Ein Gebet der Tat

Sandra Braune

Ein Gebet der Tat

Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit

Deutscher
Kunstverlag

Gedruckt mit Unterstützung der FONTE-Stiftung, der Richard Stury Stiftung, des ANKK e. V.s und der Calwer Verlag-Stiftung.

Überarbeitete Fassung der Dissertation, die an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden abgelegt worden ist.

Einbandabbildung: Petrus Christus, Ein Goldschmied in seinem Geschäft, 1449, Öl auf Eichenholz, 98 × 85,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
Covergestaltung: Rüdiger Kern, Berlin
Satz: SatzBild GbR, Sabine Taub, Kieve
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Verlag
Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Lützowstraße 33
10785 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
www.degruyter.com

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

© 2023 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

ISBN 978-3-422-98864-4
e-ISBN (PDF) 978-3-422-80114-1

Inhalt

Ein Trüffelschwein beim Fallschirmsprung 9

Einleitung 11

Ein Entwurf zur frühen Genrekunst 35

Die Kunst der Erinnerung. Mnemotechnik im 15. Jahrhundert 47

Die Nachfolge Christi. Martin Schongauers *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* 67
- Einleitendes 67
- Das Leben als Pilgerreise 80
- Eine Meditationsübung 89
- Stoßen, stolpern, stürzen. Der Götzensturz 99
- Zusammenfassung 117

Zwei Streithähne und ein Müller. Zu Schongauers anderen Genrebildern 119

Die Heiligung des Alltags 129

Alltagsexempla 147

Das *Wolfegger Hausbuch* als praktisches Andachtsbuch 169
- Einleitendes 169
- Die Planetenfolge als Übung in den Sünden 175
- Das *Wolfegger Hausbuch* im Kontext zeitgenössischer Meditationstraktate 238
- Das Ritterleben als Reflexionsfolie 243
- Der Sünder als Verlorener Sohn 304
- Zusammenfassung 310

Der spiritualisierte Sehsinn 313
Schongauers Bildnis eines trunkenen Messdieners 320
Meditationspraxis beim Hausbuchmeister 324

Reflexionsprozesse. *Ein Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus als Sinnbild des Gottesbunds 341
Einleitendes 341
Ein Goldschmied als Gottes Auserwählter 362
Tätiger Gottesdienst 373
Erkenntnisprozesse 388
Zusammenfassung 397

Schluss 399

Literaturverzeichnis 403

Abbildungsnachweis 453

Wenn diese Welt dem Suchenden nicht dienen würde,
wäre der Mensch angesichts seines Zieles, Gott zu suchen,
gewiss vergeblich in die Welt geschickt worden.

(Cusanus aus *De quaerendo Deum*)

Ein Trüffelschwein beim Fallschirmsprung

Auch wenn die ersten Genrebilder über 500 Jahre alt sind, wohnt ihnen immer noch eine Unmittelbarkeit inne, die die modernen Betrachtenden anspricht und fasziniert. Wer sich der Aufgabe stellt, jene Bilderwelt zu ergründen, taucht in eine von Umbrüchen und Erneuerungen geprägte Zeit ein, die zum Umdenken auffordert.

Meine eigene Faszination für die scheinbaren Alltagsbilder hat mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts während des Studiums an der Technischen Universität Dresden begonnen. Durch ein Seminar über Pieter Bruegel d. Ä. hat mein Doktorvater Jürgen Müller mein Interesse für die frühe Genrekunst geweckt. Bei ihm habe ich genaues Beobachten und kritisches Hinterfragen des Gesehenen gelernt, was entscheidend für die Herausarbeitung einer versteckten Bildbotschaft ist. Ich möchte mich von Herzen bei meinem Doktorvater für die jahrelange Unterstützung und die konspirativen Gespräche und Hinweise, besonders aber für das Vertrauen und die Freiheiten bedanken, die es mir im Rahmen des DFG geförderten Projektes *Genrebild und Konfessionskonflikt: Nürnberg-Antwerpen 1500–1570* ermöglicht haben, die hier vorliegende Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden entwickeln zu können. Auch möchte ich mich herzlich bei Birgit Ulrike Münch für die Übernahme des Zweitgutachtens und für ihre inspirativen Hinweise bedanken.

Mein Dank gilt ebenso der Graduiertenakademie der Technischen Universität Dresden, durch deren Unterstützung ich Forschungsaufenthalte am Metropolitan Museum of Art in New York sowie in den niederländischen Städten Leiden und Groningen realisieren konnte. Die dort erfolgten Recherchen und Gespräche mit Kunst- und Kulturwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen haben wichtigen Input für meine Forschung geliefert. Danken möchte ich daher auch Maryan Wynn Ainsworth, Dita Amory und Alison Hokanson vom Metropolitan Museum of Art, die mir den Einblick in die Gemäldeakten zum *Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus und eine erkenntnisreiche Diskussion vor dem Original ermöglicht haben, wie auch für die ebenso erleuchtenden Gespräche mit Geert Warnar von der LUCAS-Universiteit Leiden und Anne Bollmann von der Rijksuniversiteit Groningen, die leider viel zu früh verstorben ist. Gerne erinnere ich mich an die vielen Gespräche und Rundgänge mit ihr durch Groningen.

Mein Dank gilt ebenso meinen Kollegen und Kolleginnen aus dem Kolloquium von Jürgen Müller, durch die ich viele, mitunter zentrale Hinweise und Anregungen erhalten habe, die zur Tiefenschärfung der Bildanalysen beigetragen haben. Für die unermüdliche Lesebereitschaft und Korrekturhilfe, die für das Gelingen einer solchen Arbeit unabdinglich sind, danke ich ebenso Johanna Hornauer und Sascha Knabe-Dilly. Vor allem aber möchte ich meinen Eltern danken, die mich stets auf meinem Lebensweg unterstützt haben. Ein spezieller Dank richtet sich schließlich an meinen Ehemann Christian Braune, der mich treu durch alle Phasen der Dissertation begleitete. In diesem Sinne danke ich auch unserer Hündin Lucy, die für die notwendige frische Luft am Morgen und am Nachmittag sorgte. Gewidmet ist diese Arbeit unserem Sohn Emil, dem ich wünsche, mit aufmerksamem und sensiblem Blick die Welt zu hinterfragen.

Die Drucklegung dieser Studie wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung des ANKK e. V., der Richard Stury Stiftung, der Calwer Verlag-Stiftung und im Besonderen der FONTE-Stiftung und ihrer großzügigen Förderung. Auch meinen Eltern möchte ich in diesem Kontext erneut von Herzen danken. Mein Dank gilt ebenso Dr. Pablo Schneider vom Deutschen Kunstverlag für die angenehme Zusammenarbeit.

In der vorgelegten Studie bin ich gleichermaßen Kunsthistorikerin wie Theologin. Wenn daher die Ausführungen von zentralen theologischen Inhalten auf den ersten Blick vielleicht vom Bild wegzuführen scheinen, sind sie für das Gesamtverständnis der frühen Genrekunst immanent. Auf diese Weise kann erstmals sowohl eine Tiefenschärfe in den Bildanalysen wie auch ein Ein- bzw. Überblick über die Entstehungszeit der Genrekunst in Hinblick auf die mentalitätsgeschichtlichen Umstände geliefert werden. Mit dieser »Doppelrolle« geht die Absicht einher, die einmal von meinem Doktorvater zu Beginn einer Vorlesung beschriebenen, zwei möglichen Arten von Kunsthistorikern zu verbinden: Während die Fallschirmspringer und -springerinnen die Fähigkeit besitzen, den Überblick zu behalten, spüren die Trüffelschweine entscheidende Hinweise auf, die zu innovativen Deutungen führen können. In diesem Sinne möchte ich als Fallschirm springendes Trüffelschwein mit der vorliegenden Studie zu einer Neubewertung der frühen Genrekunst einladen.

Leipzig, im Frühling 2023
Sandra Braune

Einleitung

> [D]a ihr sie in diesem und in früheren Jahren schon oft gehört habt, möchte ich die Passion des Herrn in einem Gleichnis neu darstellen, damit sie umso angenehmer zu hören ist. Und […] [so] habe ich gedacht, sie diesmal unter dem Gleichnis vom Fangen und Jagen eines Hirsches darzustellen, und weil dieselben Speisen, immer wieder anders zubereitet, besser schmecken wegen ihrer Neuartigkeit, möchte ich eben dieses Neue […] herauslocken.[1]

Der Predigtauszug, den ein Prediger seiner Gemeinde im 13. Jahrhundert hält, suggeriert eine grundlegende Kenntnis der Gläubigen im Spätmittelalter über das Leben und Leiden Christi. Parallel zeugt es vom Interesse, sich das Heilsgeschehen auf neuartige, mit dem Alltag verbundene Weise zu vergegenwärtigen. Abstrakte, christliche Inhalte sind durch vertraute Bilder aus der eigenen Erfahrungswelt leichter nachvollziehbar. Die Phasen und Ereignisse während einer Hirschjagd werden auf den Kreuzweg Christi übertragen.[2]

Dass dieses Vorgehen auch noch Ende des 15. Jahrhunderts notwendig ist, um die Hörerschaft überhaupt an sich binden zu können, zeigt der Minoritenprediger Johannes Meder (?–1518):

> Denn die Menschen sind, wie die Erfahrung lehrt, in unsern [sic!] Tagen ganz von Selbstsucht erfüllt und suchen in leiblichen wie geistlichen Dingen rücksichtslos nur ihre eigene Befriedigung. Dadurch leidet das Wort Gottes großen Schaden, indem die Zuhörer an seiner Verkündigung keinen Geschmack mehr finden, wenn es nicht durch Beredsamkeit, lebhaften Vortrag oder außergewöhnliche Einkleidung aufgeputzt wird. Ohne das hören die Laien einen Prediger entweder gar nicht oder nur ungern.[3]

1 Zitiert nach Wachinger 1993, S. 15.
2 Durch eine authentische Schilderung der Jagd liefert die Ausführung zugleich eine solide Quelle zur Jagdgeschichte. Wachinger 1993, S. 15.
3 Cruel 1966, S. 565.

Der Einblick in beide Predigten vermittelt einerseits eine neue Form der Predigt, die *ars praedicandi*, die den Alltag und die Erfahrungswelt des Rezipienten bzw. der Rezipientin miteinschließt, und zeigt andererseits auf, dass dieses Vorgehen unabdinglich ist, um überhaupt die Zuhörenden als Prediger noch an sich binden zu können. Neue Ausdrucksmöglichkeiten und Vermittlungsstrategien sind gefragt, um christliche Lehrinhalte zu vermitteln, was parallel zur intensiven Verflechtung von Alltag und Glauben führt. Diese Tendenz zeichnet sich ebenso im geistlichen Schauspiel, in der Laienkatechese oder in der Erbauungs- und Meditationsliteratur ab. Der Einfluss auf die Kunstwelt bleibt dabei selbstverständlich nicht aus. Neben der Predigt bedient sich auch die Todsünden- und Gebote-Ikonografie aus dem Alltag entlehnte Exempla mit einer religiösen Konnotation. Der symbolisch aufgeladene Realismus in der altniederländischen Malerei ist als Zeichen einer Weltzugewandtheit zu begreifen, die das Religiöse miteinschließt. Schon Max J. Friedländer ist sich bewusst, dass die realistische Darstellung als Mittel fungiert, das Göttliche und somit Unsichtbare sichtbar zu machen.[4] Erwin Panofskys These des *disguised symbolism* bildet ferner die Basis für eine Neubewertung weltbezogener Kunstwerke.[5] Das Heilsgeschehen vollzieht sich im Hier und Jetzt. Besonders die Hl. Familie wird den Betrachtenden nicht entrückt, sondern menschlich und nahbar gezeigt. Zugleich liefert sie durch ihre Verhaltensweise ein nachahmungswürdiges Vorbild.[6]

Ein Vorbild stellt ebenso die stillende Gottesmutter dar. Sie dient den damaligen Frauen als Muster einer christlichen Haus- und Ehefrau, die bereits im Säuglingsalter mit der religiösen Unterweisung beginnt.[7] Ein anderes, lehrhaftes Bildbeispiel ist der Gang des Jesusknaben zur Schule, der zu den apokryphen Kindheitserzählungen

4 Friedländer 1947, S. 194.

5 Panofsky 1953, Bd. 1, S. 131–148.

6 Der Hausbuchmeister beispielsweise schildert eine intime Situation der Hl. Familie: Josef spielt mit dem Christkind, das liebevoll von der Mutter gehalten wird, während ein Boot über einen ortsnahen See fährt. Hausbuchmeister, *Die Hl. Familie beim Rosenstrauch*, 1488–1490, Trockennadelradierung, 14,2 × 11,5 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-889.

7 Dies wiederum setzt, wie Heide Wunder erklärt, einen gewissen religiösen Bildungsgrad der Mutter voraus. Wunder 1993, S. 24. Am Beispiel der stillenden Maria sind zahlreiche Traktate im Spätmittelalter entstanden, die Mütter zum selbstständigen Stillen anhalten sollen, wie der *Christenspiegel* von 1470 des Franziskanermönchs Dietrich Kolde. Schon Christine de Pizan berichtet in ihrer Schrift *Les XV Joyes Notre Dame* über die Wonne beim Stillen des eigenen Kindes, was zudem als Christenplicht zu erachten sei. Schreiner 2006, S. 193–194. In der christlichen Vorstellung nimmt der Säugling den Glauben als geistige Nahrung schon mit der Muttermilch auf, so auch beim Kirchenvater Augustinus. Curtius 1993, S. 144–146. Er ist davon überzeugt, dass er seine Glaubensunterweisung bereits mit der Muttermilch erhalten hat und führt die Fähigkeit des Stillens auf Gott zurück, der die Frau als Milchspenderin ausgestattet hat. Mütter wie Ammen sind Mittlerinnen zwischen dem nahrungsbedürftigen Neugeborenen und dem nahrungsspendenden Gott, der sich in der Milch äußerlich zeigt und mit der Milchaufnahme verinnerlicht wird. Augustinus/Lachmann 2013, III, 4, I, 6.

des Gottessohnes gehört. So etabliert sich das Bild des kleinen Jesus, der von Maria oder Josef – mitunter auch von beiden – zur Schule gebracht wird.[8] Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, wenn sich in der bildenden, dem Alltag zugewandten Kunst die offensichtliche Wiedergabe des Göttlichen (scheinbar) mindert und sich christliche Themen in realistisch anmutenden Bildsituationen wiederfinden. Das Göttliche offenbart sich im Alltäglichen und Niederen.

»Es gab vorher keine andere Ära der Christentumsgeschichte«, so wagt Bernd Hamm die These, »in der Theologie so in die Breite wirkte, so viele Menschen erreichte und so viele Frömmigkeitsfelder ihres Alltagslebens durchdrang. Das 15. Jahrhundert ist die Zeit einer erstaunlich expandierenden Theologie.«[9] Die Entstehung der Genrekunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im flämisch-rheinischen Raum ist dabei als Beitrag dessen und somit im Zuge einer neuen, individuellen Form der Frömmigkeit zu begreifen, die überwiegend den städtischen Raum betrifft. Sie schließt das Göttliche nicht aus, sondern findet vielmehr eine innovative, auf die damaligen Rezipienten und Rezipientinnen angepasste Darstellungs- und Vermittlungsweise.

