

Jean-Claude Schmitt : *Entre les démons et les hommes, le rôle du medium. A propos du « Liber revelationum » de Richalm de Schöntal († 1219)*

Qu'on entende le terme « mystique » dans son acception restreinte (de la Mystique rhénane à Thérèse d'Avila) ou, comme je le propose ici, au sens plus général d'une expérience singulière du « divin », se pose la question du medium, à savoir celle d'un sujet placé au centre d'une double relation de communication largement, mais non exclusivement, langagière et visuelle : d'une part entre lui et le divin, d'autre part entre lui et la collectivité pour laquelle il témoigne. Mon travail actuel de traduction et d'analyse du *Liber revelationum* de l'abbé cistercien Richalm de Schöntal me permettra d'interroger les conditions de cette « médialité » complexe, en remontant depuis les paroles que Richalm adresse en dialoguant avec lui à un frère anonyme N., jusqu'à son expérience « mystique » (ou pour mieux dire obsidionale), laquelle mobilise en lui la quasi-totalité des sens (vision – extérieure et intérieure –, ouïe, odorat, toucher) comme toutes ses facultés mentales (rêves et visions) et surtout son corps physique tout entier, aussi bien intérieur (le ventre, le souffle) qu'extérieur (la peau, les mouvements involontaires des membres). Si Richalm est un fervent lecteur du *Livre de Job* et du commentaire de Grégoire le Grand (*Moralia in Job*), l'un et l'autre abondamment cités par lui dans son dialogue avec le frère N., on ne manquera pas de remarquer que ce qu'il éprouve et transmet de son expérience inclut, mais déborde aussi largement, la citation de Grégoire proposée dans le programme du colloque comme illustration de l'aventure mystique : « Parfois Dieu, se servant du ministère des anges, parle en des images présentées aux yeux du cœur ».

Ausgehend vom Begriff ‚Mystik‘ in einer (gemäß der rheinischen Mystik bis Thérèse von Avila) spezifischen oder, wie ich vorschlagen möchte, in einer allgemeineren Bedeutung, die eine einzelne Erfahrung des ‚Göttlichen‘ meint, stellt sich die Frage nach dem Vermittler, d.h. nach dem zentralen Subjekt einer im Grunde doppelten, im weitesten Sinne sprachlichen und visuellen Kommunikationsbeziehung: Dabei geht es einerseits um die Beziehung zwischen Subjekt und dem Göttlichen, und andererseits um jene zwischen dem Subjekt und der Gemeinschaft für die es berichtet. In der Auseinandersetzung mit dem *Liber revelationum* des Zisterzienserabtes Richalm von Schöntal lassen sich die Bedingungen dieser komplexen ‚Medialität‘ beobachten: von jenen Worten ausgehend, die Richalm im Dialog an einen anonymen Bruder ‚N.‘ richtet, bis hin zu seiner ‚mystischen‘ (oder besser gesagt ‚ergreifenden‘) Erfahrung. Diese Erfahrung spricht quasi die Gesamtheit der Sinne an (wie [inneres und äusseres] Sehen, Hören, Riechen, Fühlen), genauso wie alle mentalen Fähigkeiten (Träume und Visionen) und den physischen Körper, im Inneren (Bauch, Atem) wie im Äußeren (Haut, unbeabsichtigte Bewegungen der Glieder). Da Richalm ein eifriger Leser des *Buches Hiob* sowie des Kommentars von Gregor dem Großen (*Moralia in Job*) ist – die beide ausführlich in seinem Dialog mit Bruder N. zitiert werden –, nimmt das, was er von seiner Erfahrung bezeugt und vermittelt, Bezug auf eine Aussage Gregors, um diese jedoch zugleich zu überschreiten: „Manchmal spricht Gott, der sich der Schaar der Engel bedient, in Bildern, die den Augen des Herzens geoffenbart werden.“

Barbara Fleith: *Christi „saiten spil“. Zu einem Bildmotiv im mystischen Minnedialog*

Im Brautwerbungsteil der alten lateinischen Vita der hl. Agnes (BHL 156) werden in subtiler Weise Worte des alten und des neuen Testaments in Verbindung gebracht: verheissende Zitate aus Jesaias und erfüllende Zitate aus der Offenbarung des Johannes werden zusammengeführt, dass in der Heiligen die Braut des Lammes und das neue Jerusalem aufscheinen. Dieser geistlich anspruchsvolle, rhetorisch höchst durchformte und vom typologischen Denken geprägte Text führte dazu, dass die hl. Agnes zu einem Prototyp der mystischen Braut Christi werden konnte, ohne dabei auf Formulierungen aus dem Hohen Lied zurückzugreifen. Die zwischen ihr und ihrem liebenden Werber gewechselten Worte wurden in den liturgischen Wortschatz der klösterlichen Feier der Jungfrauenweihe des *Pontificale Romano-Germanicum* aus dem 10. Jh. aufgenommen. In meinem Beitrag möchte ich fragen, ob und wie Bilder diesen mystischen Minnedialog zwischen Braut und Bräutigam ausgestalten und/oder bereichern

können. Als Beispiel dienen der Text des Agnes-Offiziums und die dazu gefügten Miniaturen im Antiphonar der Zisterzienserinnen in Wonnental (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georg. perg. 5, um 1300). Im Vordergrund soll das Bildmotiv des Saitenspielenden Christus stehen.

