

Holger Kuhn

**Die Heilige Sippe und die
Mediengeschichte des Triptychons**
Familie und Bildrhetorik in Massys' Annenaltar

Inhalt

- 5 Einleitung

Teil I: Die Emergenz der gattenzentrierten Kleinfamilie im Rahmen der Heiligen Sippe

- 17 Die Ikonographie der *Heiligen Sippe*
- 23 Ein Widerspruch? Die *Heilige Sippe* und die Geschichte der Familie
- 31 Figurenkonstellationen: Familienpatchwork
- 37 Bildtraditionen: Die Vernähung interpikturaler Zitate
- 45 Stufenpädagogik vor den Propyläen: Inkarnationsästhetik für Kinder
- 51 Die mütterliche Abstammung Christi um 1420: Verdrängte Väterfiguren
- 57 Die Überwindung der Barriere um 1500: Die (Re-) Installation der Väter?

Teil II: Heilige Mütter, zeugende Väter und monetäre Prokreation

- 65 Die heilige Anna und die sexuelle Reproduktion: Die Heiligung der Mutterfigur
- 71 Das Geld und die sexuelle Reproduktion: Zeugungen «contra naturam»?
- 81 Der heilige Joachim als Leuener Fortunatus: Reichtum und Zeugungskraft

Teil III: Zur Mediengeschichte des Triptychons jenseits des Triptychons

- 91 Das Triptychon und die Medialität des Klappens
97 Textile Hüllen und Gitterfenster in der Rhetorik:
Temporalität, Aufschub und Begehren bei Erasmus
- 111 *Transenna*-Effekte: Verstellte Durchblicke
- 117 Tropische Wenden als Supplement mechanischer
Wenden
- 123 Das paradoxe Gewebe der Mitteltafel: Die unmögliche
Sichtbarkeit des Heiligen
- 133 Bildrhetorik als Supplement von Klappeffekten?
Ein Resümee
- 137 Die Emergenz der Antwerpener Bildrhetorik aus den
Klappmechanismen beweglicher Bildträger. Ein Ausblick

Anhang

- 153 Literaturverzeichnis

Einleitung

Etwa in den Jahren um 1502 oder 1503 beauftragte die Annenbruderschaft von Leuven einen Schreiner und einen Bildschnitzer (Jan Petercels und Jan van Kessele) mit der Herstellung eines Retabels, welches in der Kapelle der Bruderschaft in der Leuener Sint-Pieterskerk aufgestellt werden sollte.¹ Aus heute nicht mehr ganz nachzuvollziehenden Gründen scheiterte dieser Auftrag; wohl aber gibt es Hinweise darauf, dass die gemalte Vorlage zu kompliziert für die plastische Umsetzung war. Spätestens im Jahr 1508 beendete die Bruderschaft die Zusammenarbeit mit Petercels und van Kessele, nachdem ein letzter Streit um ausstehende Zahlungen beigelegt worden war. Es ist nicht überliefert, ob Quentin Massys zu diesem Zeitpunkt schon den Auftrag für das Triptychon übernommen hatte, das dann statt des Skulpturen-Retabels in der Kapelle aufgestellt wurde (Abb. 1–3). Es lässt sich nur rekonstruieren, dass Massys wahrscheinlich in den Jahren 1507–1508 mit der Arbeit daran begonnen hat. Seine Geburtsstadt Leuven hatte er schon vor einiger Zeit – wahrscheinlich nach seiner Ausbildung – verlassen und arbeitete seit 1491 in der bedeutenderen Handelsstadt und Finanzmetropole Antwerpen. Das Triptychon ist auf der rechten Außenansicht auf das Jahr 1509 signiert und gehört heute zur Sammlung der *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* in Brüssel.² Es handelt sich um Massys' erstes datiertes Werk. Aus den vorausgehenden Jahren sind