Eine neue Perspektive auf die frühe Genrekunst

Die frühe Genrekunst reagiert auf das Bedürfnis der zeitgenössischen Betrachtenden nach einer persönlichen Gottesbeziehung und steht in engem Zusammenhang mit den Bestrebungen einer Inneren Frömmigkeit. Dabei werfen die realistisch anmutenden Abbildungen Fragen nach einer praktischen Frömmigkeit auf, thematisieren alltägliche Probleme und Vorgänge und zeigen nachvollziehbare Lebenswege auf, Glauben und Alltag miteinander zu verknüpfen. Sie ermöglichen den Betrachtenden, zeitaktuelle, ernste Themen und theologische Dispute wiederzuerkennen und sich kritisch mit diesen auseinanderzusetzen.

Dieses Potenzial der Genrekunst ist für das 16. Jahrhundert, dem Zeitalter der Konfessionen, besonders in den letzten Jahren durch zahlreiche Studien nachgewiesen worden.[10] In diesem Sinne seien die jahrzehntelangen Studien von Jürgen

8 Siehe exemplarisch *Jesus auf dem Weg zur Schule*, um 1330, Frauenkirche, Marienfenster, Nord II, 10a, Esslingen. Dickhaut 2004, S. 127; Wentzel 1942; Schreiner 2006, S. 128. Spätmittelalterliche Pädagogen empfehlen den Eltern, ihr Kind mit sieben Jahren einzuschulen. Ebd., S. 127. Besonders eindrucksvoll fungiert hierfür der zur Schulpflicht mahnende Holzschnitt von Lucas Cranach mit der *Hl. Sippe*, der auch mit einem Text Philipp Melanchtons als Flugblatt verbreitet wurde. Lucas Cranach d. Ä., *Die heilige Sippe*, 1518, Holzschnitt, 28,2 × 32,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin, Inv.-Nr. 573–2.

9 Hamm 2021, S. 325. Siehe zur Um- und Aufwertung der Theologie mit Blick auf Laien und Laiinnen, auch im Kontext der Volkssprachlichkeit und der Devotio Moderna, im 15. Jahrhundert allg. Hamm 2021.

10 Siehe exemplarisch Ausst.-Kat. Nürnberg 2011; Kaschek 2012; Kaschek/Müller/Buskirk 2018; Mentzel [2019]; Müller 1999; Müller 2011; Münch/Müller 2015; Schauerte/Müller/

Müller genannt, der beispielsweise die Werke Pieter Bruegels d. Ä. (1526/1530–1569) im christlichen Kontext deutet und eine religiös-kritische, antiklassische Lesart vorschlägt.[11] In der Vieldeutigkeit der Bilder liegt ein tieferer Sinn verborgen. Das Ernste offenbart sich im Komischen, wie es auch einführend im Ausstellungskatalog *Die gottlosen Maler zu Nürnberg* über die Kunst der Brüder Hans Sebald (1500–1550) und Barthel Beham (1502–1540) sowie Georg Pencz (um 1500–1550) heißt.[12] Abermals ist die Kritik im Gewand profaner Bildthemen versteckt, verbergen sich Ikonen der Renaissance im Niederen und kommen erst durch das Verständnis einer subversiven Bildsprache ans Licht.[13]

Auch der von Birgit Ulrike Münch verfasste Artikel zur Genremalerei im *Lexikon Kunstwissenschaft* von 2012 bekräftigt eine Neubewertung der Genrekunst, die sich nach der Autorin Themenbereichen aller sozialen Schichten annimmt und sich dabei stets typisierten Figuren bedient. Jene Kunstform zeichnet sich konträr zu den anderen Gattungen durch einen hybriden, offenen Charakter aus, weshalb sich die Alltagsbilder mit Elementen aus der Stilllebenmalerei oder Historie vermischen können.[14] Auch kann Genrekunst »nicht als reines Abbild der Realität verstanden werden; vielmehr spiegelt sie oft einen spezifischen Realismus nur vor und erfüllt hierbei unterschiedliche Funktionen, etwa als Satire, Tugend- oder Moralexempel symbolisch-allegorischen Charakters […].«[15]

Als weniger fruchtbar muss der Rotterdamer Ausstellungskatalog *De ontdekking van het dagelijkse leven – Van Bosch tot Bruegel* von 2015 bewertet werden. Auch wenn dieser Beitrag eine beeindruckende Anzahl an bedeutenden Genrebildern versammelt, bringt er jedoch keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse hervor.[16]

Einen gewinnbringenden Beitrag hingegen liefert der Sammelband *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* aus dem gleichen Jahr. In der von Müller und Münch verfassten Einleitung erklären sie die Genrekunst als »das allgemein

Kaschek 2013; zuletzt Müller/Braune 2020. Diese Offenheit hat nicht immer geherrscht. Lange hat man Genrebilder als »Abbild« und »Spiegel« der Wirklichkeit ohne religiösen Bezug betrachtet und als »Sittenbild« verkannt. Vgl. exemplarisch Brieger 1922, S. 20, 26; Böhm 1928, S. 180. Auch Hans-Joachim Raupp, der sich ebenfalls mit einer Theorie zur Genrekunst auseinandergesetzt hat, schließt den religiösen Kontext noch aus, doch erkennt er den Realismus zumindest als »Darstellungsmodus und Stilebene, als Instrument der Vergegenwärtigung, Veranschaulichung und Belehrung« an. Raupp 1983, S. 412.

11 Müller 1999; weiterhin Ausst.-Kat. Chemnitz 2014; Müller/Kaschek/Buskirk 2018; Müller/Schauerte 2018.

12 Müller/Buskirk/Küster 2011, S. 10.

13 Siehe Ausst.-Kat. Nürnberg 2011.

14 Münch 2012, S. 139–141, bes. 139. Stefano Rinaldi hat im Rahmen des DFG geförderten Projekts *Genrebild und Konfessionskonflikt* ebenfalls eine Gattungsoffenheit der Genrekunst nachweisen können.

15 Ebd., S. 139.

16 Ausst.-Kat. Rotterdam 2015.

Menschliche unter dem Blickwinkel des Christentums.«[17] Die alltagsbezogene Kunstform antwortet auf Krisen, religiöse Bewegungen und Veränderungen im 15. und 16. Jahrhundert.[18] Aus der Sichtweise einer gattungsoffenen Kunstform heraus, die sich der christlichen Ikonografie bedient, eröffnen zuletzt die Fallbeispiele zu Werken namhafter Künstler, wie Peter Flötner (um 1485–1546) oder zu Jan van Hemessen (eigentlich Jan Sanders, 1500–1566), im Sammelband *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst* von 2020 wichtige Neuinterpretationen.[19] Für die ersten zentralen Genrebilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist bisher jedoch eine derartige Analyse ausgeblieben.

Die vorliegende Studie liefert erstmals einen Beitrag zu dieser Forschungslücke. Der »rote Faden« der Arbeit stellt die Untersuchung einer religiösen Lesart der wichtigsten frühen Genrebilder dar. Es wird gezeigt, dass und wie die hier ausgewählten Alltagsdarstellungen den spätmittelalterlichen Laien bzw. der spätmittelalterlichen Laiin in christlich-moralische Lehrsätze und im Heilsgeschehen unterweisen können und wie die zu vermittelnden Inhalte auf alltagsnahe Motive und Szenen übertragen werden. Typisierte Figuren aus verschiedenen Ständen, wie den Bauern- und Ritterstand oder Figuren aus dem städtischen Milieu, führen dabei exemplarische Handlungen aus. Sie dienen den Betrachtenden überwiegend als Negativbeispiele, an denen sich ein kritischer Blick erproben lässt, um ein etwaiges Fehlverhalten. zu erkennen. Die Überschneidung der christlichen und profanen Ikonografie regt parallel das Erinnerungsvermögen der Betrachtenden an, Andeutungen auf die Heilsgeschichte oder auf die sieben Todsünden und die Zehn Gebote wahrzunehmen. Die Betrachtenden sind zur direkten Konfrontation mit dem Bildgeschehen aufgefordert, was eine passive, kontemplative Bildschau – wie in Andachtsbildern – unmöglich macht. Die Beschäftigung mit dem Bild gestaltet sich schließlich als Beschäftigung mit dem eigenen Selbst. Genrebilder können helfen, diese Herausforderung zu bewältigen.

Aus der Perspektive einer christlichen Kunstform heraus, orientiert sich Genrekunst sowohl inhaltlich wie auch didaktisch an der *ars praedicandi*. Ähnlich der Heiligen Schrift ist jene Kunstform auf Akkommodation ausgelegt und bestrebt, jeden Adressaten und jede Adressatin zu erreichen. Die tägliche Arbeit wird als Akt der Nächstenliebe aufgewertet und das tätige mit dem beschaulichen Leben als *vita mixta* kombiniert. Dabei lehren Genrebilder, dass niemand fehlerfrei, ja, mehr noch, jeden Augenblick zur Sünde fähig ist. Wer sich in einem kritischen und reflektierten Umgang übt, für den kann Genrekunst präventiv wirken: Aufgrund der realitätsnahen Alltagsbeispiele sind die sich anbahnenden Sünden im realen täglichen Leben

17 Müller/Münch 2015, S. 5–6.
18 Ebd., S. 6, 11.
19 Müller/Braune 2020. Der Band liefert ebenso Beiträge zur Kunstliteratur und Rezeption von Genrebildern.

besser und schneller wahrnehmbar. Wir haben die Wahl, uns durch die Erkenntnis begangener Fehler der Bildfiguren von eben diesen fernzuhalten.

Eine neue Form der Frömmigkeit

Der Beginn der Genrekunst ist also im Kontext eines neuen Frömmigkeitsverständnisses zu verstehen, das Alltag und Glauben eng miteinander verbindet. Die Wirklichkeit und alltägliche Handlungen werden spiritualisiert und die Dingwelt symbolisch aufgeladen. Die Gläubigen befinden sich auf der Suche nach einer christlich-tugendhaften Lebensgestaltung, die mit den profanen Aufgaben einer auf das Diesseits bezogenen Welt vereinbar ist.[20] Bei der »›Verweltlichung‹ von Religion« soll der Laie bzw. die Laiin im christlichen Glauben unterwiesen und »von der ›einfachen‹ Wirklichkeit [...] zur göttlichen Wahrheit« gelangen, wie Gerhard Jaritz passend formuliert.[21]

Die Verbindung von Heils- und Lebensraum steigert den Prozess der Verinnerlichung, der *compassio* und der *imitatio christi*.[22] Die frommen Städter und Städterinnen im Spätmittelalter wollen das Leben und die Passion Christi nachempfinden und miterleben, was u. a. die Andacht fördernden Grafiken im neuen Medium des Kupferstiches jederzeit ermöglichen.[23] Der Prozess der Selbsterkenntnis als Weg zur Gotteserkenntnis prägt dabei die spirituelle Welt des 15. Jahrhunderts und umfasst eine Reform des Menschen, die sich von innen heraus ereignet und eine persönliche Gottesbeziehung anstrebt. Die Innere Frömmigkeit, die Alltag und Glauben vereint und sich von der Institution Kirche entfernt, ist zu jener Zeit besonders anhand der Devotio Moderna erfahrbar.

Die Ende des 14. Jahrhunderts vom niederländischen Theologen und Bußprediger Geert Grote (1340–1384) ins Leben gerufene Bewegung stellt ein herausragendes Beispiel dar, wenn es im 15. Jahrhundert um die Vergeistlichung der Welt im Zuge einer neuen Frömmigkeitsauffassung geht, die auf das Bedürfnis der städtischen Laien und Laiinnen eingeht. Hier erfolgt eine besonders intensive Spiritualisierung des Alltags als Zeichen eines verinnerlichten Glaubens. So dient etwa die Nahrungsaufnahme nicht nur der körperlichen Kräftigung. Während des gemeinsamen Essens von Klerikern und Laien bzw. Laiinnen, den sogenannten *Collationes*, wird aus erbaulichen Schriften in der Volkssprache vorgelesen. Darauf folgt eine Ansprache, wobei

20 Siehe als Einblick in die Frömmigkeit und Bilderwelt des Spätmittelalters, der die Verflechtung von Alltagsleben und Glauben aufzeigt Ausst.-Kat. Nürnberg 2000.

21 Jaritz 1990, S. 200.

22 Baxandall 1987, S. 61–62; Roeck 2004, S. 284.

23 Die Produktion von ungefähr 3.100 Blättern bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zeugt vom Erfolg des Kupferstichs, der um 1430 in rheinischen Werkstätten der Goldschmiedekünstler entwickelt worden ist. Siehe dazu Anzelewsky 1991, S. 114; Bock 1930, S. 24–25; Filedt Kok 1985, S. 23; Timm 1955, S. 6.

die Hörenden schweigsam essen. Mit dem leiblichen geht das geistige Mahl einher.[24] Das sinnliche Bedürfnis nach Essen und Trinken symbolisiert zugleich das Bedürfnis nach geistiger Speisung. Umgekehrt hat jeder geistige seinen Ursprung im körperlichen Geschmack, wie Grote im Meditationstraktat *De quattuor generibus meditabilium* erklärt. Der geistige und körperliche Geschmack wird eins.[25] »Wer mit den Brüdern zu dem gemeinsamen Speisesaal geht, um die heilige Lesung zu hören, der ißt und trinkt mit Jesus und den Jüngern.«, erklärt wiederum Thomas von Kempen (1380–1471), welcher zahlreiche Handlungen aus dem Alltag allegorisiert.[26]

Auf den Glauben ist vor allem die tägliche Arbeit ausgerichtet, welche die Devoten erbringen, um nicht betteln zu müssen.[27] Dabei besitzt die Arbeit keinen Eigenwert, sondern erfolgt stets zu Ehren Gottes. Die Nachfolge Christi – das zentrale Anliegen der Bewegung – sollte für alle Gläubigen standesunabhängig möglich sein und in allen Bereichen und bei jeder Handlung angestrebt werden.[28] Wie schon die urchristliche Gemeinde vertritt auch die Strömung den *status medius*, der keine Separierung von Klerikern und Laien bzw. Laiinnen vorsieht.[29] Die äußere Tat muss der inneren Gesinnung entsprechen, d. h. alles Handeln geschieht im Lob und zu Ehren Gottes. Ohne Christus im Herzen sind die äußeren Werke bedeutungslos. »Die Schau Gottes […] erscheint in der *Devotio moderna* als ein konkretes Tun im alltäglichen Leben.« wie Iñigo Bocken das Grundprinzip der Strömung beschreibt.[30] Die eigene Nachfolge Christi geht mit der Erfüllung der täglichen Aufgaben einher.[31]

Neben dem monastischen Zweig, zu dem die Windesheimer Kongregation gehört, bilden die Brüder und Schwestern des Gemeinsamen Lebens den semireligiösen Teil der Bewegung. Dieser Zweig setzt sich aus Priestern und Laien bzw. Laiinnen zusammen, die meist aus dem gutbürgerlichen Milieu stammen.[32] Neu ist, dass beim

24 So in St. Peter in Einsiedel. Faix 1999, S. 177–178; Ditsche 1974/1975, S. 119. Beim Essen muss jedoch Maß gehalten werden. Als Bestandteil eines tugendhaften Lebens sollten die Brüder und Schwestern nur so viel wie nötig zu sich nehmen, wie schon Grote mahnt. Engen 1988, S. 74–75. Das maßvolle Verhalten gilt ebenso bei Besuchen der Brüder in städtischen Häusern. Ebd., S. 175.

