

böhlau

FRÜHNEUZEIT-IMPULSE

Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Frühe Neuzeit

im Verband der Historikerinnen und Historiker Deutschlands e. V.

Band 3

Arndt Brendecke (Hg.)

PRAKTIKEN DER FRÜHEN NEUZEIT

AKTEURE · HANDLUNGEN · ARTEFAKTE



BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN · 2015

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

Umschlagabbildung:
Ein mobiler Buchdrucker mit seinem Gerät (Habit d'Imprimeur en Lettres).
Kupferstich aus: Nicolas de Larmessin: Habits des métiers et professions. Paris 1695
© bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.

© 2015 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektur: Martina Heger, München
Satz: Reemers Publishing Services, Krefeld
Reproduktionen: Satz + Layout Werkstatt Kluth, Erfstadt
Druck und Bindung: Strauss, Mörlenbach
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-412-50135-8

Inhalt

ARNDT BRENDECKE

Von Postulaten zu Praktiken. Eine Einführung	13
--	----

1 Die Praxis der Theorie.

Soziologie und Geschichtswissenschaft im Dialog	21
---	----

MARIAN FÜSSEL

1.1 Praxeologische Perspektiven in der Frühneuezeitforschung	21
--	----

FRANK HILLEBRANDT

1.2 Vergangene Praktiken. Wege zu ihrer Identifikation	34
--	----

SVEN REICHARDT

1.3 Zeithistorisches zur praxeologischen Geschichtswissenschaft	46
---	----

DAGMAR FREIST

1.4 Historische Praxeologie als Mikro-Historie	62
--	----

2 Ärztliche Praktiken (1550–1750)	78
--	-----------

MICHAEL STOLBERG

2.1 Zur Einführung	78
--------------------------	----

VOLKER HESS

2.2 Schreiben als Praktik	82
---------------------------------	----

SABINE SCHLEGELMILCH

2.3 Ärztliche Praxistagebücher der Frühen Neuzeit in praxeologischer Perspektive ...	100
--	-----

MICHAEL STOLBERG

2.4 Kommunikative Praktiken. Ärztliche Wissensvermittlung am Krankenbett im 16. Jahrhundert	111
--	-----

3	<i>Saperi</i> . Praktiken der Wissensproduktion und Räume der Wissenszirkulation zwischen Italien und dem Deutschen Reich im 17. Jahrhundert	122
---	--	-----

SABINA BREVAGLIERI, MATTHIAS SCHNETTGER

3.1	Zur Einführung	122
-----	----------------------	-----

SABINA BREVAGLIERI

3.2	Die Wege eines Chamäleons und dreier Bienen. Naturgeschichtliche Praktiken und Räume der politischen Kommunikation zwischen Rom und dem Darmstädter Hof zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges	131
-----	--	-----

SEBASTIAN BECKER

3.3	Wissenstransfer durch Spionage. Ein florentinischer Agent und seine Reise durch Nordeuropa	151
-----	---	-----

KLAUS PIETSCHMANN

3.4	Musikgeschichtsschreibung im italienisch-deutschen Wissenstransfer um 1700. Andrea Bontempis „Historia musica“ (Perugia 1695) und ihre Rezension in den „Acta eruditorum“ (Leipzig 1696)	163
-----	---	-----

4	Praktiken frühneuzeitlicher Amtsträger und die Praxis der Verwaltung	174
---	--	-----

STEFAN BRAKENSIEK

4.1	Zur Einführung	174
-----	----------------------	-----

HANNA SONKAJÄRVI

4.2	Kommissäre der Inquisition an Bord. Schiffsinspektionen in Vizcaya ca. 1560–1680	177
-----	---	-----

ULRIKE LUDWIG

4.3	Verwaltung als häusliche Praxis	188
-----	---------------------------------------	-----

HILLARD VON THIESSEN

4.4	Gestaltungsspielräume und Handlungspraktiken frühneuzeitlicher Diplomaten ...	199
-----	---	-----

CORINNA VON BREDOW

4.5	Gestaltungspotentiale in der Verwaltungspraxis der niederösterreichischen Kreisämter 1753–1799	210
-----	--	-----

BIRGIT EMICH

- 4.6 Handlungsspielräume, Netzwerke und das implizite Wissen der Beamten.
 Kommentar zur Sektion „Praktiken frühneuzeitlicher Amtsträger und
 die Praxis der Verwaltung“ 222

5 Religiöse Praxis im Exil 227

JUDITH BECKER, BETTINA BRAUN

- 5.1 Zur Einführung 227

JUDITH BECKER

- 5.2 Praktiken der Gemeindebildung im reformierten
 Exil des 16. Jahrhunderts 232

TIMOTHY FEHLER

- 5.3 Armenfürsorge und die Entwicklung der Informations- und
 Unterstützungsnetzwerke in und zwischen reformierten Exilgemeinden 245

BETTINA BRAUN

- 5.4 Englische katholische Inseln auf dem Kontinent:
 Das religiöse Leben englischer Exilnonnen im 17. und 18. Jahrhundert 256

6 Materielle Praktiken in der Frühen Neuzeit 267

DAGMAR FREIST

- 6.1 Zur Einführung 267

BENJAMIN SCHMIDT

- 6.2 Form, Meaning, Furniture: On Exotic Things, Mediated Meanings,
 and Material Practices in Early Modern Europe 275

CONSTANTIN RIESKE

- 6.3 All the small things: Glauben, Dinge und Glaubenswechsel im Umfeld
 der Englischen Kollegs im 17. Jahrhundert 292

LUCAS HAASIS

- 6.4 Papier, das nötigt und Zeit, die drängt übereilt. Zur Materialität und
 Zeitlichkeit von Briefpraxis im 18. Jahrhundert und ihrer Handhabe 305

ANNIKA RAAPKE	
6.5	Dort, wo man Rechtsanwälte isst. Karibische Früchte, Sinneserfahrung und die Materialität des Abwesenden 320
7	Praktiken der römischen Bücherzensur im 17. und 18. Jahrhundert 332
ANDREEA BADEA	
7.1	Zur Einführung 332
MARGHERITA PALUMBO	
7.2	„Deve dire il Segretario che li sono stati accusati...“. Die vielfältigen Wege der Anzeige an die Indexkongregation 338
ANDREEA BADEA	
7.3	Über Bücher richten? Die Indexkongregation und ihre Praktiken der Wissenskontrolle und Wissenssicherung am Rande gelehrter Diskurse 348
BERNWARD SCHMIDT	
7.4	Was ist Häresie? Theologische Grundlagen der römischen Zensurpraxis in der Frühen Neuzeit . . . 361
MARCO CAVARZERE	
7.5	The Workings of a Papal Institution. Roman Censorship and Italian Authors in the Seventeenth Century 371
8	Can you hear the light? Sinnes- und Wahrnehmungspraktiken in der Frühen Neuzeit 386
DANIELA HACKE, ULRIKE KRAMPL, JAN-FRIEDRICH MISSFELDER	
8.1	Zur Einführung 386
CLAUDIA JARZEBOWSKI	
8.2	<i>Tangendo</i> . Überlegungen zur frühneuzeitlichen Sinnes- und Emotionengeschichte 391
HERMAN ROODENBURG	
8.3	<i>Pathopoeia</i> von Bouts bis Rembrandt, oder: Wie man die Gefühle der Gläubigen durch ihre Sinne beeinflussen kann 405