- 1 Vgl. zum Folgenden: Roel Slachmuylders: *De triptiek van de maagschap van de heilige Anna*; in: Léon van Buyten (Hg.): *Quinten Metsys en Leuven*, Leuven 2007, S. 85–120, hier S. 85–88.
- 2 Das Triptychon wird 1620 in einer anderen Kapelle aufgestellt, da sich die Bruderschaft die alte, größere Kapelle nicht mehr leisten konnte; 1795 wird es im Zuge der Revolutionskriege als Beutekunst ins Louvre verschleppt; 1815 wird es restituiert und gelangt über einen Umweg 1817 wieder zurück in die Leuener Sint-Pieterskerk. 1879 wird es an den Belgischen Staat verkauft und gelangt in die Königlichen Museen. Vgl. Slachmuylders: *De triptiek van de maagschap van de heilige Anna*, S. 88–90.

vor allem kleinere und nur ungefähr zu datierende Werke, v. a. *Thronende Madonnen*, bekannt.³

Im geschlossenen Zustand (Abb. 1) zeigt das Triptychon zwei Opferszenen. Links bringen die noch jungen Gatten Joachim und Anna, die zukünftigen Eltern der Gottesmutter Maria, ein Opfer im Tempel dar. Rechts wird die Gabe des um zwanzig Jahre gealterten Joachims abgewiesen. Ihre Ehe ist bislang kinderlos geblieben und scheint deswegen nicht den Segen Gottes erhalten zu haben. In beiden Fällen spielt der Zugang zu einer heiligen Sphäre eine eminente Rolle. Der Hohepriester verstellt links und rechts den Opferenden den Weg zu einem imaginierbaren Dahinter. In einem Fall wird er hinterfangen von einer Säule, im anderen von einem Baldachin, die beide den Eindruck der Unzugänglichkeit verstärken. In einer eigentümlichen Koinzidenz korrespondiert das imaginierbare Dahinter mit dem faktischen Innen des Triptychons. Denn genau zwischen den beiden symmetrisch angeordneten Priesterfiguren, die jeweils an den inneren Bilderrahmen gedrängt sind, befindet sich der Spalt zwischen den beiden verschlossenen Triptychon-Flügeln. Eine unmögliche Spalte, die keinen Ort in der Diegese der beiden Opferszenen hat, die aber über das eigentümliche Potenzial verfügt, deren räumlichen und temporalen Zusammenhang förmlich aufzusprengen: eine Fuge, die Zeit und Raum aus den Fugen heben kann. Was man im geöffneten Zustand auf der Mitteltafel zu sehen bekommt (Abb. 2), grenzt dann nicht nur an ein Wunder, sondern soll auch eines sein: In einer zeitlosen Versammlung thronen Anna und Maria vor einer Arkadenarchitektur, die der Welt enthoben ist, und präsentieren den Christusknaben, den Retter der Welt. Die Kinderlosigkeit der Ehe von Anna und Joachim hat sich beim Übergang von Außen nach Innen auf mysteriöse Weise in die geradezu überbordende Fruchtbarkeit Annas verwandelt. Sie hat nicht nur Maria geboren, die Mutter Jesu, sondern aus ihren sukzessiven Ehen mit zwei weiteren Gatten sind noch zwei Töchter mit insgesamt sechs weiteren Enkelknaben entsprungen, die sich hier um den Schoß der jeweiligen Mutter gruppieren. Es ließe sich bilanzieren: Ist das Triptychon geschlossen, verfügt Anna über null Nachkommen; im geöffneten Zustand steigt die Anzahl der Nachfahren sprunghaft auf zehn an.

3 «In terms of documented pictures, Quinten Massys seems to emerge, like Minerva, full-grown when he first appears.» Larry Silver: *The Paintings of Quinten Massys*, Oxford 1984, S. 34.

Während auf der Außenansicht Entzug, Absperrung, Abtrennung und insgesamt eine Stimmung unerfüllter Hoffnungen vorherrschen, begegnet die Innenansicht diesem Mangel mit unübersehbarer und überbordender Fülle und Erfüllung, vor allem einer Fülle an Nachkommen, die sich im Motiv der sogenannten *Heiligen Sippe* versammeln. In dem Triptychon werden Fragen von Reproduktion und Nachkommenschaft verhandelt, die insbesondere für die zumeist wohlhabenden Bruderschaftsmitglieder von großer Relevanz gewesen sind. Denn ihnen dürfte sich die Frage gestellt haben, wie ein weltliches, urbanes Leben – und dazu zählen die Vermehrung des Reichtums und der Familie – mit religiösen Werten und Normen zu vereinbaren sei.