25 Waijman 2000, S. 38; Rothstein 2005, S. 60–61. In einem anderen wichtigen Traktat *De libris teutonicalibus* des Devoten Gerard Zerbolt van Zutphen wird wiederum die wörtliche und geistliche Schriftsprache miteinander verglichen. Siehe dazu Staubach 1997.

26 Thomas von Kempen/Braun 1937, S. 53.

27 Siehe zum Arbeitsethos innerhalb der Devotio Moderna S. 136–137 in der vorliegenden Studie.

28 Slechte/Defoer 1984, S. 4; Ditsche 1974/1975, S. 116; Moll 1866, S. 151. Von der Spiritualisierung des Schlafens als Gottesgehorsamkeit spricht der Devot Johannes Brinckerinck. Moll 1866, S. 151.

29 Baier 2009, Bd. 1, S. 58–59; Rehm 1986, S. 122.

30 Bocken 2011, S. 200.

31 Ebd.

32 Art. »Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben«, in: LexMA 2 (1983), Sp. 734 (Robert Stupperich).

Eintritt in die Gemeinschaft kein Ordensgelübde abgelegt werden muss.[33] Die Brüder und Schwestern des Gemeinsamen Lebens leben in einer *vita communis* – einem klosterähnlichen Kollektiv nach dem Vorbild der urchristlichen Apostelgemeinschaft, der *ecclesia primitiva*. Sie teilen ihren Besitz, betreiben aktive Seelsorge, verdienen Geld durch Arbeit und sind unverheiratet, um sich ganz der Verinnerlichung des Glaubens und Christus zu widmen.[34] Die Tugenden und Leitbegriffe um Armut, Arbeit, Einfachheit, Gehorsam, Demut und Liebe sind zentral.[35]

Das Neue an der Devotio Moderna eröffnet sich also im Alten: der Rückbezug auf die urchristliche Gemeinschaft und die Besinnung auf eine innere, individuelle Frömmigkeit.

Besonders auffallend ist dabei das hohe Reflexionsvermögen der Devoten und Devotinnen.[36] Die genaue Beobachtung und Wahrnehmung ihrer Umgebung und Mitmenschen sowie ein hohes Maß an (Selbst-)Reflexion ist für eine individuelle Frömmigkeitspraxis ausschlaggebend. Diese soll zu einem reinen Herzen, das stets Christus in sich trägt, und einem tugendhaften Leben führen, in dem Gott im Alltäglichen erkannt wird.[37] Auf diese Weise wird die Reform des Menschen von innen heraus angestrebt.[38] Der Erfolg der Devotio Moderna zeigt sich in einem rapiden und großflächigen Wachstum.[39] Die Bewegung breitet sich entlang des Rheins bis nach Basel und darüber hinaus aus, sodass bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts über 100 Häuser in den Niederlanden und Deutschland zu verzeichnen sind.[40] Die Devotio Moderna beherrscht die religiöse Atmosphäre in den Niederlanden und des Rheinlands, ist aber auch als gesamteuropäisches Phänomen zu begreifen.[41] Sie zählt zur letzten großen Erneuerungsströmung der Reformbewegungen vor der Reformationszeit.[42]

33 Kekow 1937, S. 4.
34 Ditsche 1974/1975, S. 114.
35 Siehe vor allem zum Ideal der Armut Klug 2005, S. 17–67.
36 Seibt 1975, S. 24.
37 Art. »Devotio moderna«, in: LexMA 3 (1986), Sp. 928 (Erwin Iserloh).
38 Scarpatetti 1974, S. 203–205.
39 Um 1400 sind erste Häuser in Westfalen und im niederrheinischen Gebiet, wie in Köln, Münster oder Wesel, belegt. Groten 2000, S. 29–30.
40 Gründler 1995, S. 188–189; Klug 2005, S. 8. Häuser der Devoten sind ebenso in Rostock und Magdeburg nachgewiesen. Kock 1997, S. 199; Iserloh 1976, S. 10.
41 Siehe exemplarisch Herwaarden 1984, S. 20; bes. Kwiatkowski/Engelbrecht 2013. Auch über die Reisen, die u. a. Johannes Busch unternimmt, dem Basler Konzil oder durch den von der Devotio Moderna geprägten Cusanus vollzieht sich eine europaweite Verbreitung. Herwaarden 1984, S. 20.
42 Klug 2005, S. 7.

Häresievorwürfe

Diese neue Auffassung von Frömmigkeit in semireligiösen Gemeinschaften und in einem sich emanzipierenden Bürgertum, das hier am Beispiel der Devotio Moderna skizziert worden ist, führt seitens der Institution Kirche zu zahlreichen Häresievorwürfen. Vertreter und Vertreterinnen der spätmittelalterlichen Mystik, die maßgeblich die Innere Frömmigkeit beeinflussen, müssen sich immer wieder gegenüber Vorwürfen der Ketzerei rechtfertigen, so auch Meister Eckhart (1260–1328). Neben der Ablehnung rein äußerer Werke ist es vor allem die Frage nach der Willensfreiheit und dessen Rechtfertigungslehre, in denen die Kirche häretische Tendenzen erkennen will. Der oder die Einzelne sei nach Meister Eckhart zum eigenständigen Schuldbekenntnis und zur Pflege einer persönlichen Gottesbeziehung fähig – auch ohne eine äußere Instanz.[43] Der Dominikaner ermutigt zu einer gewissen Selbstständigkeit in religiösen Angelegenheiten. Ein vollkommen schuldfreies Leben scheint nach ihm unmöglich, weshalb die Bereitschaft zur Beichte und Buße zentral ist. Wer zur Reue fähig ist, kann Gnade empfangen.[44]

Die Lebensführung der Beginen folgt der Hl. Marta und zeichnet sich durch eine starke karitative Fürsorge gegenüber den Mitmenschen aus. Sie stellt daher schon im 13. Jahrhundert für den einfachen Christen bzw. für die einfache Christin ein Vorbild dar, das die Kirche allerdings skeptisch beäugt.[45] Das Leben in Beginenhöfen, die fest in die spätmittelalterliche Stadtstruktur verankert sind, zeichnet sich durch eine gewisse Autonomie aus. Beginen kümmern sich autonom um die täglichen Belange, wie den Lebensunterhalt, die Zubereitung von Nahrung oder die Reinhaltung ihrer Häuser.[46] Ihr Zusammenleben als christliche Glaubensgemeinschaft ohne Regeln ist den städtischen Laien und Laiinnen näher als die Predigten über Himmel und Hölle des Klerus. Dies führt jedoch zu einem heterogenen Bild der Beginen seitens der Kirche.[47]

Aufgrund der Nähe zu den Beginen müssen sich auch die Schwestern des Gemeinsamen Lebens immer wieder mit der Inquisition auseinandersetzen.[48] Diese kritisiert beispielsweise, dass sich die Schwestern bei einer öffentlichen Zusammenkunft ihre Fehler eingestehen – eine ihrer wichtigen Praktiken zur Selbstreflexion. Die Kirche betrachtet die devoten Frauen als Gefahr, die sich dem Nonnenstatus bedienen, doch keine sind. Dabei kann es sogar vorkommen, dass Schwestern sich die ausführlichen Beichten von Städtern und Städterinnen anhören. Auch hier befürchtet

43 Schweitzer 1986, S. 80–81.
44 Ebd., S. 83–85.
45 Caspers 2000, S. 70.
46 Koorn 1998, S. 101.
47 Fößel/Hettinger 2000, S. 50.
48 Zur Nähe der Schwestern des Gemeinsamen Lebens und den Beginen siehe Groten 2000, S. 31; Rehm 1986, S. 121–122; Koorn 1998, S. 114–115.

die Kirche einen zu großen Einfluss.[49] Besonders in der Anfangszeit müssen die Mitglieder der Devotio Moderna gegen Häresievorwürfen kämpfen.[50] Mit der Hinwendung zur Innerlichkeit und der Anfechtung äußerer Werke, denen die entsprechende innere Einstellung fehlt, zeichnen sich bei Thomas von Kempen deutliche Tendenzen einer von Paul Mestwerdt als »antikirchliche[n] Individualismus« bezeichneten Einstellung ab, die sich als »passiver Radikalismus« äußert.[51] Zentral zeigt sich an dieser Stelle eine gewisse Ablehnung der Sakramente beim Gründungsvater Gert Groote und von Kempen, sofern eine geistige Wirkung ausbleibt bzw. eine persönliche Frömmigkeit keine Sakramente benötigt.[52] Vor diesem Hintergrund ist auch der antiinstitutionelle Impuls der Genrekunst zu begreifen, der ebenfalls den bloßen Schein von Frömmigkeit und demnach die Ausführung äußerer Werke ohne eine passende innere Einstellung als falsch vermittelt.[53]

Die auf Innerlichkeit bedachte Frömmigkeit bildet nicht nur die Voraussetzung für die Reformation, sondern ist ebenso für die Anfänge der Genrekunst mitzudenken. Neben der Parallele von Raum und Zeit entspringen sowohl die besagte Bewegung wie auch die Genrekunst der wohlhabenden, nach einem individuellen Glaubensverhältnis strebenden Bürgerschicht und richten sich überwiegend auch an diese. Vor dem aufgezeigten Hintergrund soll daher die Devotio Moderna als wichtigste Referenzquelle für die Innere Frömmigkeit in dieser Studie herangezogen werden, wenn es um das Verständnis von Genrebildern hinsichtlich eines spiritualisierten Alltags und als Triebfeder für den Prozess der Selbstreflexion geht.

Zum intellektuellen Horizont der damaligen Betrachtenden

Um sich einem möglichen Rezeptionsverhalten der zeitgenössischen Betrachtenden annähern zu können, muss die Frage nach deren potenziellen Bildungshorizont gestellt werden. Hierbei spielt der bereits gefallene Begriff des Laien bzw. der Laiin eine Rolle, der zugleich die Problematik um die sogenannten *litterati* und *illiterati* anschneidet.

Unter *illiterati* versteht man in der Regel Laien und Laiinnen mit einem geringeren Bildungshorizont als die *litterati*, also den Gelehrten, meist Kleriker. Den *illiterati*, den ungelehrten, einfachen Leut', fällt es schwerer, abstrakten Heilslehren, ausufernden Exegesen und komplexen theologischen Texten zu folgen, doch streben sie nicht minder (vielleicht sogar mehr noch) als die geistlichen Gelehrten nach einer gelebten Frömmigkeit. Laien bzw. Laiinnen sind oft des Lesens fähig, besitzen trotz

49 Koorn 1998, S. 117.
50 Scarpatetti 1974, S. 205–206.
51 Mestwerdt 1917, S. 86.
52 Ebd., S. 86, 91.
53 Um den Rahmen der vorliegenden Studie nicht zu sprengen, kann es an dieser Stelle nur bei einem Verweis auf den antiinstitutionellen Impuls der Genrekunst bleiben.

ihrer »Ungelehrtheit« einen gewissen, zugleich aber auch unterschiedlich ausgeprägten Bildungsstand und interessieren sich für geistliche Angelegenheiten, wie Volker Honemann in seinem Aufsatz *Der Laie als Leser* aufzeigt.[54] Spätmittelalterliche Autoren richten sich mitunter bewusst an ein laikales Publikum und halten die theologischen Ausführungen dementsprechend einfach und leicht begreifbar, wofür *Der Schatzbehalter* von Stephan Fridolin (um 1430–1498) exemplarisch steht. Man kann von einer Lesefähigkeit der Laien und Laiinnen ausgehen, wenn diese nach Fridolin auch etwas einfältiger als Gelehrte seien. Unter *illiterati* lassen sich also wohlhabende Städter und Städterinnen einordnen, die, wenn auch ohne wissenschaftliche Bildung, dennoch des Lesens kundig sind und mehr oder weniger religiöse Literatur begreifen können.[55] Für die Niederlande und Nordfrankreich kann davon ausgegangen werden, dass im 15. Jahrhundert sogar 80 bis 90 Prozent der Stadtbevölkerung des Lesens fähig sind.[56]

Werner Williams-Krapp hat sich u. a. in Zusammenarbeit mit Regina D. Schiewer mit dem geistlichen Schrifttum im Spätmittelalter auseinandergesetzt. Beide gehen in diesem Kontext von einer steigenden Alphabetisierung innerhalb der Städte aus, wobei sich die Lesefähigkeit zunehmend als Zeichen einer gehoben sozialen Stellung abzeichnet. Die Lektüre der *illiterati* überschneidet sich dabei häufig mit jener aus den Frauenklöstern. Bürgerliche Laien und Laiinnen können sich der geistlichen, eigentlich für Klöster und semireligiöse Gemeinschaften bestimmten Literatur ohne Schwierigkeiten aneignen.[57] Schon zuvor spricht Williams-Krapp über den »Bildungshunger« der städtischen Laien und Laiinnen, die ab dem frühen 15. Jahrhundert von den Predigern zur ernsten und selbstständigen Beschäftigung mit religiösen Schriften animiert werden.[58] Die damalige Literatur dient weniger der Unterhaltung als der katechetischen Unterweisung und der Erbauung. Davon legen die überlieferten deutschsprachigen Handschriften und Druckausgaben beredtes Zeugnis ab, von denen nach Williams-Krapp über 80 Prozent den Lesenden religiöses Wissen vermitteln.[59] Gelehrte wie Jean Gerson (1363–1429) und sein Kreis fördern neben anderen im 15. Jahrhundert religiöse Schriften in der Volkssprache zur persönlichen Unterweisung und Erbauung.[60] Der Lektürekanon der bürgerlichen Laien und Laiinnen setzt sich meist aus erbaulichen Werken bedeutender Prediger zusammen, wie u. a. Wieland Schmidt darlegt:

54 Honemann 1992, S. 248.
55 Bartl 2010, S. 36–37.
56 Für diesen Hinweis danke ich Margriet Hoogvliet.
57 Schiewer/Williams-Krapp 2011, S. XII–XIII.
58 Williams-Krapp 2004, S. 140–141.
59 Williams-Krapp 2021, S. 303.
60 Ebd., S. 306. Williams-Krapp spricht hier von der Möglichkeit einer »Selbstpastorisierung« der Lesenden. Ebd.