DANIELA HACKE

- 8.4 *Contact Zones*. Überlegungen zum sinneshistorischen Potential
frühneuzeitlicher Reiseberichte 421

ULRIKE KRAMPL

- 8.5 Akzent. Sprechen und seine Wahrnehmung als sensorielle Praktiken des Sozialen.
Situationen aus Frankreich im 18. Jahrhundert 435

JAN-FRIEDRICH MISSFELDER

- 8.6 Der Krach von nebenan.
Klangräume und akustische Praktiken in Zürich um 1800 447

PHILIP HAHN

- 8.7 Sinnespraktiken: ein neues Werkzeug für die Sinnesgeschichte?
Wahrnehmungen eines Arztes, eines Schuhmachers, eines Geistlichen und
eines Architekten aus Ulm 458

- 9 Archival Practices.
Producing Knowledge in early modern repositories of writing 468

MARKUS FRIEDRICH

- 9.1 Introduction: New perspectives for the history of archives 468

ELIZABETH WILLIAMSON

- 9.2 Archival practice and the production of political knowledge
in the office of Sir Francis Walsingham 473

RANDOLPH C. HEAD

- 9.3 Structure and practice in the emergence of *Registratur*:
the genealogy and implications of Innsbruck registries, 1523–1565 485

MEGAN WILLIAMS

- 9.4 Unfolding Diplomatic Paper and Paper Practices in Early Modern Chancellery
Archives 496

- 10 Praktiken des Verhandelns 509

CHRISTIAN WINDLER

- 10.1 Zur Einführung 509

RALF-PETER FUCHS	
10.2	Normaljahrsverhandlung als dissimulatorische Interessenvertretung 514
MATTHIAS KÖHLER	
10.3	Argumentieren und Verhandeln auf dem Kongress von Nimwegen (1676–79) ... 523
TILMAN HAUG	
10.4	Zweierlei Verhandlung? Zur Dynamik „externer“ und „interner“ Kommunikationspraktiken in den Beziehungen der französischen Krone zum Alten Reich nach 1648 536
CHRISTINA BRAUNER	
10.5	Ehrenmänner und Staatsaffären. Rollenvielfalt in der Verhandlungspraxis europäischer Handelskompanien in Westafrika 548
NADIR WEBER	
10.6	Praktiken des Verhandeln – Praktiken des Aushandeln. Zur Differenz und Komplementarität zweier politischer Interaktionsmodi am Beispiel der preußischen Monarchie im 18. Jahrhundert 560
JEAN-CLAUDE WAQUET	
10.7	Kommentar zur Sektion „Praktiken des Verhandeln“ 571
11	Praktiken der Heuchelei? Funktionen und Folgen der Inkonsistenz sozialer Praxis 578
TIM NEU, MATTHIAS POHLIG	
11.1	Zur Einführung 578
THOMAS WELLER	
11.2	Heuchelei und Häresie. Religiöse Minderheiten und katholische Mehrheitsgesellschaft im frühneuzeitlichen Spanien 585
NIELS GRÜNE	
11.3	Heuchelei als Argument. Bestechungspraktiken und Simoniedebatten im Umfeld von Bischofswahlen der Frühen Neuzeit 596
BIRGIT NÄTHER	
11.4	Systemadäquate Artikulation von Eigeninteressen: Zur Funktion von Heuchelei in der frühneuzeitlichen bayerischen Verwaltung 607

TIM NEU

- 11.5 „nicht in Meinung das [...] etwas neues eingeführt werde“.
Heuchelei und Verfassungswandel im frühen 17. Jahrhundert 619

12 Praktiken des Entscheidens 630

BARBARA STOLLBERG-RILINGER

- 12.1 Zur Einführung 630

BIRGIT EMICH

- 12.2 *Roma locuta – causa finita?*
Zur Entscheidungskultur des frühneuzeitlichen Papsttums 635

ANDRÉ KRISCHER

- 12.3 Das Gericht als Entscheidungsgenerator.
Ein englischer Hochverratsprozess von 1722 646

GABRIELE HAUG-MORITZ

- 12.4 Entscheidung zu physischer Gewaltanwendung.
Der Beginn der französischen Religionskriege (1562) als Beispiel 658

MATTHIAS POHLIG

- 12.5 Informationsgewinnung und Entscheidung.
Entscheidungspraktiken und Entscheidungskultur der englischen
Regierung um 1700 667

PHILIP HOFFMANN-REHNITZ

- 12.6 Kommentar zur Sektion „Praktiken des Entscheidens“ 678

13 Die Ökonomie sozialer Beziehungen 684

DANIEL SCHLÄPPI

- 13.1 Die Ökonomie sozialer Beziehungen. Forschungsperspektiven hinsichtlich
von Praktiken menschlichen Wirtschaftens im Umgang mit Ressourcen 684

14 Fachgeschichte der Frühen Neuzeit 696

JUSTUS NIPPERDEY

- 14.1 Die Institutionalisierung des Faches Geschichte der Frühen Neuzeit 696

8.3 *Pathopoeia* von Bouts bis Rembrandt, oder:

Wie man die Gefühle der Gläubigen durch ihre Sinne beeinflussen kann

Schon vor langer Zeit bin ich auf weniger bekannte Gemälde Rembrandts aufmerksam geworden, die in der Alten Pinakothek in München hängen. Es sind fünf Gemälde, die zusammen den „Passionszyklus“ bilden. Sie sind in den 1630er Jahren entstanden, also in einer Zeit, als Rembrandt zunehmend zu Ansehen und Vermögen gelangte. Kunsthistoriker zählen die Gemälde gemeinhin nicht zu Rembrandts Meisterwerken, dennoch sind die Gemälde sehr wichtig für sie, da sie Rembrandt dazu bewegten, sich schriftlich zu seiner Kunst zu äußern, was er selten getan hat. Zugleich haftet den Gemälden etwas Seltsames an; dies beruht vor allem auf der besonderen religiösen Wirkmächtigkeit, die die Bilder auf zeitgenössische Betrachter ausübten, und somit auf der *pathopoeia* des Malers, das heißt seiner Kunstfertigkeit, auf die Gefühle und die Sinne der Betrachter einzuwirken. Beginnen wir mit dem ersten Aspekt des Passionszyklus, den Äußerungen Rembrandts über seinen Gemäldezyklus.

8.3.1 Protestantische ‚Beweglichkeit‘

Rembrandt hat die ersten beiden Bilder dieses Zyklus (die *Kreuzaufrichtung* (Abb. 1) und die *Kreuzabnahme* (Abb. 2)) 1633 fertiggestellt, das dritte (die *Himmelfahrt* (Abb. 5)) drei Jahre später, das vierte und das fünfte (die *Grablegung* (Abb. 3) und die *Auferstehung* (Abb. 4)) jedoch erst 1639.¹ Um zu erklären, warum er für die letzten beiden Bildern so lange gebraucht hatte, schrieb Rembrandt in einem kurzen Brief an seinen Auftraggeber, den Höfling und Dichter Constantijn Huygens (1596–1687), dass er sich bei beiden Werken um „die meeste en de naetureelste beweegelijkheid“ bemüht habe (was man mit „die größtmögliche und natürlichste Beweglichkeit“ übersetzen könnte). Dieser Kommentar ist besonders wertvoll, denn Rembrandt hat nur äußerst selten sein eigenes Kunstschaffen kommentiert. Kunsthistoriker sind sich einig darüber, dass er mit *beweegelijkheid* sowohl die Lebendigkeit (*vivacitas*) der dargestellten Bewegung meinte als auch die Fähigkeit, dank dieser Lebendigkeit in den Betrachtern Gefühle hervorzurufen und unmittelbar ihre kinästhetische und emotionale Empathie anzusprechen.