Dabei ergeben sich eine Reihe von ikonologischen und sozialhistorischen Fragen, die in den ersten beiden Teilen der folgenden Studie behandelt werden, wohingegen sich der dritte Teil formanalytischen Fragen zur Bildrhetorik und medienhistorischen Beobachtungen zum Triptychon widmet.

Während sich die Themen der Nachkommenschaft und der Reproduktion recht offenkundig in dem Triptychon niedergeschlagen haben, so steht darüber hinaus zur Debatte, in welchem sozialen Rahmen Kinder gezeugt und aufgezogen werden sollen. Für das Motiv der Mitteltafel hat sich mit einigem Recht die Bezeichnung *Heilige Sippe* eingebürgert, weil in ihm nicht nur die «Kernfamilie» Christi (Vater, Mutter, Kind) zu sehen ist, sondern mindestens drei Generationen und mehrere Verwandtschaftszweige. Dieses Motiv war insbesondere in der Zeit von 1450 bis 1550 äußerst beliebt und findet sich in zahlreichen Gemälden, Schnitzretabeln und anderen Denkmälern. Der Boom der *Heiligen Sippen* fällt damit ausgerechnet in eine Zeit, in der sich auf einer sozialhistorischen Ebene deutlich abzeichnet, dass Abstammung, wie sie mit dem Motiv der Sippe verbunden zu sein scheint, an Bedeutung verliert. Im Gegensatz dazu entwickelt sich nämlich die gattenzentrierte Kernfamilie zur dominanten Haushaltsform. Im ersten Teil wird dieser scheinbaren Paradoxie nachgegangen. Die These lautet, dass gerade im Rahmen der *Heiligen Sippe* die Darstellung von solchen Familienmodellen erprobt wird, die zum Konzept eines umfassenderen Sippen- und Verwandtschaftsverbandes im Widerspruch stehen. Ausgerechnet im Motiv der *Heiligen Sippe* lässt sich paradoxerweise die Emergenz der gattenzentrierten Kernfamilie beobachten, als deren Oberhaupt zunehmend die Vaterfigur in Erscheinung tritt.

Im zweiten Teil wird untersucht, wie in dem Triptychon die Frage nach der sexuellen Reproduktion diskutiert wird. Dies betrifft sowohl die Figur der heiligen Anna als auch Joachims. Anhand der heiligen Anna lässt sich beobachten, wie Mütterlichkeit im religiösen Wertekosmos um 1500 neu eingeordnet wird. Während des Mittelalters galten Mütterlichkeit und Heiligkeit zumeist als unvereinbar. Zu dominant war das Ideal weiblicher Jungfräulichkeit, das nicht zuletzt durch die Gottesmutter Maria verkörpert wurde. Mit der heiligen Anna wird um 1500 eine Figur besonders prominent, die im Gegensatz dazu ihren religiösen Lebenswandel nicht nur mit Mütterlichkeit vereint, sondern eben auch mit explizit sexueller Reproduktion. Deswegen kann sie auch eine vorbildliche Funktion für die frühbürgerliche Familienordnung einnehmen. Doch nicht nur anhand der Figur der heiligen Anna zeichnet sich in der Zeit um 1500 eine schwerwiegende Umwertung ab. Die Frage nach der Reproduktionsfähigkeit betrifft auch die Vaterfigur Joachim. Ganz offenkundig drehen sich die Szenen auf den Außenseiten des Leuener Annenaltars um ersehnte, wenn auch ausbleibende Zeugungsakte. Aber selbstverständlich bleibt dieser Kern der Handlung im sakralen Bildauftrag undarstellbar. Die Frage nach der männlichen Prokreativität wird allerdings – so meine These – indirekt thematisiert, da sie symptomatisch in das Motiv der Münzen verschoben ist, die auf der Außenansicht an entscheidender Stelle in Erscheinung treten. Der Priester lehnt dort die Finanzspritze Joachims ab, weil es diesem an angeblich «natürlicher» Fertilität gebricht. Anhand des Münzmotivs lässt sich ein Diskursstrang eröffnen, der mit den Diskussionen um die sexuelle Reproduktion eng verknüpft ist. Denn auch dem Geld wird bisweilen Fruchtbarkeit nachgesagt, da es sich durch Zinsoperationen selbsttätig fortzupflanzen scheint. Diese emsige Scheinfruchtbarkeit wurde seit der Antike zumeist im allergrößten Kontrast zur «natürlichen» Fruchtbarkeit des Menschen gesehen und dementsprechend abgewertet. Auch hierbei kündigen sich um 1500 diskursive Umbrüche an, die in Massys' Komposition auf vielfältige Art und Weise registriert werden. An der Figur Joachims wird demonstriert, dass monetäre und sexuelle Reproduktion im Einklang stehen können. Die Vermehrung der Nachkommen *und* des Geldes stellen fortan nicht mehr unbedingt einen solchen Gegensatz dar, wie es die christliche Morallehre in den vorangegangenen Jahrhunderten suggerierte.