> Einzelne Schriftsteller wie Seuse und Tauler ragen hervor, von den großen, z. T. kompendiösen Werken der Erbauungsschriftsteller – Marquard von Lindau, Heinrich von St. Gallen u. a. – lassen sich unschwer jeweils hundert und mehr Handschriften ermitteln, die Zahl der kleinen Moraltraktate ist Legion, alle übertrifft bei weitem Meister Eckhart, von dessen Predigten und Traktaten beträchtlich mehr als 200 Exemplare oder wenigstens Teilabschriften auf uns gekommen sind. An diesem Schrifttum lernte das städtische Bürgertum Lesen und Schreiben.[61]

Insgesamt sticht insbesondere die Lektüre über den Katechismus und über die Hagiographie hervor, wie Williams-Krapp erklärt.[62] »Den frömmigkeitstheologisch ausgerichteten Reformern galten [...] vor allem jene Werke als ideale Laienlektüre«, wie Williams-Krapp festhält, »die in die Grundlagen des Glaubens einführen und ihre korrekte Umsetzung im Alltag anleiten [...] [und dabei] konkrete Anweisungen zur Lebensführung auf dem Weg zum persönlichen Heil [liefern].«[63] Damit beschreibt er zugleich das Anliegen der frühen Genrekunst.

Die ansteigende Zahl der gelehrten Schicht von Laien und Laiinnen ist schon ab dem 13. Jahrhundert zu beobachten, die sich nach der universitären Ausbildung auch praktischen Berufen widmen können. Eine umfangreiche Privatbibliothek stellt dabei nichts Ungewöhnliches dar. Die Sammlung des Kölner Mediziners Amplonius Rating de Berka (zw. 1363 u. 1365–1435) umfasst ungefähr 20 Jahre vor seinem Tod im Jahr 1435 bereits 635 Bände. Dieser Umfang für eine Privatbibliothek ist nach Schmidt auch für andere gelehrte Laien und Laiinnen im städtischen Raum anzunehmen.[64] Die religiöse Lektüre erfolgt sowohl in der Kirche als auch im Privathaus. Dabei findet der Leseakt meist kollektiv statt, selbst, wenn man für sich liest. Den Leseunkundigen wird vorgelesen.[65] Auch Prosaerzählungen, allen voran die Schwankliteratur, erfreuen sich zunehmender Beliebtheit und vermitteln, wenn auch auf andere, lockerere, mitunter frivole und derbe Art und Weise (christliche) Werte und ein gewisses Moralverständnis.[66] Ebenso wichtig erscheint in diesem Kontext *Das Narrenschiff* von Sebastian Brant (1458–1521), das durch die Text-Bild-Verbindung

61 Schmidt 1973, S. 323–324. Siehe zu beliebten Schriften unter den städtischen Laien und Laiinnen auch Williams-Krapp 2021, S. 310–318.

62 Williams-Krapp 2021, S. 309. Dies spiegelt sich insbesondere innerhalb der frühen Genrekunst wider, die sich intensiv mit den sieben Todsünden und den Zehn Geboten sowie den Umgang und mit der Umsetzung von Heiligen beschäftigt, wie auch in der vorliegenden Studie zu beobachten sein wird.

63 Ebd., S. 310.

64 Schmidt 1973, S. 313–314.

65 Für diesen Hinweis danke ich erneut Margriet Hoogvliet. Auch Geert Warnar erwähnt für die Zeit des 14. Jahrhunderts Lesegruppen, die mystische Texte behandeln. Warnar 2014, S. 167.

66 So sei nur an das Lehrgedicht *Der Ring* von Heinrich Wittenwiller erinnert, das wahrscheinlich um 1408/1410 entstanden ist.

eine beeindruckende Bandbreite der törichten Welt vorstellt und zugleich zentrale Themen der Genrekunst auf- und diese mitunter vorgreift.[67] Ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert führt die Rezeption der literarischen Werke, besonders im Bereich des religiösen Schrifttums, zu einer neuen Intensität theologischen Wissens unter den städtischen Laien und Laiinnen, die durch den Buchdruck zusätzlich begünstigt wird. Dabei werden in den Werken nicht nur lebensnahe Heilswege aufgezeigt, sondern auch die klerikalen Missstände kritisiert.[68]

Insgesamt kann also von einem gewissen Bildungsniveau der damaligen Rezipienten und Rezipientinnen ausgegangen werden, die überwiegend im städtischen Raum zu verorten und an religiös-theologischen Fragen interessiert sind, was ebenso die Umsetzung einer praktischen Frömmigkeit miteinschließt. Mit der Frage, welche Wege es für den Einzelnen bzw. die Einzelne zur Nachfolge Christi im alltäglichen Leben gibt, beschäftigt sich ebenso die frühe Genrekunst. Neben der Heilsvermittlung wird der Lebensalltag als Wirkstätte von tugendhaften und lasterhaften Taten fokussiert. Genrebilder zielen auf eine potenzielle Selbstreflexion und -erkenntnis der Betrachtenden ab. Die frühe Genrekunst reagiert auf das Bedürfnis der gebildeten Städter und Städterinnen nach einer individuellen, gelebten Frömmigkeit.[69] Für die Entdeckung einer religiösen Lesart von Genrebildern bedarf es – ähnlich dem Begreifen der volkssprachlichen religiösen Lektüre – keiner klerikalen Hilfe. Zugleich bildet die religiöse Lektüre einen wichtigen Bezugsrahmen für das Verständnis von Genrebildern, wie noch aufzuzeigen sein wird.

Um die religiöse Sinnebene in Genrebildern aufzuspüren, bedarf es zudem einer gewissen Freude am Enträtseln, die ein mehrdeutiges Denken involviert. Diese Freude besitzen die Menschen aus dem Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit offenbar, wie die Beliebtheit der zahlreichen Rätselgedichte und enigmatischen Bilder suggeriert.[70] Dabei kann das Rätsel ein Hilfsmittel darstellen, um sich Gottes Wesen und Wirken in der Welt anzunähern. Aus dieser Intention heraus verwendet der auch als Cusanus bekannte Nikolaus von Kues (1401–1464) in seiner Schrift *Über den Beryll* neben einem Spiegel ein Rätselbild, um der begrenzten menschlichen

67 Aus diesem Grund stellt Brants *Narrenschiff* ein immer wieder kehrendes Referenzwerk innerhalb der vorliegenden Arbeit dar. Siehe zur Bedeutung des *Narrenschiffs* für die Genrekunst Müller 2020a, S. 14–16.

68 Williams-Krapp 2013.

69 Dies steht in enger Beziehung mit der Vorstellung des Fegefeuers und dem Partikulargericht. Für diesen Hinweis danke ich Eleonora Cagol. Siehe zum Themenkomplex Hamm 2016a; Hamm 2016b.

70 Die *Lohengrin*-Erzählung beginnt beispielsweise mit einem Rätselspiel. Henfflin-Werkstatt/Ludwig Henfflin, *Lohengrin* und *Friedrich von Schwaben*, Stuttgart um 1470, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 345, fol. 1r–6r. Siehe weiterhin Art. »Rätselbücher (deutsch)«, in: VL^2 7 (1989), Sp. 1039–1044 (Martina H. Jones); Wachinger 1993, S. 1–4; Sowinski 1971, S. 109–110; Tomasek 1994; Bismark 2007; Arnulf 2002.

Vernunft die Unfassbarkeit Gottes näher zu bringen.[71] Für Cusanus eignet sich der Beryll als Leitmotiv zur Gottesvermittlung, da dieser fähig ist, Unsichtbares sichtbar zu machen.[72] Gleich dem Schöpfer besitzt der Edelstein einen paradoxen Charakter, den der Gelehrte zu Beginn beschreibt: Der Beryll ist konkav und konvex, klein und groß zugleich »[...] und wer durch ihn hindurchsieht, berührt zuvor Unsichtbares.«[73] Auch Genrebilder sind in diesem Sinne enigmatisch und laden dazu ein, das Unsichtbare im Sichtbaren zu entdecken.

Zum Umfeld der ausgewählten Künstler

Um die grundlegende These plausibel darzustellen, dass die hier ausgewählten Genrebilder als Frömmigkeitsübungen einen Beitrag zur religiösen Kunst liefern und dabei im Kontext der Reformbestrebungen geistlicher Erneuerungsbewegungen zu begreifen sind, muss vorab das spirituelle Umfeld der ausgewählten Künstler beleuchtet werden. Der Einblick in die religiöse Atmosphäre bildet eine entscheidende Voraussetzung für den christlichen Gehalt der vermeintlichen Alltagsbilder. Welche Orden und Strömungen können die Künstler beeinflusst haben? Sind Kontakte zu Geistlichen nachweisbar?

Beschäftigt man sich vor diesem Hintergrund mit der Biografie von Petrus Christus (aktiv 1444–1475/1476), zeigt sich, dass der Maler fest im religiösen Stadtleben Brügges involviert ist.[74] Unmittelbar vor 1462 tritt er zusammen mit seiner Frau Gaudicine (? –nach 1476) der *Bruderschaft der Madonna des Trockenen Baumes* und *Unserer Madonna des Schnees* bei, worauf Rechnungsberichte hindeuten.[75] Gerade letztere Bruderschaft ist bei den Brüggern und Brüggerinnen zu jener Zeit höchst beliebt, wie namhafte Mitglieder – darunter Karl der Kühne (1433–1477) und dessen Mutter Isabella von Portugal (1397–1471) – bestätigen.[76] Als Mitglied der Bruderschaften ist Petrus Christus ebenso an der Organisation einer Heiligen-Blut-

71 Cusanus bedient sich für seine Erklärung von Gott zahlreicher Exempel aus der Realität, wie etwa einem geknickten Halm. Die Verwendung von Spiegel- und Rätselbilder als Vermittlungsstrategie der Gottesschau bezieht sich auf Paulus. Siehe Thurner 2001.

72 Daher sind Brillengläser im 15. Jahrhundert auch aus dem Beryll hergestellt. Bormann 1987, S. IX–X; Kues/Bormann 1987, S. 3–4.

73 Kues/Bormann 1987, S. 2.

74 Petrus Christus ist ab dem 6. Juli 1444 als Bürger Brügges eingetragen. Martens 1990–1991, S. 5.

75 Martens 1990–1991, S. 7.

76 Ebd.; Friedländer 1967–1976, Bd. 1, S. 82. Siehe zum Erfolg *Unserer Madonna des Schnees* auch Nosow 2012, S. 128. Petrus Christus folgt in seinem Gemälde *Die Madonna vom Trockenen Baum* den ikonografischen Kriterien der Bruderschaft. Dennoch ist ihm eine individuelle Umsetzung des Motivs gelungen. »Madonna of the Dry Tree«, in: Ausst.-Kat. New York 1994, Kat.-Nr. 18 (Maryan Wynn Ainsworth); van der Velden 1998a, S. 90.

Prozession beteiligt.[77] Daneben fertigt er Malereien für die Kartäuser an, wovon das *Porträt eines Kartäusers* und die *Exter-Madonna* zeugen.[78] Peter H. Schabacker verbindet die Kunst des flämischen Malers aufgrund der gemeinsamen niederländischen Sensibilität einer eingegrenzten Didaktik sowie dem Prozess der Vereinfachung mit der Devotio Moderna.[79] Auch Joel Morgan Upton geht bei seiner Beschäftigung mit Petrus Christus immer wieder auf die neue Form der Frömmigkeit und den religiösen, individuellen Praktiken ein.[80]

Die Devotio Moderna übt im 15. Jahrhundert ebenfalls in Brügge ihren Einfluss aus.[81] Gerson, einer der bedeutendsten Vertreter, ist Wortführer in der dortigen St. Donationskirche und von 1393 bis 1411 Mitglied im Kollegium.[82] Der Theologe und Mystiker mit Kontakt zum burgundischen Hof beendet eine seiner zentralen Schriften, *Der Berg der Kontemplation*, in der flämischen Stadt. Seine theologischen Überlegungen beeinflussen auch den Kanzler Nicolaus Rolin (1376–1462), den Jan van Eyck (1390–1441) mit der Jungfrau und dem Christuskind auf seinem berühmten Tafelgemälde abbildet.[83] Nach Upton reagiert ebenso Petrus Christus auf jene individuelle Frömmigkeitsform, wie dessen Heiligendarstellungen vermitteln. Der Künstler führt die Betrachtenden hinter die irdischen Lebensbedingungen. Den Einfluss der neuen Frömmigkeitspraxis bekräftigen ebenso seine personalisierten Andachtsbilder, wie *Christus als Schmerzensmann*, die im Kontext individueller Meditation zu verstehen sind. Sie können zur Selbsterkenntnis der Betrachtenden führen und stimulieren zur perfekten *imitatio* oder *compassio*, dem erklärten Ziel innerhalb der Devotio Moderna.[84]

In der Washingtoner *Geburt Christi* erkennt Upton sogar eine genaue Verbildlichung von Kempens *Nachfolge Christi*, wenn der Devot bei seiner Ausführung über die Liebe von Einsamkeit und Ruhe spricht.[85] Die Inszenierung der Demut, die sich durch die Positionierung des nackten Christuskindes erschließt, das lediglich durch

77 Lassaigne 1957, S. 74.

78 Petrus Christus, *Porträt eines Kartäusers*, 1446, Öl auf Holz, 29,2 × 21,6 cm (gesamt), Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection,1949, New York, Inv.-Nr. 49.7.19; Petrus Christus, *Die Madonna mit der heiligen Barbara und dem Kartäuser Jan Vos / Exeter Madonna*, 1445–1460, Eichenholz, 21,3 × 15,3 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin, Ident.-Nr. 523B. Siehe zum Verweis auf die *Exter-Madonna* neben anderen berühmten Kunstwerken innerhalb des Kartäuserklosters: Zuidema 2010, S. 43–45.

79 Schabacker 1974, S. 32.

80 Upton 1990, u. a. S. 69.

81 Ebd., S. 51.

82 Ebd., S. 51, Anm. 2; Rothstein 2005, S. 14.

83 Jan van Eyck, *Die Madonna des Kanzlers Rolin*, um 1436–1441, Öl auf Holz, 66 × 62 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. INV 1271. Rothstein 2005, S. 15.

84 Siehe zu *Christus als Schmerzensmann* S. 381, Abb. 119 u. Anm. 190 in der vorliegenden Studie. Upton 1990, S. 55–66.

85 Petrus Christus, *Die Geburt Christi*, ca. 1450, 130 × 97 cm (gesamt, ohne Rahmen), National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington D. C., Inv.-Nr. 1937.1.40. Upton 1990, S. 90.

Marias dunkelblauen Mantel vom Boden getrennt ist, unterstützt die Verbindung zur spätmittelalterlichen Andachtspraxis, die das menschliche Leben und Leiden Christi ins Zentrum setzt. Demut und Einfachheit stellen zudem zentrale Tugenden der Devotio Moderna dar, wie wir bereits erfahren haben. Ebenso sind die Betrachtenden aufgefordert, den Kreis der Andächtigen, wenn auch mit einem gewissen Abstand, zu komplettieren. Der Kreis entsteht durch die innerbildliche Form eines Rundfensters, wodurch die Bildszene gleich einer Vision der Betrachtenden anmuten kann.