1 Wichtige Einblicke bei Else Sass: *Comments on Rembrandt's Passion Paintings and Constantijn Huygens' Iconography*. Kopenhagen 1971; Shelley Perlove/Larry A. Silver: *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*. University Park (PA) 2009, S. 289–308. Ich möchte den Sektionsleiter/-innen und Philip Hahn für hilfreiche Kommentare und die Übersetzung meines Beitrags recht herzlich danken.

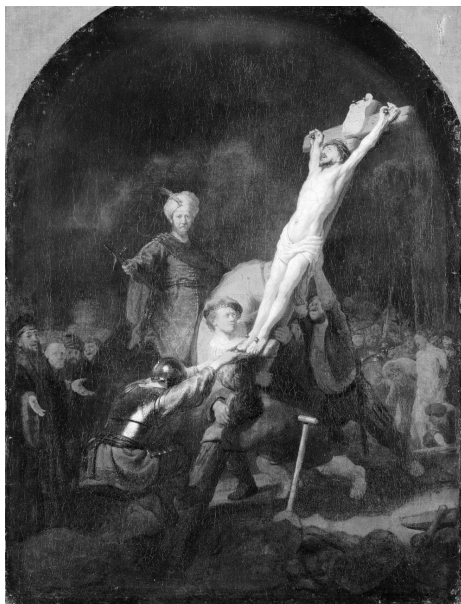


Abb. 1 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Kreuzaufrichtung*, 1633. Öl auf Leinwand 96,2 x 72,2 cm, Alte Pinakothek, München. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

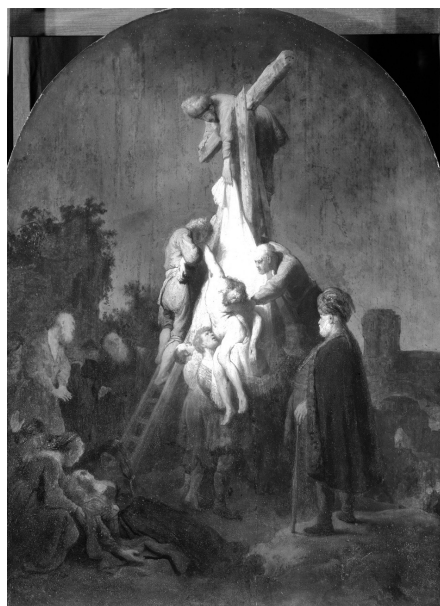


Abb. 2 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Kreuzabnahme*, 1633. Öl auf Leinwand 89,4 x 65,2 cm, Alte Pinakothek, München. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Abb. 3 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Grablegung Christi*, ca. 1636–1639. Öl auf Leinwand, 92,5 x 68,9 cm. Alte Pinakothek, München. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Abb. 4 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Auferstehung Christi*, 1639. Öl auf Holz, 91,9 x 67 cm. Alte Pinakothek, München. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

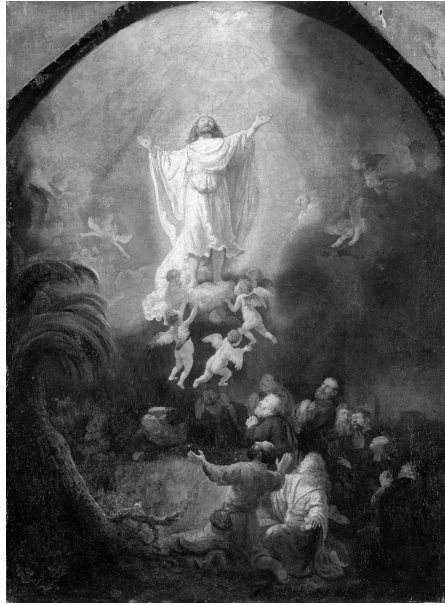


Abb. 5 Rembrandt Harmensz van Rijn: *Himmelfahrt Christi*, 1636. Öl auf Leinwand, 92,7 x 68,3 cm. Alte Pinakothek, München. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Ungefähr vierzig Jahre später schrieb ein Schüler Rembrandts, Samuel van Hoogstraten (1627–1678), ausführlicher über *beweegelijkheid*. Er rühmte die Kunstfertigkeit, mit der sein Meister die Leidenschaften wiederzugeben wusste. Zugleich brachte er den Begriff der *beweegelijkheid* mit der klassischen Rhetorik in Verbindung, nämlich mit dem bekannten Ratschlag, den Horaz an Dichter und Redner richtete: „Wenn Du mich zum Weinen bewegen willst, so weine selbst (*si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*).“ Das galt auch für die Malerei: „So ist das auch mit den Malern, sie berühren das Gemüt nicht, wenn sie diese Beweglichkeit übergehen (*Zoo is 't ook met de schilders, zy beroeren 't gemoed niet, zooze deeze beweeglijkheit overslaen*).“ Van Hoogstraten bezog das Konzept zudem auf die rhetorischen Begriffe der *demonstratio* und *evidentia*, die beide darauf ausgerichtet sind, bei den Zuhörern den Eindruck zu erwecken, tatsächlich Zeugen der Ereignisse und vor Ort anwesend zu sein. Anders gesagt stellte sich Rembrandt in seinen wenigen, an Huygens gerichteten Zeilen als wahrer *pathopoios* dar, als einer, der die Gefühle der Betrachter zu gestalten wusste. Er wollte sein Publikum emotional und kinästhetisch berühren.² Soweit zum ersten, zum wichtigsten Aspekt des Zyklus.

² Thijs Weststeijn: *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008; ders.: *Between Mind and*

Seltsam an den Gemälden ist jedoch, dass sie nicht für einen katholischen, sondern für einen calvinistischen Auftraggeber angefertigt worden waren, nämlich für Constantijn Huygens, der auf Geheiß seines Fürsten, des calvinistischen Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, handelte. Rembrandt selbst war kein Mitglied der calvinistischen Kirche, er war dort lediglich getauft worden. Dieser Umstand machte es gewiss einfacher für ihn, auch im Auftrag lutherischer, mennonitischer, katholischer oder jüdischer Kunden zu arbeiten. Auch sollten die Gemälde nicht in einer Kirche angebracht werden, sondern waren für die private Kunstsammlung des Fürsten bestimmt. Das calvinistische Bilderverbot bzw. das Verbot, Bilder in einem Gotteshaus anzubringen, war also kein Hindernis.³ Aber wie lässt sich diese – ungewöhnliche – Auftragsvergabe erklären? Dahinter verbirgt sich die Frage, wie sich diese offenbar protestantische, vielleicht sogar calvinistische Darstellung der Leidensgeschichte erklären lässt. Wie intensiv hat seine *pathopoeia* die Sinne des Betrachters und auf diesem Weg ihre religiösen Gefühle anzusprechen vermocht?