Im dritten Teil werden bildrhetorische und medienhistorische Fragen erörtert. Massys' Triptychon steht nämlich an

einer eigentümlichen Stelle innerhalb der Mediengeschichte klappbarer Bildträger. Zwar reizt es die semantischen und inszenatorischen Möglichkeiten aus, die sich durch das mechanische Öffnen und Bewegen der Triptychonflügel ergeben: Die faktische Beweglichkeit von klappbaren Bildträgern ermöglicht z.B. die Überlagerung unterschiedlicher Bildfelder, die Variation von Figurenkonstellationen, das Spiel mit dem Verbergen und Enthüllen eines (heiligen) Innenraumes etc.⁴ Meine These lautet aber darüber hinausgehend, dass die Mediengeschichte des Triptychons auch dann noch weiterwirkt, wenn sich *de facto* mechanisch gar nichts mehr bewegen lässt. Die ehemals mechanischen Effekte werden zu Motiven, die auch innerhalb eines «einfachen» statischen und gerahmten Bildfeldes – sprich: innerhalb der neuzeitlichen Bildtafel – greifen. Die Mechanik beweglicher Klappbilder wird dabei aufgehoben durch eine ganz spezifische Bildrhetorik, mit deren Hilfe die unterschiedlichen materiellen Operationen des Klappens, Faltens, Öffnens und Schließens gewissermaßen in eine «immateriellere» Programmierung der Sehtechniken hinein versenkt werden. Diese neuen Blickoperationen stehen im Zusammenhang mit einer besonderen *techné*: nämlich der Figuren- und Tropenlehre der humanistischen Rhetorik. Massys macht deren rhetorische Fertigkeiten fruchtbar für eine eigentümliche Kulturtechnik des Sehens, die die materiellen und mechanischen Klappeffekte beerbt und doch auf eine andere Ebene überführt.

Livia Cardenas, Kim Holtmann und Beate Söntgen haben frühe Versionen dieses Manuskripts gelesen. Dafür und für die vielen hilfreichen Hinweise danke ich ihnen. Thomas Glaser danke ich für ausführliche Ratschläge zur Rhetorik, Benjamin Kasten und Sebastian Kirsch für ihre Korrekturen. Außerdem gilt mein Dank Lea Mönninghoff, die mich bei den Recherchen tatkräftig unterstützt hat.

4 Vgl. David Ganz/Marius Rimmele: Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne, Berlin 2016; Marius Rimmele: Das Heilige als medialer Effekt: Beobachtungen zu Quentin Massys' St. Annen-Triptychon (1509); in: Archiv für Mediengeschichte, Bd. 15 (2015), S. 85–96; Lynn F. Jacobs: Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park, Pa. 2012, S. 234–238.