Das um 1445 entstandene kleinformatige Andachtsbild mit einer porträtähnlichen Darstellung eines Christuskopfes entspricht abermals dem Bedürfnis der Nachfolge Christi, wie es bei von Kempen nachzulesen ist.[86] Die Darstellung lässt sich mit Cusanus' Beschreibung eines Andachtsbildes in seiner berühmten Schrift *De visione Dei* von 1453 verbinden.[87] Hier spricht der Theologe von einem direkten Augenkontakt zwischen der Bildfigur und dem Betrachter bzw. der Betrachterin, der aus jedem Blickwinkel heraus bestehen bleibt und zur Nachfolge animieren soll.

Wofür die Devotio Moderna exemplarisch steht, gilt auch für andere, auf die Einfachheit, Demut und Nachfolge Christi bedachten Orden und Bußbewegungen, wie die Franziskaner und Dominikaner. Das Bedürfnis der (städtischen) Laien und Laiinnen nach individueller Devotion, die sich hierbei abzeichnet, betrifft als Teil dessen auch Petrus Christus. Auch er wird sich mit der Aufgabe eines gottgefälligen Lebens im Alltag konfrontiert gesehen haben, was sich in seinem Kunstschaffen widerspiegelt.

Ähnliches kann für Martin Schongauer (um 1445/1450–1491) gelten, der sich für längere Zeit in den burgundischen Niederlanden und mit Brügge im Wirkraum von Petrus Christus aufgehalten hat. Sein künstlerisches Schaffen ist maßgeblich von der altniederländischen Malerei geprägt.[88] Schongauers Werke sind bereits früh europaweit rezipiert, was schon damals für seinen hohen Bekanntheitsgrad spricht.[89] Der Colmarer erlernt die Goldschmiedekunst höchstwahrscheinlich ab den 1450er-Jahren in der Werkstatt seines Vaters Ludwig Schongauer (vor 1440–nach 1492). Danach studiert er zwei Jahre an der Universität in Leipzig, wo er sich im Oktober 1465 eingeschrieben hat.[90] Die hier erworbenen Lateinkenntnisse ermöglichen ihm einen anderen Zugang zur Religion als dem unstudierten Meister E. S. (aktiv

86 Petrus Christus, *Christuskopf*, ca. 1445, Öl auf Pergament, aufgezogen auf Holz, 14,9 × 10,8 cm (gesamt), Metropolitan Museum of Art, Bequest of Lillian S. Timken, 1959, New York, Inv.-Nr. 60.71.1.

87 Hamerman 1994, S. 55–56.

88 Dekiert 2001, S. 159–160; Tilman 1991, S. 10; Châtelet 1979, S. 119.

89 Selbst Michelangelo soll diese abgezeichnet haben. Bauch 1941, S. 23.

90 Wie andere vermutet auch Hirthe einen Abbruch des Studiums. Hirthe 1991, S. 20. Kemperdick weist jedoch darauf hin, dass Schongauer das Studium beendet hat, da die Grundausbildung an der Fakultistenschule zu jener Zeit nur zwei Jahre umfasst. Kemperdick 2004, S. 20–23.

nachweisbar 1450–1467), dessen Werke den Colmarer ebenfalls beeinflusst haben.[91] Die Ausbildung schließt die antike Naturlehre und Philosophie des Aristoteles (384–322 v. Chr.) und Plinius (62–113) wie auch die antike Rhetorik mit ein, was Schongauer nachhaltig beeinflussen soll. Ulrike Heinrichs verdanken wir erstmals einen umfangreichen Einblick in den intellektuellen Horizont des Künstlers, der ihn als *pictor doctus* befähigt, tiefgründige Bildkompositionen zu kreieren.[92] Ab 1467 begibt sich Schongauer für zwei Jahre auf Künstlerreise, die ihn entlang des Rheins über Köln in die burgundischen Niederlande und bis nach Spanien führt.[93] Als er ab den 1470er-Jahren wieder in Colmar lebt, zählt er zum gebildeten Bürgertum. Dort besitzt Schongauer gleich mehrere Häuser, was vom wirtschaftlichen Erfolg zeugt, und erhält darüber hinaus um 1489 das Bürgerrecht Breisachs.[94]

Wie Brügge ist auch Colmar im 15. Jahrhundert eine wirtschaftlich florierende Stadt und nimmt eine zentrale Position im politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschehen ein. Colmar ist erste kaiserliche Stadt im Elsass und neben Hagenau der zweite Hauptort des im 14. Jahrhundert gegründeten Zehnständebundes.[95] Neben Flandern sind ebenfalls der elsässische Raum und das Rheingebiet von der Mystik und von spirituellen Bewegungen geprägte Gebiete. Das Kloster Unterlinden in Colmar gilt im 14. und 15. Jahrhundert als zentraler Platz der Rheinischen Mystik, auf die die Devotio Moderna ihren Einfluss ausübt.[96]

Die Mystik wirkt sich ab dem 14. Jahrhundert nicht nur durch Predigten der Seelsorger auf die weiblichen religiösen Lebensgemeinschaften aus, wie die Dominikanerinnen und Beginen, sondern formt ebenso das erstarkende Bürgertum im Elsass, wovon beispielsweise die sogenannten »Gottesfreunde« um Rulman Merswin (1307–1382) beredtes Zeugnis ablegen. Jene von Clemens Baeumker als »Laienmystik« bezeichnete Richtung kritisiert von Anfang an Missstände und Fehlverhalten aller Art, ob nun von den »einfachen Leuten«, Klerikern oder vom Papst.[97] Meister Eckhart, Johannes Tauler (um 1300–1361) und Heinrich Seuse (1295/1297–1366) gelten als zentrale Vertreter der deutschen Mystik, die ein persönliches, intensives Verhältnis zwischen Gott und dem Menschen anstrebt.[98]

91 Hirthe 1991, S. 20.
92 Heinrich 2007, S. 86.
93 Dekiert 2001, S. 159; Kemperdick 2007; siehe zur Devotio Moderna und ihren Einfluss auf Kunst und Kultur in den burgundischen Niederlanden die Beiträge in Cauchiers 1989.
94 Kemperdick 2004, S. 23.
95 Siehe zur Bedeutung Colmars u. a. Bischoff 1991, S. 20; Krohm 1991, S. 7.
96 Tschirmer 2003, S. 114. Tschirmer erwähnt in ihrem Kunstreiseführer, dass das Kloster ganze 200 Häuser in Colmar besaß, was von dessen Präsenz und Einfluss in der Stadt zeugt. Siehe die Erwähnung zum Einfluss der Devotio Moderna auf die Rheinische Mystik Greyerz 2013.
97 Baeumker 1912, S. 29–32.
98 Renuard de Bussierre 1991a, S. 35.

In der Forschung wird angenommen, dass die Rheinische Mystik und die spirituellen Bewegungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, wie die Devotio Moderna, auch auf Schongauer wirken.[99] Die folgenden Beispiele lassen die enge Verflechtung vom städtischen und somit auch von Schongauers Leben mit dem Glauben erahnen: Unter ungefähr 6.000 Einwohner und Einwohnerinnen Colmars gehören zu jener Zeit über 100 Personen dem Stand des Klerus an. Die elsässische Stadt bildet somit eine »Sammlung männlichen Mönchtums«, wie Georges Bischoff treffend formuliert.[100] Hier leben Benediktiner, Bettelorden der Dominikaner, Augustiner und kleinere Bruderschaften zusammen. Die Dominikanerklöster *Unter den Linden* und *Sankt Katharina* bestimmen das Stadtbild. Die 1475 vom Dominikaner Jacob Sprenger in Köln gegründete Rosenkranzbruderschaft verzeichnet Ende des 15. Jahrhunderts bereits 3.000 Mitglieder und bezeugt damit eine enorme Beliebtheit bei den Laien und Laiinnen.[101] In Colmar treten ihr beinahe zehn Prozent der damaligen Einwohnerzahl bei. Darunter befinden sich neben den Dominikanerinnen von *Sankt Katharina* Menschen aus allen sozialen Gesellschaftsschichten, so auch Schongauers Eltern. Somit kann insgesamt von einem starken Einfluss der religiösen Atmosphäre in Colmar auf Schongauer ausgegangen werden.[102]

Die Nähe zu den ansässigen Bettelorden, die sich in seinem Kunstschaffen abzeichnet, bekräftigt dies. Beispielhaft ist die *Madonna im Rosenhag*, die Schongauer um 1473 für die Dominikanerkirche der Stadt erschafft.[103] Scheinbar hat der Künstler ein Kapitel des *Exemplars* von Seuse umgesetzt, was dessen Kenntnis über das Werk suggeriert.[104] Daneben ist er eng mit den Franziskanern verbunden. Ob Schongauer darüber hinaus unmittelbaren Kontakt zur Devotio Moderna besessen hat, ist ungewiss, kann aber wiederum auch nicht ausgeschlossen werden, wie Albert Châtelet andeutet. Colmar ist zu Schongauers Lebzeiten von der Spiritualität Grotes beeinflusst, weshalb er ihr mindestens indirekt ausgesetzt gewesen ist.[105] Thomas Hirthe nimmt an, dass der Künstler den neueren Frömmigkeitsbewegungen positiv gegenübersteht.[106] Diese werden ihm nicht nur in seiner Heimatstadt, sondern

99 Renuard de Bussierre 1991b, S. 88; Hirthe 1991, S. 20–21; Greyerz 2013, S. 25.

100 Bischoff 1991, S. 23–24.

101 Alanus de Rupe gründet 1468 in der nordfranzösischen Stadt Douai die erste Rosenkranzbruderschaft.

102 Bischoff 1991, S. 23–24.

103 Martin Schongauer, *Madonna im Rosenhag*, um 1473, Öl auf Holz, 200 × 115 cm, St. Martin, Sakristei, Colmar.

104 Béguerie-De Paepe/Haas 2011, S. 90–93. Diese Verbindung ist ein Beispiel für den Einfluss der Mystik, der bis nach dem 15. Jahrhundert andauert. Daneben berichten die Autoren von einem Holzschnitt, der Seuse vor einem Rosenstrauch mit Blüten zeigt. Dem Mystiker erscheint im dargestellten Bildmoment das Christkind mit einer Prophezeiung. Ebd., S. 91–93.

105 Châtelet 1991, S. 35.

106 Hirthe 1991, S. 20.

ebenso auf seiner Künstlerreise begegnet sein.[107] Dabei scheint *Die große Kreuztragung* wie eine Reaktion auf die Mentalität der Devotio Moderna.[108] Jan Nicolaisen fühlt sich bei der Inszenierung des Kreuzes, dessen beinahe spürbares Gewicht und die realistisch wirkende Maserung an von Kempens *Die Nachfolge Christi* erinnert. Die Darstellung fordert durch den direkten Blick des Heilands, der inneres Leid und Demut offenkundig macht, die Betrachtenden zur Nachfolge auf.[109] Ähnliches lässt sich für die Version des Hausbuchmeisters (tätig um 1470–1505) feststellen, die an jene des Colmarer Künstlers angelehnt ist.[110] Schon vor Nicolaisen hat Fritz Oskar Schuppisser auf den von Schongauer angewandten Darstellungstypus des Erlösers in der Passion Christi hingewiesen. Aller Demütigung zuwider, behält der Heiland seine Würde. Schuppisser versteht dies als Anlehnung an die Passionsmeditation, wie sie etwa durch die Schrift *De spiritualibus ascensionibus* Gerhard Zerbolt van Zutphens (1367–1398) Verbreitung findet. Im leidenden Christus sind alle Tugenden und Heilmittel zur Überwindung der Laster gegeben. Dies gilt es zu erkennen und Christus auf dem Kreuzweg nachzufolgen. Besonders hebt Schuppisser im Kontext Zutphens die äußere Passion – sichtbar durch den physischen Schmerz – und die innere Passion in der Demut Christi hervor.[111]

Auch der am Mittelrhein tätige Hausbuchmeister ist dem humanistischen und religiösen Umfeld der Devotio Moderna ausgesetzt, so beispielsweise in Heidelberg und Mainz, aber auch am Niederrhein durch einen Besuch in Köln.[112] Womöglich hat er sich daneben in Ulm und Augsburg, in den Niederlanden, in Speyer, Brügge und Frankfurt aufgehalten.[113] Davon abgesehen, wissen wir recht wenig über den bis heute unbekannten Künstler, der eine große Anzahl von Genregrafiken hinterlässt. Umso bedeutender ist sein Œuvre, um Anhaltspunkte über dessen Leben und Umfeld

107 Dabei hält er sich u. a. in Brüssel auf. Dekiert, S. 159–160. In allen Städten und Gegenden, von denen die Forschung um Schongauers Aufenthalt weiß, lassen sich etwa Klöster und Häuser der Brüder und Schwestern des Gemeinsamen Lebens nachweisen, wie beispielsweise in Köln mit gleich mehreren Häusern oder das Rookloster bei Brüssel. Siehe exemplarisch Haaß 1960, S. 133–154. Ebenso besucht Schongauer im reiferen Alter am 15. Juni 1489 das von den Brüdern des St. Leonardstifts geprägte Basel. Kemperdick 2004, S. 22; Scarpatetti 1974, S. 118.

108 Martin Schongauer, *Die große Kreuztragung*, vor 1485, Kupferstich, 28,6 × 43 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-1015.

109 Nicolaisen 2000, S. 90–91; in Anlehnung an Nicolaisen siehe »Martin Schongauer. Die große Kreuztragung«, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2001, Bd. 1, Kat.-Nr. 106 (Dorit Schäfer).

110 »The Bearing of the Cross«, in: Ausst.-Kat. Amsterdam 1985, Kat.-Nr. 13 (Jan Pieter Filedt Kok). Hausbuchmeister, *Die Kreuztragung*, 1478–1482, Trockennadelradierung, 12,8 × 19,3 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-877.

111 Schuppisser 1993, S. 200.

112 Siehe zum Aufenthalt in den besagten Städten den Verweis bei Hutchison 1985, S. 60.

113 Mock 1954, S. 3–4. Ein zweifacher Aufenthalt in den Niederlanden ist erwähnt bei Stange 1958, S. 31–32.

abzuleiten. Wahrscheinlich arbeitet er für ein bürgerliches und höfisches Publikum.[114] Die gebildeten Rezipienten und Rezipientinnen – vor allem jene aus dem städtischen Raum – können die Bilder und ihre mitunter parodistischen Absichten verstehen. So werden sie beispielsweise fähig gewesen sein, das Motiv der verkehrten Welt auf den Wappen-Darstellungen als Persiflage auf ein fürstliches Wappen wahrzunehmen.[115] Neben dem Bereich der Grafik ist der Künstler ebenso in den Gebieten der Tafel-, Glas- und Buchmalerei tätig.[116] Der Hausbuchmeister illustriert auch die um 1480 bei Peter Dach gedruckte Version des *Speculum humanae salvationis*.[117]

Allgemein sind die Werke des Hausbuchmeisters von der niederländischen Kunst, der niederrheinischen Schule sowie von Künstlern wie dem Meister E. S. und Martin Schongauer geprägt. Ebenso bedient er sich motivisch, wie so viele seiner Kollegen, an den zeitgenössischen Stundenbüchern.[118] Sein Schaffenswerk zeichnet sich durch eine Schlichtheit der wiedergegebenen Menschen aus, was schon Alfred Stange mit einer visualisierten Frommheit verbindet, und somit dem damaligen Frömmigkeitsideal von Schlichtheit und Einfachheit folgt. Im Irdischen eröffnet sich das Religiöse, womit Stange die Intention des Hausbuchmeisters für weltliche Motive erklärt, dem sich nur anzuschließen ist.[119] Jane Campbell Hutchison ordnet die religiösen Werke, zu denen die im 15. Jahrhundert beliebten Motive der Kreuztragung, Fußwaschung und Auferstehung Christi zählen, der Devotio Moderna zu.[120] Das *Stundenbuch der Katharina von Klev*e, das in Hinblick auf private Kontemplation und Andacht an die Gebetsvorstellung innerhalb der Devotio Moderna erinnert, enthält profane Motive, von denen sich der Künstler inspirieren haben lassen könnte.[121] So hat er etwa die spielenden Kinder, die Johannes den Täufer und das Christuskind wiedergeben, auf seine Weise in den Kinderdarstellungen illustriert.[122] Die vermeintlich profane Kunst des Hausbuchmeisters gilt es demnach, unter einen religiösen Blickwinkel zu betrachten.