Zwei Jahrhunderte zuvor waren die Leiden Christi durchaus ein beliebtes Thema vieler niederländischer und deutscher Maler gewesen. Es sei lediglich an die blutgetränkten Bilder von Aelbrecht Bouts (Abb. 6), Geertgen tot Sint Jans (Abb. 7), Hans Memling (Abb. 8) oder Jan Sanders van Hemessen (Abb. 9) erinnert, um nur einige niederländische Maler zu erwähnen. Wenn man ihre Bilder betrachtet, gewinnt man den Eindruck, sie hätten sich an den dargestellten Grausamkeiten geradezu ergötzt. Auf zahlreichen ihrer Bilder zeigen diese Künstler, wie die Folterknechte Jesus ergreifen, schlagen, geißeln, schließlich kreuzigen und einen bleichen, mit Blut und Wunden übersäten Körper zurücklassen. Griff Rembrandt in seinem Bemühen um die „größtmögliche Beweglichkeit“ vielleicht auf diese sinnlichen, ja tief berührenden Bilder zurück?

Body. Painting the Inner Movements according to Samuel van Hoogstraten and Franciscus Junius. In: Stephanie S. Dickey/Herman Roodenburg (Hrsg.): *The Passions in the Arts of the Early Modern Netherlands*. Zwolle 2010, S. 263–283; Eric J. Sluiter: Rembrandt and the Female Nude. Amsterdam 2006, Kap. III (Intermezzo: Rembrandt and the Depiction of the Passions in the 1620 and 1630s), S. 99–111; ders.: Rembrandt's Portrayal of the Passions and Vondel's „Staetveranderinge“. In: Dickey/Roodenburg, *Passions in the Arts*, S. 285–305; Herman Roodenburg: *Beweglijkheid embodied: On the Corporeal and Sensory Dimensions of a Famous Emotion Term*. In: ders./Dickey, *Passions in the Arts*, S. 307–318. Wie Weststeijn verwende ich *pathopoeia* in einem weiteren als dem strikt rhetorischen Sinne.

3 Für ein nuanciertes Bild auf das Verbot vgl. Willem J. op 't Hof: Het Nederlands gereformeerd Piëtisme en de Nadere Reformatie in relatie tot de (beeld)cultuur in de zeventiende eeuw. In: *Documentatieblad Nadere Reformatie* 28/1 (2004), S. 2–33.

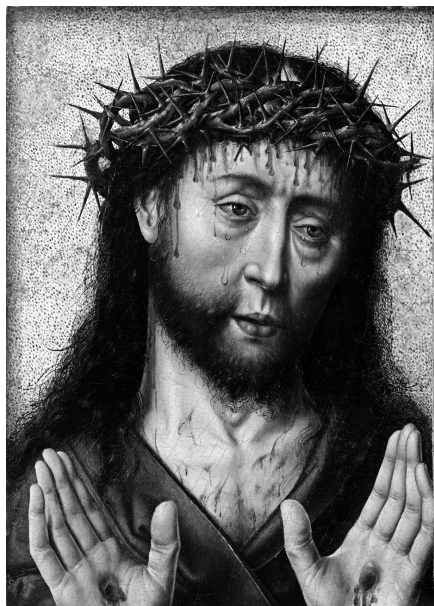


Abb. 6 Aelbrecht Bouts: *Der Schmerzensmann*, ca. 1490. Öl auf Holz, 37,9 x 26,5 cm.
Harvard Art Museums/Fogg Museum, The Kate, Maurice R. and Melvin R. Seiden Special
Purchase Fund in Honor of Seymour and Zoya Slive, 2001.170. Photo: Imaging Department
© President and Fellows of Harvard College.

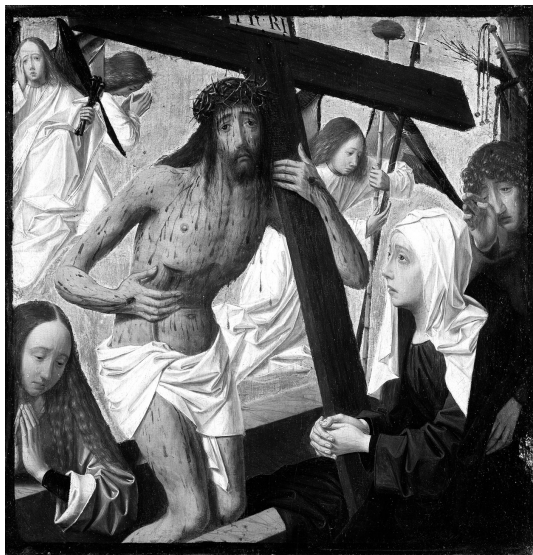


Abb. 7 Geertgen tot Sint Jans: *Der Schmerzensmann*, ca. 1490. Öl auf Holz, 24 x 24,5 cm.
Rijksmuseum Het Catharijne Convent, Utrecht.

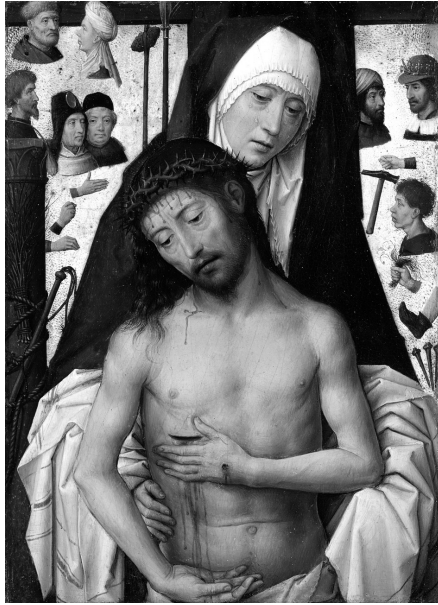


Abb. 8 Hans Memling: *Schmerzenmutter mit totem Christus*, 1475–1479. Öl und Blattgold auf Holz, 27,4 x 19,9 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne Felton Bequest, 1924.

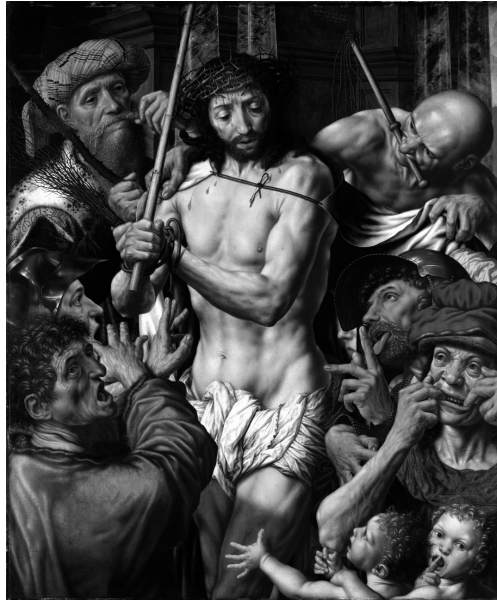


Abb. 9 Jan Sanders van Hemessen: *Die Verspottung Christi*, 1544. Öl auf Holz, 123 x 102,5 cm. München, Alte Pinakothek. © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Meine Vermutung geht in eine andere Richtung. Man kann sicherlich davon ausgehen, dass Rembrandts Passionsmalerei Gefühle ebenso ansprach wie die spätmittelalterliche Malerei. Nicht weniger lässt sich festhalten, dass er wie seine Vorgänger am ‚geistigen Auge‘ interessiert war, daran, Innerlichkeit zu erkunden und zu befördern, denn darauf zielte die ‚haptische‘ Visualität dieser früheren Maler.⁴ Aber Rembrandts eigene Visualität war eine andere. Sie war nicht mehr jene des späten Mittelalters, die man, wie im Beispiel des Blicks mit dem Liebende einander ansehen, mit den Worten von Suzannah Bierhoff als physische und affektive Nähe charakterisieren könnte.⁵

Für Protestanten, insbesondere für Calvinisten, hatte Christus an affektiver Nähe verloren – zwischen den Gläubigen und dem leidenden Gott hatte sich ein Graben aufgetan. Während die affektive Frömmigkeit (*affective piety*) des 14. und 15. Jahrhunderts die menschliche, verletzte Seite von Christus in den Vordergrund stellte – einen, wie Constance Classen schrieb, Fleisch gewordenen und „berührbaren“ Gott – wandten sich die Protestanten wieder einem strengen und fernen Gott zu, von dem sich die auf Christus und Maria ausgerichtete Frömmigkeit gerade gelöst hatte.⁶ Demnach wäre meine Vermutung, dass Rembrandts Passionszyklus eine andere Intersensorialität zum Ausdruck bringt, indem er den Seh- mit dem Tastsinn – als den Sinn, der der größten Nähe bedarf – in einer gänzlich anderen Weise verband, als es die Passionsbilder Aelbrecht Bouts’ und seiner Zeitgenossen getan hatten.⁷ Seine Visualität war weiterhin deutlich auf emotionale Wirkung ausgelegt, wie auch der Calvinismus eine hoch emotionale Konfession war und ist. Doch es war nicht mehr die so stark ‚haptische‘ Visualität des 14. und 15. Jahrhunderts.

4 Michael Camille: Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing. In: Robert Nelson (Hrsg.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Chicago 2000, S. 197–223; Thomas Lentz: So weit das Auge reicht. Sehsituationen im Spätmittelalter. In: Barbara Wenzel u. a. (Hrsg.): *Das „Goldene Wunder“ in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter*. Bielefeld, S. 241–258.

5 Suzannah Bierhoff: *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. London 2002, S. 134.

6 Constance Classen: *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*. Urbana, Chicago and Springfield 2012, Kap. 2; für den Begriff „affektive Frömmigkeit“ (*affective piety*), siehe Caroline Walker Bynum: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley 1982, S. 82–109; zur Reformation als einer Zäsur in affektiven Frömmigkeit vgl. Susan Karant-Nunn: *The Reformation of Feeling. Shaping the Religious Emotions in Early Modern Germany*. Oxford 2010, S. 275, Fn. 1.

7 Zur Intersensorialität (in Abgrenzung von Synästhesie) vgl. David Howes: Hearing Scents, Tasting Sights. Toward a Cross-Cultural Multimodal Theory of Aesthetics. In: Francesca Bacci/David Melcher (Hrsg.): *Art and the Senses*. Oxford 2009, S. 161–182; ders.: The Expanding Field of Sensory Studies. URL: <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies> [letzter Zugriff: 17.06.2015].

8.3.2 Affektive Nähe

Um diese Unterschiede deutlich zu machen, möchte ich mich kurz der affektiven Frömmigkeit, insbesondere der des 15. Jahrhunderts zuwenden.⁸ Wie die Arbeiten von James Marrow, Thomas Bestul, Mitchell Merback und vielen anderen gezeigt haben, kam es in diesem Jahrhundert in ganz Europa zu einem explosionsartigen Anstieg von Passionserzählungen, -predigten, -spielen und -bildern.⁹ Tonangebend waren dabei die Erzählungen (meist Übersetzungen und Adaptationen) der um 1300 verfassten „*Meditationes Vitae Christi*“, sowie jene von Ludolph von Sachsens etwa fünfzig Jahre später entstandener „*Vita Christi*“. Sie fanden großen Anklang in Klöstern, besonders in Frauenklöstern (die „*Meditationes*“ richteten sich an eine Nonne), und bald auch bei weltlichen Frauengemeinschaften sowie Laien, die, wie die Mehrheit der Nonnen, kein Latein beherrschten.¹⁰

Kennzeichnend für diese Erzählungen ist, dass sie nicht nur von den schrecklichen Ereignissen berichten, die in den Evangelien zu lesen waren (wie die Geißelung, die Dornenkrönung und natürlich das Tragen des Kreuzes und die Kreuzigung), sondern sich auch auf Ereignisse beziehen, die im Neuen Testament niemals erwähnt wurden. Die Texte zeichnen Bilder von grimmigen Folterknechten (alle von ihnen waren Juden, wie die Prediger betonten), die Jesus Haare und Bart ausrissen, ihn zu Boden warfen und prügeln, ihn in einem Keller folterten oder in einen stinkenden Pfuhl tauchten – um nur einige der ‚normaleren‘ und weniger grausamen Szenen zu erwähnen.

Wie der Kunsthistoriker James Marrow zeigen konnte, tauchen diese apokryphen Erzählungen erst im 14. Jahrhundert auf. Hierbei handelte es sich nicht nur um Erfindungen. Im Rahmen komplexer exegetischer Traditionen wurde die Bildersprache des Alten Testaments, wie Prophezeiungen, Gleichnisse, Metaphern, Symbole oder Allegorien, in grausame, ‚realistische‘ Details verwandelt. Sie waren dazu gedacht, die eher magere Schilderung der Leiden Christi in den Evangelien dramatischer zu gestalten, wie dies sowohl der anonyme Autor der „*Meditationes*“ als auch Ludolph von Sachsen ausgeführt hatten.¹¹

8 Für eine gründlichere Analyse, siehe Herman Roodenburg: *Empathy in the Making. Crafting the Emotions in the Late Medieval Low Countries*. In: ders./Catrien Santing (Hrsg.): *Batavian Phlegm? The Dutch and Their Emotions in Pre-Modern Times*. Sonderheft *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 129/2 (2014), S. 42–62.

9 James H. Marrow: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Kortrijk 1979; Thomas Bestul: *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*. Philadelphia 1996; Mitchell Merback: *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago 1999.