114 Zu den bürgerlichen Rezipienten und Rezipientinnen siehe Hoffmann 1985, S. 35–36; Roeck 2004, S. 220–221. Siehe exemplarisch zu den Vertretern eines adligen Adressatenkreises Hess 1998, S. 19; Wolfthal 2004, S. 34.

115 Hubach 2006, S. 271.

116 Siehe exemplarisch Ausst.-Kat. Amsterdam 1985, Kat.-Nr. 118–120, 131–138 (Jan Pieter Filedt Kok).

117 Weizsäcker 1925, S. 291; Naumann 1910.

118 Boon 1985, S. 15.

119 Stange 1958, S. 18.

120 Hutchison 1985, S. 27.

121 Boon 1985, S. 16.

122 Meister der Katharina von Kleve, *Visitation*, Utrecht um 1440, aus: *Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Buchillustration, 19,2 × 13 cm, The Pierpont Morgan Library, New York, MS M. 917/945, fol. 32r; Hausbuchmeister, *Zwei spielende Kinder*, aus der Serie: *Spielende Kinder*, 1470–1475, Kaltnadel, 5,2 × 7 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-922.

Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass alle in dieser Studie ausgewählten Künstler zur Schicht des wohlhabenden, intellektuellen Bürgertums gehören, das in der Regel auch deren Kreis der Rezipienten und Rezipientinnen bildet. Käufern und Käuferinnen wie Künstlern wird die Aufgabe der Selbsterkenntnis als Bedingung einer individuellen Gottesbeziehung und der Nachfolge Christi im täglichen Leben unmittelbar beschäftigt haben. Dahingehend spielt die Auseinandersetzung mit der *vita mixta* eine zentrale Rolle, wobei die Konzeption von Genrebildern eine gelungene Thematisierung dieser Problematik darstellt. Alle Künstler sind der Atmosphäre eines neuen Frömmigkeitsgeistes, der auf die innere Reform des Menschen abzielt, direkt oder zumindest indirekt ausgesetzt.

Zum methodischen Vorgehen

Der vorliegende Bilderkorpus umfasst Martin Schongauers *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* als erste eigenständige Bauerngrafik, das *Wolfegger Hausbuch* mit seinen berühmten genrehaften Federzeichnungen, an denen der Hausbuchmeister maßgeblich beteiligt gewesen sein wird, und den *Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus als einziges heute noch originale frühe Genregemälde. Es sind zentrale Werke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die aus heutiger Perspektive der Genrekunst zugeordnet werden können und entscheidend zur Entstehung der Kunstform beigetragen haben.[123] Mit der Malerei, dem Kupferstich und der Buchillustration werden zugleich verschiedene Medien bedient, die einerseits ein hohes Maß an Kunstfertigkeit aufweisen und andererseits eine gewisse Wertschätzung und Allgegenwärtigkeit jener Darstellungen vermuten lassen. Die Abfolge der zentralen Werke erfolgt systematisch und endet daher mit dem *Goldschmied in seinem Geschäft*, wo die Verflechtung von Glauben und Alltag am stärksten erfolgt.

Während der Bildanalysen werden beständig Werke aus der christlichen Unterweisungs- und Erbauungsliteratur, Meditationstraktate und namhafte Theologen

123 Genaugenommen müsste Jan van Eyck als Begründer der Genrekunst genannt werden. Dessen Originale aber sind für immer verloren. Nur durch zwei Kopien und dem Gemälde der *Sammlung des Cornelis van der Geest* ist *Die Frau bei der Toilette* bekannt, wo es zwischen Pieter Aertsens Bauerngesellschaft mit einer Pfannkuchenbäckerin, dem Apoll von Belvedere und anderen hochkarätigen Kunstwerken hängt. Seidel 1991, S. 38. Der Paduaner Humanist Leonico Tomeo wiederum hat eine Fischotterjagd des flämischen Künstlers besessen. Christiansen 1998, S. 43. Auch das Inventar von 1492 der Medici-Bank in Brügge, wo u. a. von einem Moriskentanz, einem Flöte spielenden Mann und einer fröhlichen Gesellschaft die Rede ist, zeigt, dass im 15. Jahrhundert wesentlich mehr Gemälde existieren müssen, die aus heutiger Perspektive der Genrekunst hätten zugeordnet werden können. Im Inventar der Florentiner Familie Tornabuoni aus dem Jahr 1497 sind weitere genreartige Gemälde verzeichnet. Doch noch im gleichen Jahr sorgt Savonarolas Feuer der Eitelkeiten für den herben Verlust zahlreicher Originale. Ebd. Zum *Goldschmied in seinem Geschäft* als erstes Genregemälde siehe Lassaigne 1957, S. 72; Cuttler 1968, S. 131; Pächt 1997, S. 83.

herangezogen. Sie dienen als Interpretationshilfe und Verständnisschlüssel, um sich der spätmittelalterlichen Atmosphäre, in der die Genrebilder entstanden sind, und der Erfahrungswelt der Rezipienten und Rezipientinnen anzunähern. Auf ähnliche Weise sind zuvor schon Bret Louis Rothstein und Ingrid Falque vorgegangen.[124] Zentrale Schriften, die im 15. Jahrhundert neben spirituellen Gemeinschaften auch in der städtischen Schicht gelesen werden, sind mitunter *Die Zierde der geistlichen Hochzeit* Jan van Ruusbroecs (1293–1381), die bereits erwähnten devoten Meditationstraktate *Die Nachfolge Christi* von Thomas von Kempen und *De spiritualibus ascensionibus* van Zutphens sowie die Erbauungsschriften über das menschliche Leben Christi *Meditationes vitae Christi* des Pseudo-Bonaventuras (Johannes de Caulibus?, um 1300) und die *Vita Christi* des Karthäusers Ludolf von Sachsen (um 1300–1377/1378). Ebenso finden die Illustrationen aus dem *Speculum humanae salvationis* und der *Biblia pauperum* für das Bildverständnis Beachtung. Jene Werke, die als Verständnisschlüssel für die frühniederländische Malerei längst von der Forschung herangezogen worden sind, helfen, auch die Entstehung der Genrekunst besser in den Blick zu nehmen. Ferner werden herausragende Theologen und Denker der Inneren Frömmigkeit, wie Meister Eckhart, Berthold von Regensburg (um 1200–1272) und Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510) sowie spirituelle Orden und Lebensgemeinschaften, wie die bereits skizzierte Devotio Moderna, berücksichtigt. Aber auch Brants *Narrenschiff* soll eine wichtige Referenz bilden.

Strukturell werden die zentralen Bildanalysen jeweils von einer Einleitung, einem Forschungsbericht, einer Aufarbeitung der Bildtradition und einer abschließenden Zusammenfassung umrahmt. Darüber hinaus geben Zwischenüberschriften den Kapiteln eine zusätzliche innere Struktur. Zwischenüberschriften strukturieren ebenso jene Kapitel, welche zeitgenössische Themen und Fragen vertiefen, die in Relation zur Genrekunst und deren Entstehungsumständen stehen und tiefer in die spätmittelalterliche Denkweise und Spiritualität führen, um die Anfänge der Genrekunst noch besser begreifen zu können. Thematisch spielen die Volkspredigt und die Anwendung von alltagsnahen Exempeln eine ebenso immanente Rolle wie das Lebensmodell der *vita activa*. Mit der Aufwertung des Alltäglichen wird folglich nach zeitgenössischer Ansicht behandelt, wie die Welt zu betrachten ist. Nur wer es vermag, durch das Materielle hindurchzusehen, also einen transzendenten Blick entwickelt, bemerkt das Göttliche in der Welt. Aus diesem Grund ist auch dem spirituellen Sehsinn ein Kapitel gewidmet. Dabei gerät die damalige Meditationspraxis in den Fokus, die ebenfalls für die städtische Schicht von Bedeutung ist und zum transzendenten Sehen anleiten kann. Erstmals wird auch die Gedächtnislehre in den Kontext

124 Rothstein 2005; Falque 2015; Falque 2017. Falque erklärt ihr Vorgehen, dem ich mich anschließe, wie folgt: »[…] [M]y aim here is not to find close relationships between one painting and one precis text that would act a source of inspiration for it. Rather, I believe that we can draw parallels between textual and visual rhetoric for they can express by their own means a shared idea.« Falque 2017, S. 25–26.

der Genrekunst gestellt. Gerade an alltagsnahen Motiven leitet sich eine beliebte Verfahrensweise ab, um sich bestimmte Wörter und Inhalte zu vergegenwärtigen. Da sich diese Vorgehensweise aus dem Spätmittelalter vor allem für die moderne Leserschaft zu vergegenwärtigen gilt, bildet dieser Themenkomplex mit einer vorangestellten Skizzierung der wichtigsten Charakteristika zur frühen Genrekunst und ein Begriffsvorschlag den Anfang der vorliegenden Studie. Beide Kapitel liefern gemeinsam mit der nun endenden Einleitung den modernen Lesenden jene notwendige Einführung, die es bei der Beschäftigung mit den Anfängen der Genrekunst bedarf.

Insgesamt lässt sich das Ausleben christlicher Wertvorstellungen im irdischen Leben mit seinen täglichen Aufgaben und Konflikten und die Verbindung des tätigen mit dem beschaulichen Leben nicht kürzer und treffender als ein Gebet der Tat beschreiben.[125] Der eigene Lebensweg nach christlichen Maßstäben und Wertvorstellungen ausgelebt, kann selbst ein permanentes praktisches Gebet darstellen. Und im Sinne der Tat heißt es nun, sich der Entstehung der Genrekunst zu widmen.

125 Dietmar Mieth hat ebenfalls die Wortwahl »Gebet der Tat« bei seiner Auseinandersetzung mit der Berufsarbeit nach Auffassung von Johannes Tauler verwendet. Mieth 1969, S. 295. Die Arbeit zu Ehren Gottes stellt demnach ein Gebet der Tat dar, wie auch das Kapitel *Die Heiligung des Alltags* zeigen wird. Siehe S. 129–146 in der vorliegenden Studie.

Ein Entwurf zur frühen Genrekunst

Auf den ersten Blick scheinen Genrebilder leicht begreifbar zu sein. Bei eingehender Beschäftigung aber entpuppen sie sich nicht selten als hochkomplexe Darstellungen. Eine silenengleiche Bildstrategie kann die Betrachtenden mit jeder Erkenntnis tiefer ins Bildgeschehen und zu den anfangs verborgenen Inhalten und Themen führen. Dafür bedienen sich die Künstler verschiedener Aktivierungsstrategien, die nun vorgestellt werden sollen.

Ellipse, Dekontextualisierung, Weltmetapher

Schon vorab lässt sich festgehalten: Genrebilder fordern permanent die aktive Beteiligung der Betrachtenden.[1] Eine aktive Beteiligung verlangen auch die Verfahren der Ellipse und Dekontextualisierung, deren sich die Künstler mitunter bedienen. Durch die aus der antiken Rhetorik entlehnten Ellipse ergibt sich ein rätselhafter Bildcharakter, der durch die bewusste Aussparung von Bilddetails entsteht, die jedoch relevant für die Bilderzählung sind.[2] Beim Vorgang der Dekontextualisierung werden hingegen gezielt Versatzstücke aus ihrem Zusammenhang isoliert und in eine neue Narration gesetzt. Dieses Vorgehen ist von den Prozessen der De- und Rekonstruktion geprägt.[3] Die Rekonstruktion aktiviert dabei den Erinnerungsprozess an die ursprüngliche Quelle des isolierten Details.

In der jüngeren Kunstgeschichte lassen sich mehrere Verweise auf die Ellipse als Stilmittel in Kunstwerken finden. Den ersten liefert Peter Bell im Gemälde *Moses*

1 Der in diesem Abschnitt vorgestellte theoretische Ansatz zur Ellipse, Dekonstruktion, Weltmetapher und Gattungsoffenheit innerhalb der Genrekunst geht auf Jürgen Müller und auf das DFG-Projekt *Genrebild und Konfessionskonflikt: Nürnberg-Antwerpen 1500–1570* zurück. Siehe dahingehend auch Müller 2020a.

2 Quintilian beschreibt die Ellipse als eine durch Auslassung charakterisierte Redefigur. Quintilianus/Rahn 1988, IX, 3, 58.

3 Es konnte bisher kein passender Begriff aus der klassischen Rhetoriklehre gefunden werden, weshalb der moderne Terminus aushelfen muss. Der Begriffsvorschlag geht auf meinen Doktorvater Jürgen Müller zurück.

schlägt Wasser aus dem Felsen von Lucas van Leyden (1489/1494–1533).[4] Der Künstler lässt die Visualisierung des Wunders aus, wodurch sich mit der Betonung auf Moses' Menschlichkeit eine Lücke in der Bilderzählung ergibt. Diese Leerstelle ist das Göttliche selbst, das unsichtbar bleibt. Auf das himmlische Wunder verweisen lediglich die Figuren, die an den Bildrändern mit voll beladenen Fässern auftauchen.[5]

Jürgen Müller hat wiederum Rembrandts (1606–1669) Kupferstich *Diana im Bade* als Ellipse begriffen.[6] Der Betrachter kann gänzlich in den Anblick der Nackten versinken, die ihn auffordernd ansieht.[7] Erst, wenn er den Köcher bemerkt, kann er die junge Frau als Diana, die Göttin der Jagd, und sich selbst in der Rolle des Acteon erkennen. Die typischen Figuren – die Gefährtinnen, der Jäger und die Hunde – erscheinen nicht im Bildgeschehen und müssen ebenfalls vom Rezipienten ergänzt werden.[8] Ob es dann nicht schon zu spät ist und Diana ihn bereits (symbolisch) in einen Hirsch verwandelt hat, bleibt offen.