10 Für eine erhellende Diskussion der Rezeption dieser Erzählungen, vgl. Bestul, *Texts of the Passion*, S. 11f.

11 Bestul, *Texts of the Passion*, S. 17.

Das Ergebnis war in der Tat eine ganz detaillierte, gefühlsbetonte Schilderung aller Passionsszenen. Hier sei willkürlich ein Beispiel von vielen aus einer in der Mitte des 15. Jahrhunderts verfassten Leidenserzählung des niederländischen Franziskaners Johannes Brugman (ca. 1400–1473) herausgegriffen. Neben einer Unmenge von weiteren grausamen Begebenheiten beschrieb Brugman das Aufrichten des Kreuzes sehr genau und appellierte mit Nachdruck an das ‚haptische Einfühlungsvermögen‘ seiner Leser. Er schrieb: „Lasst uns schweren Herzens, mit weinenden Augen und unter blutigen Tränen gewahr werden, wie mit stumpfen Nägeln die gesegneten Hände durchbohrt, wie die heiligen Füße elendiglich durchstoßen und durchschnitten wurden, bis dass seine heiligen Knochen zerbarsten.“ Abgerundet wird die Szene dadurch, dass Brugman sich persönlich (rhetorisch: eine Apostrophe) an die leidende Mutter Christi wendet: „O Maria, die Du sahst, wie ihm seine Kleider vom Leib gerissen und die Folterwerkzeuge vorbereitet wurden, und die Du das Einschlagen der Nägel hörtest, und Dir wohl gut das Zerbersten und Zerreißen der Beine und Venen vorstellen konntest, o warmherzige Mutter, was musst Du gefühlt haben, als Du all dies vernahmst.“¹²

Wie alle Autoren der damaligen Leidenserzählungen suchte Brugman in seiner Schilderung der Ereignisse das gesamte menschliche Sensorium anzusprechen. Die Gläubigen sollten wörtlich mit-leiden mit Christus, sollten sehen, hören, schmecken, riechen und vor allem fühlen wie er. In jeder Episode fordert der Franziskaner seine Zuhörer dazu auf, sich vorzustellen, selbst anwesend zu sein, selbst vor Ort zu stehen und umherzugehen. Er spricht von *ercauwen* („Wiederkauen“) oder *ruminatio*.¹³ Sowohl die Erzählung als auch die bildlichen Darstellungen der Leidensgeschichte Jesu waren in viele Meditationspraktiken des 14. und 15. Jahrhunderts eingebettet. Dazu gehörten Praktiken wie das eingehende und wiederholte Betrachten von Bildern beziehungsweise allgemeiner das eingehende und wiederholte Lesen, Abschreiben und Anhören der laut vorgelesenen Leidensgeschichte. Unterstützt wurden sie von körperlichen Praktiken wie Beten, Knien und Selbstzüchtigung.¹⁴ Einige dieser Erzählungen hielten die Zuhörenden dazu an, sich selbst ins Gesicht zu schlagen, wenn Christus geohrfeigt wurde, sich selbst zu geißeln, wenn er gegeißelt wurde oder, wenn er gekreuzigt wurde, liegend oder im Stehen ebenfalls die Haltung des Gekreuzigten einzunehmen. Dies sind wesentliche Beispiele der wörtlichen, körperlichen *conformitas*, auf die auch schon Johan Huizinga hingewiesen hat, und die auch Suzannah Bierhoffs Begriff der „affektiven Nähe“ verdeutlichen. Der Körper, so Thomas Lentjes, blieb

12 Zitiert nach: Brugman's Leven van Jezus. In: Willem Moll: *Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de vijftiende eeuw*. Amsterdam 1854, S. 363f.

13 Vgl. Leonardus A. M. Goossens: *De meditatie in de eerste tijd van de Moderne Devotie*. Haarlem/Antwerpen 1952, S. 88–92; Martin Nicol: *Meditation bei Luther*. Göttingen 1984, S. 55f.

14 Vgl. bes. Lentjes, So weit das Auge reicht, S. 241–258.

mindestens bis zur *Devotio Moderna* ein zentrales Instrument der imaginierenden Teilhabe am Leidensweg Christi.¹⁵

8.3.3 Affektive Distanz

Kehren wir zu Rembrandt zurück: Wie ging er vor, um die Sinne und Gefühle des Betrachters anzusprechen? Und wie stark wurde seine ‚bewegliche‘ Darstellung der Leidensgeschichte von protestantischen oder sogar calvinistischen Glaubensvorstellungen beeinflusst?

Es fällt sofort auf, dass er die Stationen der Leidensgeschichte wesentlich reduziert hat. Sein Zyklus beginnt am Ende der Geschichte, mit den Ereignissen auf dem Berg Golgotha. Wie schon erwähnt stellen die ersten zwei Gemälde schon die *Kreuzaufrichtung* und die *Kreuzabnahme* dar, gefolgt von der *Grablegung*, der *Auferstehung* und zum Schluss der *Himmelfahrt*.

Noch auffallender ist, dass die ‚haptische‘ Visualität des 15. Jahrhunderts nahezu verschwunden ist. Jene, die das Privileg hatten, den Bilderzyklus zu sehen – das heißt Monarchen, Adelige und Diplomaten, die am oranischen Hof zu Besuch waren – blieben von der blutigen Gewalt, die dem Körper Christi widerfuhr, verschont. Sie wurden mit der Kreuzaufrichtung konfrontiert, allerdings ohne die Vorgeschichte und ihre grausamen Details wie zum Beispiel das Einschlagen der Nägel in Hände und Füße betrachten zu müssen. Ihnen blieb auch der beschimpfte, verspottete Christus erspart, dem ins Gesicht gespuckt wurde; sie sahen auch nicht, wie er geschlagen, geißelt und mit Dornen gekrönt wurde oder wie er, als er sich den Berg Golgotha hinaufschleppte, unter dem Gewicht des Kreuzes zusammenbrach. Diese Betrachter konnten sich nicht mit Christus oder seiner Mutter identifizieren, zumal die Darstellung ihrer Gesichter keine affektive und empathische Nähe zuließ. Maria ist nicht einmal deutlich zu sehen, und mancher Betrachter dürfte sie wohl gar nicht gefunden haben.

Dennoch war die emotionale Kraft des Gemäldes vermutlich genauso stark wie jene der mittelalterlichen Bilder. Gewiss war die affektive Frömmigkeit in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts eine andere als im 15. Jahrhundert. Wie es die Historikerin Susan Karant-Nunn in ihrer wichtigen Studie zur „Reformation der Gefühle“ formuliert hat, war Calvins Gott ein ferner und gerechter Gott. Er war von seinen ‚Kindern‘ durch einen unüberbrückbaren, metaphysischen Raum getrennt, auch wenn er diesen gelegentlich durchmaß, um sie auf die Probe zu stellen oder ihre Ängste zu beschwichtigen. Diese Ängste waren real. Calvinistische Gemüter neigten stark zu Reue und Selbsterniedrigung, da sie

15 Thomas Lentz: „Andacht“ und „Gebärde“. Das religiöse Ausdrucksverhalten. In: Bernhard Jussen/Craig Koslofsky (Hrsg.): *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600*. Göttingen 1999, S. 54–59.

gelernt hatten, dass nicht die Juden, sondern ihr eigenes, sündhaftes Leben jeden Tag aufs neue die Leiden Christi verursachten – Erwin Panofsky hat in seiner Untersuchung zu Dürer von einer „perpetual passion“ gesprochen.¹⁶ Wenn sie darüber entsetzt waren, was die Schächer ihm antaten, dann mussten sie auch über ihre eigenen Schandtaten und über ihre eigene Verderbtheit entsetzt sein. Christus erlitt seine Qualen, um sie zu erlösen, aber die Gläubigen hatten keine Möglichkeit, seine Fürsprache zu erwirken. Sie konnten ihn lediglich anflehen, Gnade walten zu lassen.¹⁷

Mit diesem Hintergrundwissen können wir uns nun eingehender mit der *Kreuzaufrichtung* befassen. Interessanterweise ist im Bild Rembrandt selbst zu erkennen; er hilft, das Kreuz aufzurichten. Alle protestantischen Betrachter mussten wohl verstanden haben, dass er zu den Mit-Henkern Christi gehörte – wie sie selbst auch. Sie sahen sich also in einer vollkommen anderen Rolle als die Gläubigen des Spätmittelalters bzw. Rembrandts katholische, nicht jansenistische Zeitgenossen; um Christus näher zu kommen, wurden mittelalterliche bzw. katholische Betrachter zu Mit-Leidenden und strebten danach, so intensiv und vollständig wie möglich seine körperlichen Qualen am eigenen Leib mit zu erfahren. Diese ‚haptische‘ und auf Nähe beruhende Visualität unterschied sich deutlich von der distanzierteren, jedoch weiterhin zutiefst emotionalen Visualität in Rembrandts Passionszyklus. Rembrandt wusste ebenso wie die spätmittelalterlichen Maler, wie er die Betrachter bewegen und sie zum Weinen bringen konnte. Doch die intersensorischen Techniken, die sie einsetzten, unterschieden sich grundlegend voneinander.

8.3.4 Ein rhetorisches Universum

Eine letzte wichtige Frage ist noch unbeantwortet: Wie ist ein solch auffälliger sensorieller Wandel zu erklären? Die jüngere Forschung hat gezeigt, dass die Geschichte der Sinne ihren eigenen Rhythmus, ihre eigenen Brüche hat. Wie auch die Kulturgeschichte der Emotionen, mit der sie eng verbunden ist, folgt sie weder der herkömmlichen Periodisierung der politischen Geschichte noch jener der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Sinneshistoriker haben daher auch zunehmend Kritik an den „Meistererzählungen“ sowohl eines Johan Huizinga, Lucien Febvre oder Norbert Elias, als auch von Medientheoretikern wie Marshall McLuhan und Walter Ong geäußert. Diese Pioniere einer Geschichte der Sin-

16 Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton 1955, S. 138f.; vgl. H. Perry Chapman: *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton 1990, S. 112f.

17 Karant-Nunn, *Reformation of Feeling*, S. 252; eine weitere vorzügliche Studie zur Empathie und der Passion Christi ist: Jan F. van Dijkhuizen: *Pain and Compassion in Early Modern English Literature and Culture*. Cambridge 2012.

ne haben das Mittelalter als eine „verlorene Welt synästhetischer Komplexität“ interpretiert, als eine Welt, in der die ‚niedereren‘, unmittelbarer mit dem Körper verbunden Sinne eine gewichtigere Rolle gespielt hätten als der mit Distanz assoziierte Sehsinn.¹⁸ Ähnliche Vorbehalte wurden gegen die gleichwohl viel differenzierteren Interpretationen von Alain Corbin und Martin Jay vorgebracht. Aber auch sie hätten das Mittelalter als Kontrastfolie zur kartesischen Moderne dargestellt, indem sie die frühe Neuzeit, und besonders das 16. Jahrhundert als eine hinsichtlich der Sinneshierarchie zentrale Übergangszeit definiert hätten, als „great divide“, wie es Mark M. Smith nicht ohne Ironie formuliert hat.¹⁹ Die Debatte zur Geschichte der Emotionen verlief ähnlich. Auf der Grundlage von kognitiven und sozialkonstruktivistischen Affekttheorien kritisierte Barbara Rosenwein die Vorstellung einer linearen Entwicklung zunehmender Affektkontrolle, wie sie Huizinga, Febvre, Elias und spätere Forscher entworfen hatten. Letztere verstanden Emotionen als weitgehend irrational und körpergebunden (*corporeal*) und setzten die Vorstellungswelt des Mittelalters gleich mit dem „emotional life of a child: unadulterated, violent, public, unashamed“.²⁰

Gewiss betonten Sinnes- und Emotionshistoriker nunmehr, dass diese entfernte Vorstellungswelt keineswegs ‚kindlich‘ war. Entweder auf der Basis kognitiver Modelle oder des Konzepts des *embodiment* (wobei letzteres wohl vielversprechender ist)²¹ weisen sie die traditionelle Erzählung einer wachsenden Affekt- und Sinneskontrolle zurück. Interessant dabei ist, dass jüngere Arbeiten das ‚kindliche‘ Mittelalter Huizingas (und Febvres und Elias’) als rhetorische Konstruktion verstehen. Die affektive Frömmigkeit dieser Zeit, so die Autoren, setze so stark auf emotionale und sinnliche Kontraste, weil die stark der *ars memoriae* verpflichtete Rhetorik des Spätmittelalters solche Kontraste als ein wesentliches Instrument für die Meditationspraktiken der Gläubigen betrachtete; dazu gehörte gerade das fokussierte Sich-Versenken in all die grausamen Einzelheiten der Leiden Christi.

In der neueren Forschung haben Peter Parshall, Kimberly Rivers und Christine Göttler beispielsweise gezeigt, dass sich die im 14. und 15. Jahrhundert vorherrschenden rhetorischen Traditionen auf die 86 v. Chr. entstandene anonyme „Rhe-

18 Jan-Friedrich Missfelder: Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 30.

19 Mark M. Smith: *Sensory History*. Oxford and New York 2007, S. 8–13.

20 Barbara Rosenwein: Worrying about Emotions in History. In: *American Historical Review* 107 (2002), S. 827–836.

21 Vgl. zur Emotionsgeschichte Monique Scheer: Are Emotions a Kind of Practice (And is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory* 51 (2012), bes. S. 195–204; vgl. zur Sinnesgeschichte Herman Roodenburg: Introduction: Grasping the Sensory Worlds of the Renaissance. In: ders. (Hrsg.): *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*. London 2014, S. 1–18.

torica ad Herennium“ zurückverfolgen lassen.²² Dieser Text könnte tatsächlich einflussreich gewesen sein, zumal er der einzige der drei römischen Rhetoriktraktate, der im Mittelalter zur Gänze bekannt war. Vollständige Abschriften von Ciceros „De Oratore“ und Quintilians „Institutio Oratoria“ tauchten erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auf. Die „Rhetorica“ erklärte ausführlich die Bedeutung der Lebendigkeit oder *demonstratio*, die bei Cicero und Quintilian als *evidentia* bezeichnet wurden, doch sie rühmte ebenso den Gebrauch der *ars memoriae*. Im Gegensatz zu Cicero, der kaum Neues zu diesem Thema beitrug, und auch zu Quintilian, der ihm wenig Bedeutung beimaß, setzte sich der Autor der „Rhetorica“ ausführlich mit Erinnerungstechniken auseinander, und schuf damit eine passende Ergänzung zu den rednerischen Fertigkeiten des neuen, bei Franziskanern und Dominikanern gepflegten Predigtstils.²³ Als die „Rhetorica“ in der universitären Lehre des 13. Jahrhunderts schließlich wieder aufgegriffen wurde, handelte es sich, wie Mary Carruthers bereits angemerkt hat, um ein anderes Verständnis von *memoria*, das auf ältere monastische Traditionen der ‚wiedererkäuenden‘ Meditation zurückging.²⁴