Als drittes Beispiel an dieser Stelle hat zuletzt Bertram Kaschek für Jan van Hemessens *Berufung des Matthäus* die Form der Ellipse nachgewiesen.[9] Das Besondere des eigentlich christlichen Bildthemas ist die scheinbare Umsetzung als Genrebild. Ursprünglich war das Gemälde kleiner und ist erst nachträglich von fremder Hand um den rechten Ausschnitt mit der Christusfigur und den oberen Bereich ergänzt worden. Die Darstellung mit dem Zöllner Matthäus in seinem Kantor changiert zwischen einer Alltags- und Berufungsszene, wie es sich in der vorliegenden Studie ebenso für *Ein Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus zeigen soll, wo der Hl. Eligius (ca. 588–660) im wiedergegebenen Moment Handwerker und Heiliger zugleich ist. Gott bzw. Christus erscheint Matthäus bzw. Eligius während der Ausübung ihres irdischen Berufes und erwählt sie zu ihrer spirituellen Arbeit. Die himmlische Erscheinung befindet sich jedoch außerhalb des Bildraums und ist lediglich indirekt angedeutet. Diese Leerstelle muss von den Betrachtenden gefüllt werden, um die Bildaussage zu erschließen. Die Leerstelle kann somit ein versteckter Interpretationsschlüssel sein, durch den die jeweiligen Bilder die Form der Ellipse aufweisen.

4 Lucas van Leyden, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, 1527, Tempera auf Leinwand, 181,9 × 237,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 54.1432.

5 Bell 2015, S. 248–249.

6 Rembrandt, *Diana im Bade*, um 1631, Radierung, 17,7 × 16 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Coburg, Inv.-Nr. VII,380,203.

7 In diesem Fall ist bewusst auf die Gendersprache verzichtet worden, da für die von Müller vorgeschlagene Interpretation die Vorstellung von einem männlichen Betrachter maßgeblich ist.

8 Müller 2017, S. 26–27.

9 Jan van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus*, 1536, Öl auf Holz, 111,8 × 153,9 cm (Originalgröße), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 11. Kaschek 2020.

Auch Schongauer verzichtet in der *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* bewusst auf Details, die unmittelbar auf die Flucht nach Ägypten hindeuten, wie die Analyse offenlegen wird. Das Motiv der Ruhe wird nur subtil angedeutet. Der Götzensturz zeigt sich anhand einer innovativen Umsetzung, was von den Betrachtenden erst erkannt werden muss. Wie im *Goldschmied* stehen die Betrachtenden vor der Aufgabe, das fehlende Motiv bzw. den fehlenden Inhalt selbständig hinzuzufügen bzw. die Modifikation (auch als solche) wahrzunehmen. Genrebilder fordern eine intellektuelle und aktive Leistung der Betrachtenden.

Für den Prozess der Dekontextualisierung bilden zyklische Bildthemen, wie die Monate und Jahreszeiten oder Planetenbilder, ein reiches Motivrepertoire. Auch Details aus anderen seriellen Bildthemen wie die sieben Todsünden und die Zehn Gebote, die fünf Sinne und die vier Temperamente werden entnommen und in einen anderen Kontext gesetzt. Die ursprüngliche Bedeutung muss von den Betrachtenden rekonstruiert werden.

Ein Beispiel stellt an dieser Stelle die kolorierte Federzeichnung *Von dem Esel* (Abb. 1) aus dem *Buch der Natur* dar. Losgelöst von der Buchform und ohne Inschrift würde die Abbildung selbst eine Genreszene abgeben, die einen Müller bei seiner Arbeit wiedergibt.[10] Im Vordergrund führt der Müller seinen mit einem Sack beladenen Esel zur Wassermühle. Die Mühle befindet sich in der Nähe einer angrenzenden Burg und einer Kathedrale, deren Silhouette sich im Hintergrund abzeichnet. Die Illustration dient in erster Linie zur näheren Beschreibung des Lastentiers. Im dazugehörigen Abschnitt über den Esel beschreibt Konrad von Megenberg (1309–1374) dessen negative und positive Eigenschaften. Neben dem Laster der Unkeuschheit ist der Esel für die Tugenden der Friedsamkeit, Sanftmut und Güte bekannt. Als Packesel wird ihm schwere Last aufgebürdet. Unmittelbar am Ende seiner Ausführung fordert Konrad die Lesenden auf, gleich dem Esel fruchtbar zu sein und gute Werke bis zum Lebensende zu vollbringen. Zuvor erwähnt der Autor, dass der Esel von Natur aus kalt ist.[11]

Damit ist es den Lesenden möglich, parallel an das phlegmatische Temperament zu denken. Wenn der Gang des Esels auch langsam ist, umgreift dies zugleich die positiven Merkmale von Ruhe, Ausdauer und Geduld. Dem Phlegmatiker werden der Temperamentenlehre gemäß das Element Wasser und die Attribute »nass« und »kalt« zugeordnet. Auch die Planetenkinder des Mondes besitzen jene Merkmale, weshalb der Müller mit dem beladenen Esel auf dem Weg zur Wassermühle ebenso zum Darstellungsrepertoire Lunas gehört. Beim Anblick eines Müllers mit einem Esel bieten sich den spätmittelalterlichen Betrachtenden somit gleich mehrere Referenzpunkte zum Nachsinnen über den Ursprung des Bildmotivs. Die Überschneidungen bestimmter Motive und Figuren mit verschiedenen Kontexten, wodurch sich eine

10 Werkstatt Diebold Lauber, *Von dem Esel*, Hagenau um 1442–1448?, aus: Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, kolorierte Federzeichnung, 32 × 22 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Cod. Pal. germ. 300, fol. 84r.

11 Megenberg/Pfeiffer 1994, S. 119–121.

1 Werkstatt Diebold Lauber, *Von dem Esel*, Hagenau um 1442–1448?, aus: Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg.

gewisse Ambivalenz ergeben kann, ist häufig in der nordalpinen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu beobachten.[12] Dies steigert das Potenzial von Genredarstellungen als Reflexions- und Denkbilder.

Auf andere Weise hat Ulrike Heinrichs den Akt der Dekonstruktion als Hilfsmittel gewählt, um sich der Gattungsfrage des *Wolfegger Hausbuchs* anzunähern. Sie hat nachgewiesen, dass die genrehaften Federzeichnungen, wenn Turnierszenen parodiert und die Kehrseiten des Kriegslebens inszeniert werden, immer wieder den Anschein von Historienbildern einer Chronik wecken, diese aber auf komische Weise unterlaufen.[13] Auf diese Form der Dekonstruktion – die Verflechtung mehrerer Gattungen, wie durch die Verbindung von Genremotiven und Historienbildern – hat ebenfalls Bell hingewiesen.[14]

Auch der *Goldschmied in seinem Geschäft* befindet sich an der Schwelle zwischen Genre- und Heiligenbild. Am alltagsnahen Beispiel lehrt uns der Hl. Eligius die praktische Devotion, wie zu zeigen sein wird. Damit geht eine gewisse Gattungsoffenheit einher – ein weiteres Merkmal von Genrebildern.[15]

Ein anderes Kennzeichen ist die Verwendung von Metaphern, welche die Welt – also den *mundus* – repräsentieren. Kreisformen, wie Kugeln, Räder oder im Kreis tanzende Bildfiguren, die Andeutung der Monate, Jahreszeiten oder auch die Planetenikonografie, die vier Elemente und auch die fünf Sinne – all diese Symbole der Ganzheit tauchen immer wieder in Genredarstellungen auf.[16] Ob also bei der Ellipse, der Dekontextualisierung oder dem Wiedererkennen von Welt- und Ganzheitsmetaphern: Stets ist die Gedächtnisfähigkeit der Betrachtenden gefordert, was auch bei den folgenden Aktivierungsstrategien zu beobachten ist.[17]

Realismus – Illusionismus

Der angewandte Realismus stellt einen immanenten Aktivierungsschlüssel dar und ist besonders mit Blick auf die altniederländische Malerei beständiges Thema innerhalb der Forschungsliteratur. Antrieb zur realistischen Wiedergabe können politisch-

12 Siehe zu den möglichen Themenüberschneidungen ebenso Lütke Notarp 1998. Die Mehrdeutigkeit einer Bildaussage stellt zugleich eine Möglichkeit für die Künstler dar, kritische Inhalte zu verschleiern und sich somit vor eventuellen Vorwürfen zu wappnen, wie beispielsweise bei Bruegel und den Beham-Brüdern zu beobachten ist. Siehe zu den Beham-Brüdern Ausst.-Kat. Nürnberg 2011; und zu Bruegels silenisch-paradoxer Bildsprache Müller 1999.

13 Heinrichs 2015, S. 205–212, bes. 208.

14 Bell 2015, S. 248.

15 Dies hat sich ebenso auf der Tagung *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst* und den darauf aufbauenden Beiträgen im gleichnamigen Sammelband ergeben. Siehe Müller/Braune 2020.

16 Siehe zum *mundus*-Motiv auch Müller 2020a, S. 9–10, 19.

17 Mary J. Carruthers hat in ihrem Eröffnungsvortrag auf dem International Medieval Congress 2018 in Leeds darauf hingewiesen, dass der Vorgang des Erinnerns stets ein aktiver ist.

propagandistische, soziale und ökonomische Motive sein.[18] Ebenso – und dies ist für die vorliegende Studie maßgeblich – zeichnet sich ab, dass die realistische Wiedergabe auch in einem religiösen Zusammenhang steht.[19] Die Welt bildet im 15. Jahrhundert die Wirkstätte von Gott und Mensch. Mit dem Realitätsanspruch geht parallel ein Wahrheitsanspruch einher.[20]

Für Keith P. F. Moxey besitzt das spätmittelalterliche Realitätskonzept zwei Funktionen: Einerseits ergeben sich wirklichkeitsnahe Bilder aus dem Wunsch heraus, die eigene Erfahrungswelt wiederzugeben; andererseits ist es als Ergebnis einer übernatürlichen Macht zu begreifen, denkt man an den Aberglauben der wundertätigen Fähigkeit religiöser Bilder.[21] Beide Funktionen vermischen sich mit der Vorstellung göttlicher Präsenz in der Welt und ihrem symbolischen Verweischarakter. Susanne Franke findet bei ihrer Beschäftigung mit dem Bildthema der Anbetung des Kindes die treffende Bezeichnung vom »sakramentalen Realismus« und setzt die ausgewählten Werke Hugo van der Goes' (um 1440–1482) in Relation zu liturgischen Spielen. Innerhalb der Eucharistie nimmt der Bildrealismus ein sichtbares Zeichen Gottes ein, das ebenso innerhalb der Liturgie fassbar ist.[22] Daneben hat exemplarisch schon Sven Lüken in seiner Studie über Verkündigungsdarstellungen im 15. und 16. Jahrhundert den Einfluss des religiösen Theaters und den neuen Frömmigkeitsbestrebungen erkannt, wo sich das Heilsgeschehen in der Gegenwart ereignet und Alltagsszenen immer populärer werden.[23] Auch Martin Büchsel hat das Wirklichkeitsverständnis innerhalb der Devotion untersucht, welche die wahrhaftige Inkarnation Christi mit den Sinnen greifbar macht. Dahingehend erklärt er die angewandte Sehstrategie in der *Anbetung der Könige* des Conrad von Soest (um 1370–nach 1422) auf dem Dortmunder Marienretabel.[24] Diese gleiche der Seherwartung im Sinne eines Erkenntnisprozesses während der Andacht.[25]

Die jüngere Forschung scheint nicht nur den symbolischen Bildgehalt im Sinne Panofskys zu vertreten, sondern überdies gezielt, zentrale Einflüsse, wie die neue Frömmigkeit und die darin eingeschlossene Passionsmeditation sowie liturgische Spiele, in das Bildverständnis mit einzubeziehen. Die hier vorliegende Studie schließt sich dem an. Die Einbettung der frühen Genrebilder in die Strategien der Laienunterweisung mittels realistischer Szenen kann zudem den Prozess der Selbstüberprüfung und -reflexion als Weg zum persönlichen Gottesverhältnis der Betrachtenden intensivieren. Der Rezipient bzw. die Rezipientin kann sich stets im Bildgeschehen

18 Harbison 1995a, S. 29; Harbison 1995b, S. 21–34, bes. 30.
19 Beginnend mit Panofsky 1953, Bd. 1, S. 131–148.
20 Harbison 1995b, S. 26–27.
21 Moxey 1996, S. 15.
22 Franke 2012.
23 Lüken 2000, S. 17–31.
24 Conrad von Soest, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, rechter Flügel des *Marienaltars*, um 1420, Tempera auf Holz, 140 × 95 cm, Marienkirche, Dortmund.
25 Büchsel 2004, S. 233–257.

wiederfinden. Wirklichkeit und Fiktion, Betrachter- und Bildraum, verschwimmen. Der Realismus befähigt, die Bildsituation besser zu begreifen, sodass die gewonnenen Erkenntnisse für das eigene tägliche Handeln anwendbar sind. Realismus in religiösen Kunstwerken – auch in Genrebildern – steigert die Memoria, den Wissenstransfer und die Affekte und steht im Kontext zeitgenössischer Meditationspraxis.[26] Zugleich wird durch eine gewisse Künstlichkeit und Konstruiertheit des Bildes mit dem Anschein von Realismus gebrochen.[27] Diese macht ersichtlich, dass es sich um erdachte Szenen und Bildräume handelt, die der Wirklichkeit entlehnt sind, diese aber nicht als authentisches Bild wiedergeben.

Das Spiel mit der ästhetischen Grenze steigert den Bildillusionismus. Hier scheint die Trennung zwischen Bild- und Betrachterraum beinahe aufgehoben zu sein. Immer wieder finden sich Bildelemente, die den Wunsch und das Begehren der Betrachtenden wecken, diese zu ergreifen. Diese Augentäuschung wirft die Thematik um Schein und Sein auf. Im Bilderkorpus dieser Studie können solche Details, wie der Gürtel im *Goldschmied* oder der singulär positionierte Stein auf dem Weg in der *Bauernfamilie*, sogar die Rolle eines *clavis interpretandi* einnehmen und folglich entscheidend zum Bildverständnis beitragen.