Die „Rhetorica“ hält die Redner dazu an, möglichst eindruckliche Bilder zu erfinden. Sie sollten den Ideen oder Gegenständen, die man sich in Erinnerung rufen wollte, stets eindrucksvolle Bilder zuordnen und sie dann zu einem mentalen Gebäude zusammenfügen. Bekannte Konstruktionen dieser Art sind Matteo Riccis „Gedächtnispalast“ oder in jüngster Zeit Tony Judts „Chalet der Erinnerungen“.²⁵ In seiner Arbeit zu den Niederlanden stellt Peter Parshall eine direkte Verbindung zwischen der „Rhetorica“ und den zahlreichen Passionserzählungen und -bildern her, die allesamt „deemed occasions for rumination and reminiscence“ gewesen seien. Er bestätigt auch Carruthers Beobachtungen, denn „meditation was, in part, the act of remembering itself“. Man kann also sagen, dass sowohl die Erzählungen als auch die Gemälde darauf abzielten, wirkmächtige Gedächtnisbilder mit größtmöglichem affektivem Potential zu erzeugen.²⁶

22 [Cicero]: *Rhetorica ad Herennium*. Hrsg. von Theodor Nüßlein. Zürich u. a. 1994. Der Text wurde vermutlich zwischen 86 und 82 v. Chr. verfasst; im Mittelalter und der Renaissance galt er jedoch als ein Werk Ciceros; Christine Göttler: *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*. Turnhout 2010, S. 64–67; Kimberly A. Rivers: *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*. Turnhout 2010, S. 314–320; zur generellen Bedeutung des Textes im 14. und 15. Jahrhundert vgl. Mary J. Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge 1990, S. 70f.

23 Rivers, *Preaching the Memory*, S. 1–23.

24 Carruthers, *The Book of Memory*, S. 154f.; dies.: *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia 2002, S. 7–14.

25 Jonathan D. Spence: *The Memory Palace of Matteo Ricci*. New York 1984; Tony Judt: *Das Chalet der Erinnerungen*. München 2012.

26 Peter Parshall: The Art of Memory and the Passion. In: *The Art Bulletin* 81/3 (1999), S. 466.

Um die Bilder nachhaltig in der Erinnerung festzuschreiben, so die „Rhetorica“, sollten sie klar und deutlich sein, aber auch eindrücklich, neu oder eigenartig:

Bilder müssen wir also in der Art festlegen, die man am längsten in der Erinnerung behalten kann. Das wird der Fall sein, wenn wir ausnehmend bemerkenswerte Ähnlichkeiten (*similitudines*) festlegen; wenn wir nicht stumme und unbestimmte Bilder, sondern solche, die etwas in Bewegung bringen (*agentes imagines*), hinstellen; wenn wir ihnen herausragende Schönheit oder einzigartige Schändlichkeit zuweisen; wenn wir irgendwelche Bilder ausschmücken wie mit Kränzen oder einem Purpurkleid, damit die Ähnlichkeit für uns um so bemerkenswerter sei; oder wenn wir sie durch etwas entstellen, z. B. eine blutige oder mit Schmutz beschmierte oder mit roter Farbe bestrichene Gestalt einführen, damit diese um so hervorstechender sei, oder irgendwelche lächerliche Züge den Bildern verleihen; denn auch dies wird bewirken, daß wir sie uns leichter einprägen können.²⁷

Parshall merkt an, dass ihn diese Stelle, als er sie zum ersten Mal las, mit all ihren Erinnerungsbildern und ihrer Entstellung (*disfiguration*), dem Blut, der Schönheit und der Hässlichkeit an Christus im Haus des Pilatus erinnerte. Diese Parallelen mögen dem Zufall geschuldet sein, doch verweisen sie auf eine gemeinsame Affekttheorie, „a common understanding of the authority granted to images or likenesses of a certain kind to impress themselves indelibly on the mind“.²⁸

Oftmals waren die in der „Rhetorica“ vorgeschlagenen Erinnerungsbilder nicht nur eindrücklich, sondern einfach seltsam. Ein bekanntes Beispiel dafür ist der Gerichtsfall, in welchem dem Angeklagten vorgeworfen wird, er habe sein Opfer vergiftet, um an dessen Erbschaft zu gelangen. Um dieses Ereignis in Erinnerung zu behalten, solle sich der Verteidiger vorstellen, wie das Opfer geschwächt im Bett liegt. Neben ihm stehe der Angeklagte, der einen Becher (der an das Gift erinnert) und Schreibtafeln (das Testament) in der Hand hält; an einem seiner Finger sind Hoden eines Schafbocks befestigt (ein Wortspiel *testiculus–testes*, spielt auf die Zeugen an, aber auch auf deren Bestechlichkeit: Römische Geldbeutel waren oft aus dem Skrotum eines Schafbocks gemacht). Es ist kaum verwunderlich, dass Puritaner wie der Kleriker William Perkins im 16. Jahrhundert diese Rhetoriktradition gerade wegen ihres Insistierens auf solche ungewöhnlichen, lebendigen und emotionalisierenden Erinnerungsbilder verdammt. In seinem Predigttraktat „Prophetica“ (1592) bezeichnete Perkins jegliche Erinnerungskunst (*artificial memory*) als „impious, because it calls up absurd thoughts, insolent, prodigious and the like which stimulate and light up depraved carnal affections“. Er mag an die Bilder von schönen jungen Frauen gedacht haben, wie sie der Autor des wohl umfassendsten Werks zu diesem

27 Rhetorica ad Herennium, S. 177.

28 Parshall, Art of Memory, S. 459.

Thema, Petrus von Ravenna, empfohlen hatte. Wenn ein Geistlicher von heiligen Dingen spricht, sollte er natürlich nicht von lüsternen und teuflischen Vorstellungen verführt werden.²⁹

In seinem Urteil folgte Perkins den Vorgaben seiner eigenen Konfession. Er und seine reformierten Glaubensgenossen verehrten nunmehr einen entfernten und rechtschaffenen Gott. Christus erlitt seine Passion für ihre Erlösung, doch sie selbst konnten nicht mehr durch irgendeine Form von Mit-Leiden seine Fürsprache erwirken. Sie waren nur noch seine Mit-Henker, denn durch ihren sündigen Lebenswandel kreuzigten sie Christus täglich wieder. Kurzum, ihre Religiosität erforderte nicht mehr solche spätmittelalterlichen Praktiken wie die der *ruminatio* und der Erinnerung, und schon gar nicht mehr eindrückliche, brutale oder einfach nur seltsame Erinnerungsbilder. Sie entwickelten eine neue *pathopoeia*, die weit weniger auf einer körperlichen und vor allem taktilen Empathie der Gläubigen aufbaute. Es gab keine Möglichkeit zur Identifizierung, keine affektive Nähe mehr. Den Gläubigen, denen es erlaubt war, sich Rembrandts Passionszyklus anzusehen, wurde ein Spiegel vorgehalten: Sie wurden auf sich selbst, auf ihr Leben in kontinuierlicher Sünde zurückgeworfen.

29 Zitiert nach Frances A. Yates: *The Art of Memory*. London 1966, S. 112f., S. 277.