Komik und Lachen

Humor ist zahlreichen Genrebildern zu eigen. Bisher sind die Facetten des Humors, wie ein milder bis bissiger Spott, die Ironie oder die Parodie, innerhalb der Genrekunst in der Regel auf eine auflockernde Wirkung und Erheiterung abseits des mühseligen Alltags oder als Mittel der Inklusion bzw. Exklusion reduziert worden.[28]

Humor kann jedoch den Weg zur ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Bildgeschehen ebnen. Die Parodie beispielsweise stellt einen entscheidenden Weg zur Erkenntnis dar. Bei der Parodie wird ein Vorbild auf komische Weise nachgeahmt.[29] Das Vorbild ist noch erkennbar, wird aber verzerrt oder verfremdet. Der dabei entstehende Kontrast zwischen Vor- und Abbild führt zur Distanz der Rezipienten vom parodierten Gegenstand. Der komische Effekt, der von einer Parodie ausgeht, kann bei den Rezipienten und Rezipientinnen ein Lachen hervorrufen, was eine Distanzierung vom verlachten Objekt mit sich führt. Parallel ermöglicht dieser Prozess, sich der mitschwingenden Kritik bzw. der tieferen (ernsten) Sinnschicht anzunähern. Bei der Parodie auf visueller Ebene, wie sie beispielsweise in der *Bauernfamilie* von Schongauer vorliegt, kann das Lachen einen Reflexionsprozess über das Gesehene und eine darauffolgende Selbstüberprüfung einleiten. Dies zieht im Fall früher Genrebilder

26 Scheel 2014, S. 56, mit weiterführender Literatur ebd., Anm. 175.
27 Kaschek 2020, S. 145.
28 Der Prozess des Verlachens kann demnach eine Gruppe stärken und/oder eine Person oder (Bild-)Figur bewusst ausgrenzen.
29 Siehe »Parodie«, in: HWRh 6 (2003), Sp. 637–649 (P. Stocker), bes. 637.

die Beschäftigung mit zeitaktuellen Problemen, Debatten und christlichen Themen wie der Nachfolge Christi im täglichen Leben sowie der Grundproblematik einer angemessenen christlich-moralischen Verhaltensweise und somit der eigenen Sündhaftigkeit im Alltag nach sich. Für den Selbsterkenntnisprozess ist die Wirkung des Lachens und die Rolle des Humors immanent. Der hohe Realitätsgrad verstärkt die Komik, die sich aus der Realität entlehnten Situationen speist. Uns wird die eigene Unvollkommenheit vor Augen gehalten. Die Wahrnehmung des Komischen wird als Humor bezeichnet und gilt seit Aristoteles als spezifisches Merkmal des Menschen.[30] Das Lachen über andere schließt das Lachen über sich selbst mit ein.[31] Wer Fehler erkennt, kann sich lachend davon distanzieren und diese bewältigen.[32]

Innerhalb des Christentums erhält das Lachen eine ambivalente Stellung zwischen dem verspottenden Lachen, das Christus auf seinem Leidensweg erfährt, und dem seligen Lächeln der Erlösten im Himmelreich. Hat die Institution Kirche theoretisch das Lachen und die dazugehörigen Feste verdammt und verboten, nehmen in der Praxis Komik und Humor eine immanente Stellung im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit ein.[33] Selbst Maria und das Christuskind erscheinen als Zeichen der Menschlichkeit lachend, wie im *Rheinischen Marienlob* oder in Ludolf von Sachsens *Vita Christi*.[34] Christlicher Humor zeigt den Unterschied zwischen Gott und den Menschen auf und hilft zugleich, damit umzugehen. Humor lässt das Wichtige als nichtig und das Nichtige als wichtig begreifen.[35] Der Mikrokosmos offenbart sich im Makrokosmos und umgekehrt.[36] Wer über sich selbst lachen kann, erkennt seine eigene Kleinheit und Endlichkeit gegenüber der Größe und Ewigkeit Gottes an.[37] Die damit inbegriffene Eschatologie schließt das kommende Heil mit ein, wie wiederum Peter L. Berger betont.[38] So ist »[d]ie Erfahrung des Komischen [...] schließlich ein Ver-

30 Berger 1998, S. X–XI; Haug 1989, S. 260.

31 Betz 1981, S. 4.

32 Haug 1989, S. 257–261. Worüber wir lachen, ist allerdings von diversen Faktoren abhängig. Ob wechselnde historische Situationen oder das soziale und intellektuelle Niveau des Rezipienten und der Rezipientin: Komik ist in erster Linie subjektiv. Nicht jeder lacht über dasselbe. Siehe ebd., S. 260.

33 Zur Ablehnung und zum Verbot siehe Hüttinger 1996, S. 95.

34 Kemper 2006, S. 30; Wegener 2013, S. 230. Beide einflussreichen Schriften sind in der Volkssprache verbreitet worden. Das *Rheinische Marienlob* orientiert sich an »ein frommes, aber geistlich hoch interessiertes, aber nicht ›wissenschaftlich‹ gebildetes vorwiegend weibliches Publikum [...].« Art. »Rheinisches Marienlob«, in: VL² 8 (1992), Sp. 33–36 (Volker Honemann), 36. Vor allem der niederrheinisch-niederländische Raum schafft ideale Bedingungen für das Werk, das daher auch innerhalb der Frauenmystik, wie bei den Beginen, einzuordnen ist. Ebd.

35 Bieber 1997, S. 283–284.

36 Thielicke 1974, S. 108.

37 Ebd., S. 101.

38 Berger 1998, S. 254.

sprechen von Erlösung.«[39] Stets ist sich der Christ bzw. die Christin der Verbindung zum Gekreuzigten und Auferstandenen bewusst und daher immer zugleich Sünder bzw. Sünderin *und* Gerechter bzw. Gerechte in der irdischen Welt.[40]

Auf diese Weise agiert der Mensch auch innerhalb der Genrekunst, die sich, ähnlich dem Humor, der Wirklichkeit bedient und durch gezielte Brüche die Fähigkeit verleihen kann, Distanz zur Realität aufzubauen, wobei das eben beschriebene christliche Lachen entstehen kann.[41] Genrekunst konfrontiert uns mehr als einmal mit dem, wer und was wir lieber nicht wären.

Neben der Wirkung, den Reflexionsprozess des Rezipienten bzw. der Rezipientin anzuregen, stellt die Verbindung zur Erinnerungskunst einen bislang unberücksichtigten Aspekt dar. Worüber man lacht, bleibt besser im Gedächtnis. Mit der Einbindung komischer Figuren und Bildsituationen reagieren die Künstler auf Empfehlungen in der spätmittelalterlichen Gedächtnislehre, die zur Verwendung komischer und alltagsnaher Figuren raten.[42]

Eine kurze Anmerkung

Fraglich ist, ob sich für den Beginn der Genrekunst erste theoretische Ansätze abzeichnen, wie sie für die Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert nachweisbar sind. Nicht selten bedienen sich nordalpine Künstler kanonischer Figuren aus der italienischen Renaissance, um diese durch eine abgewandelte Wiedergabe in einen niederen Kontext herabzusetzen.[43]

Das bisher einzige Beispiel, das sich dahingehend im Bilderkorpus der vorliegenden Arbeit entdecken lässt, ist eine der Frauenfiguren aus der *Niederwildjagd* (Abb. 2) im *Wolfegger Hausbuch*.[44] Sie hockt leicht gebeugt im Vordergrund, hat die linke Hand auf das angewinkelte Knie gelegt und das andere Handgelenk auf ihren

39 Ebd., S. XI.

40 Thiede 1986, S. 103–104.

41 Siehe dazu schon Hüttinger 1996, S. 137. »Lachen wie Kunst erweisen sich als analoge permanent zwischen Distanz und Nähe kippende Phänomene.« Ebd., S. 193.

42 Da der Prozess der Erinnerung und die Gedächtnislehre entscheidende Faktoren für das Verständnis früher Genrebilder darstellen, folgt dieser Komplex als eigenständiges Kapitel. Siehe S. 47–65 in der vorliegenden Studie. Siehe zum Komplex Lachen und Theologie über den hier skizzierten Abschnitt Lühl 2019.

43 Damit und mit diversen weiteren Formen der Parodie beschäftigt sich das Teilprojekt F *Parodie und Pasquinade. Gestalt und Genese von Modernisierungsprozessen frühneuzeitlicher Kunst* des SFBs 1285 *Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung* an der Technischen Universität Dresden.

44 Hausbuchmeister (?), *Die Niederwildjagd*, Mittelrheingebiet um 1482 oder unmittelbar danach, aus: *Wolfegger Hausbuch*, Federzeichnung, 29 × 36 cm, Verbleib unbekannt, fol. 23v–24r. Dass der Künstler Wissen um antike Ideale der Nacktheit besitzt, darauf deuten die drei nackten Kinder, die die Düsenrohre des Heronbrunnens im *Badehaus* tragen. Hoppe 2019, S. 26.

2 Hausbuchmeister (?), *Die Niederwildjagd*, Detail, Mittelrhein um 1482 bzw. unmittelbar danach, aus: *Wolfegger Hausbuch*, Verbleib unbekannt.

3 Marcantonio Raimondi nach Raffael, *Hockende Venus mit Amor*, 1510–1527, Amsterdam, Rijksmuseum.

rechten Oberschenkel abgestützt. Mit den Fingern formt sie eine bis dato unentschlüsselte Geste. Sie schaut vermutlich zu den Paaren neben ihr. Durch die Bekleidung, das fortgeschrittene Alter und die Variation der Armhaltung ist die Vorlage der kauernden Venus, die sonst nackt, jung und schön auftritt, anfangs verborgen. Auch die beigefügten Krüge für Getränke und der Korb rücken sie in Kombination mit dem Alter vielmehr ins Licht einer Kupplerin.

Die *Kauernde Venus* gehört zu den populärsten Motiven der Frühen Neuzeit, die der klassischen Antike entstammen und deren Ideale verkörpern. Grafiken, wie der Kupferstich (Abb. 3) von Marcantonio Raimondi (1470/1482–1527/1534), verbreiten die Darstellung der Liebesgöttin in der damaligen Kunstwelt.[45] Eine ähnliche Assoziation zum Typus der *Kauernden Venus* können auch die zeitgenössischen Betrachtenden bei der hockenden Dame neben der Mauer im *Weiherhaus* (Abb. 4) haben.[46] Beide benannten Frauendarstellungen im *Wolfegger Hausbuch* nehmen die hockende Pose als jeweils einzige Bildfigur ein und können durch geschickte Anspielungen die

45 Marcantonio Raimondi nach Raffael, *Hockende Venus mit Amor*, 1510–1527, Kupferstich, 22,3 × 14 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-11.952. Siehe zur *Kauernden Venus* Richter 2016.

46 Hausbuchmeister (?), *Das Weiherhaus*, Mittelrheingebiet um 1482 oder unmittelbar danach, aus: *Wolfegger Hausbuch*, Federzeichnung, 29 × 36 cm, Verbleib unbekannt, fol. 19v–20r.

4 Hausbuchmeister (?), *Das Weiherhaus*, Detail, Mittelrhein um 1482 bzw. unmittelbar danach, aus: *Wolfegger Hausbuch*, Verbleib unbekannt.

Erinnerung an das antike Vorbild bei den Betrachtenden wachrufen. Das mit Venus-Darstellungen implizierte Thema der Sinnlichkeit und Erotik zeichnet sich ebenso in der *Niederwildjagd* und im *Weiherhaus* ab. Zugleich können die beiden Frauengestalten als modifizierte Venus auf die irdische Liebe verweisen, die in den Federzeichnungen dominiert. Dies unterstreicht den negativen Ton der Blätter als Sinnbilder und Exempel von *luxuria*.[47] Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass sich noch weitere Anspielungen auf kanonische Werke im *Wolfegger Hausbuch* verbergen und zum Entdecken einladen.

Ein Begriffsvorschlag

Im Folgenden gilt es, eine Definition zur frühen Genrekunst zu formulieren, die zugleich als Leitfaden und Basis für die in dieser Studie erfolgenden Bildanalysen fungiert. Dabei sei betont, dass es sich bei dem hier vorliegenden Begriffsvorschlag nur um *eine* mögliche Definition handelt, die andere Definitionen weder auf- noch abwerten will.[48]

Genrekunst kann – aus religiöser Perspektive – den spätmittelalterlichen Laien bzw. die spätmittelalterliche Laiin in christlich-moralische Lehrsätze und im Heilsgeschehen unterweisen. Der zu vermittelnde Inhalt wird auf alltagsnahe Motive und Szenen übertragen. Typisierte Figuren aus verschiedenen Ständen, wie den Bauern, den Ritter oder den Städter, führen exemplarische Handlungen aus und dienen den Betrachtenden überwiegend als Negativbeispiele, an denen sich ein kritischer Blick erproben lässt. Genrebilder gehören somit einem Aktualisierungsprozess an – dem

47 Siehe zur Verbindung der *Kauernden Venus* und *luxuria* Richter 2016, S. 28–30.
48 Schon Müller und Münch erwähnen in ihrer Einleitung zu *Peiraikos' Erben*, dass es mehr als eine Definition zur Genrekunst bzw. -malerei geben muss. Müller/Münch 2015, S. 7.

Transfer religiöser Inhalte auf den Alltag – wie er ebenso in der zeitgenössischen Predigt, der Erbauungs- und Meditationsliteratur sowie in der Todsünden- und Gebote-Ikonografie zu beobachten ist. Die Überschneidung mit der profanen und christlichen Ikonografie setzt den Erinnerungsprozess in Gang und vergegenwärtigt das Heilsgeschehen.

Genrekunst im Spätmittelalter steht in Relation zur Inneren Frömmigkeit, welche die persönliche Gottesbeziehung im alltäglichen Leben fokussiert. Der angewandte Realismus ist als Vermittlungsstrategie zu begreifen, die den Betrachtenden das Göttliche Wirken in der Welt näherbringt. Es ergeben sich im Bild Fragen und Wege einer praktischen Frömmigkeit, die Glauben und Alltag miteinander kombiniert. Christliche Lebensmodelle, wie die *vita mixta* oder die *peregrinatio vitae*, und Rollen, wie die menschliche Seele als Braut Christi, den *miles christianus* oder den Verlorenen Sohn, können von den Bildfiguren verkörpert werden. Als Identifikationsfiguren helfen sie den Rezipienten bzw. der Rezipientin, sich selbst im Diesseits zu verorten und die persönliche Gottesbeziehung zu vertiefen. Parallel fungieren sie als Reflexionsfiguren, die zur Selbstüberprüfung anregen können. Durch gezielte Aktivierungsstrategien sind die Betrachtenden zur direkten Konfrontation mit dem Gesehenen gefordert, was eine passive, kontemplative Bildschau unmöglich macht. Die Beschäftigung mit dem Bild gestaltet sich demnach als Beschäftigung mit dem eigenen Selbst.

Auf diese Weise sind Genrebilder als praktische Übungs-, Reflexions- und Erinnerungsbilder zu verstehen, die durch den aktivierten Prozess der Selbstbefragung zur Selbstreflexion und Gewissensreinigung anregen können. Dies bildet die Voraussetzung für den Gottesbund, der auf eine individuelle Gotteserfahrung im Alltag und auf die Reform der Gläubigen von innen heraus abzielt. Genrekunst antwortet somit auf das Bedürfnis des spätmittelalterlichen Laien bzw. der spätmittelalterlichen Laiin nach einer persönlichen Frömmigkeitspraxis. Aus diesem Grund liefert die frühe Genrekunst als religiöse Kunstform einen Beitrag zur Inneren Frömmigkeit und einem damit einhergehenden neuen Glaubensverständnis, bei dem die Welt ein Ort der Gottessuche darstellt. Für diejenigen allerdings, welche die Verflechtung zur Inneren Frömmigkeit und die Verbindung von profaner und religiöser Ikonografie nicht bemerken, bleiben Genrebilder – im Sinne der Akkommodation – unterhaltsame Alltagsdarstellungen aus dem Spätmittelalter.[49]

49 Die Fähigkeit der Akkommodation von Genrebildern hat schon Jürgen Müller erwähnt. Siehe exemplarisch Müller 2020a.