Dans l'ancienne légende latine de Sainte Agnès (BHL 156), la partie de la demande en mariage réunit très subtilement des paroles de l'Ancien et du Nouveau testament : des citations de promesses tirées d'Ésaïe et d'accomplissements tirées des révélations de Saint Jean sont mises en relation. Ainsi, la sainte apparaît aussi bien comme la fiancée de l'agneau que la Jérusalem céleste. Ce texte, spirituellement exigeant, hautement rhétorique et porté par la pensée typologique a eu comme conséquence que Sainte Agnès a pu devenir un des prototypes de la fiancée mystique du Christ – sans recourir aux formules utilisées dans le cantique des cantiques ! Les paroles échangées entre elle et son prétendant divin ont été intégrées dans le vocabulaire liturgique de l'office pour la consécration des moniales dans le pontifical romano-germanique du X^{ème} siècle. Dans ma contribution, j'aimerais discuter si, et dans quelles mesures, les images peuvent façonner et/ou enrichir ce dialogue d'amour mystique. Comme exemple, j'ai choisi le texte de l'office de Sainte Agnès et ses miniatures dans l'antiphonaire des cisterciennes à Wonnental (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Georg. Perg. 5, autour 1300). Au centre, je mettrai le motif du Christ jouant d'un instrument à cordes.

Nicolas Bock: *Mystische Malerei? Franziskanische Frömmigkeit und die Kunst Neapels im 14. Jahrhundert*

Der neapolitanische Königshof um Robert von Anjou und seine Gemahlin Sancia von Mallorca war ein Zufluchtsort der Franziskaner-Spiritualen, die eine radikal pauperistische Position innerhalb ihres Ordens vertraten. Angelus Clarens, einer ihrer bekanntesten Exponenten, fand nach seiner Exkommunion 1317 im Königreich Neapel seine Zufluchtsstätte und konnte dort bis zu seinem Tod 1337 seine Anhänger um sich scharen. Die Schriften dieses Kreises griffen dabei auch auf die Lehre Joachim von Fiore zurück. Armut, *imitatio* und *compassio Christi* sowie apokalyptische Elemente stehen dabei jeweils im Zentrum dieser Richtung franziskanischer Frömmigkeit.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erscheint mit dem sog. ‚Maestro delle tempere francescane‘ eine äußerst expressive Richtung der neapolitanischen Malerei, die wegen der Betonung von Blut und Leiden von kunsthistorischer Seite pauschal mit franziskanischer Mystik in Verbindung gebracht wird. Ein Vergleich zu zwei für die private Andacht bestimmten Tafeln mit Szenen der Apokalypse in Stuttgart macht hingegen deutlich, dass nicht generell von ‚Mystischer Malerei‘ gesprochen werden kann, sondern dass auch innerhalb der franziskanischen Spiritualen Stilmittel und Themenwahl eng mit jeweiligen Adressaten und Texten zusammenhängen.

La cour royale de Robert d'Anjou et de sa femme Sancia de Majorque fut un lieu sûr pour des Franciscains spirituels poursuivis à cause de leurs positions théologiques radicales. Un des acteurs les plus fameux de ce mouvement, Ange Clarens, trouva refuge dans le royaume de Naples entre son excommunication en 1317 et sa mort en 1337. Les écrits du cercle littéraire autour de lui puisaient aussi dans les enseignements du calabrais Joachim de Flore. Pauvreté, *imitatio et compassio Christi* ainsi que des éléments apocalyptiques étaient au centre de ce courant de dévotion franciscaine.

Dans la seconde moitié du XIV^{ème} siècle, la peinture napolitaine vit se répandre une tendance très expressive, globalement liée au mysticisme franciscain en raison de l'accentuation du sang et des douleurs dans certains tableaux. D'autres œuvres – particulièrement deux tableaux de l'Apocalypse de quelques années auparavant et destinés à la contemplation privée, montrent cependant qu'on ne peut pas parler de 'peinture mystique' tout court, mais que les moyens rhétoriques et expressifs de la peinture furent bien adaptés aux besoins des destinataires et des textes sur lesquels elle se fondait.

Delphine Rabier : *Rendre visible l'invisible : mystique flamande et peinture dans les anciens Pays-Bas au XV^{ème} siècle*

Le thème de l'expérience de l'invisible et de la rencontre divine évoquées au sein des textes visionnaires, ainsi que dans les images, sera traité à travers la mise en miroir des écrits de Ruysbroeck et de la production picturale des anciens Pays-Bas du XV^{ème} siècle.

Notre propos liminaire s'intéressera à un texte éloquent de Ruysbroeck : *Le Livre des sept clôtures* dans lequel il utilise le langage des couleurs et des pierres précieuses pour décrire l'ascension spirituelle et la rencontre avec Dieu.

L'expérience de la vision surnaturelle sera par la suite étudiée dans les portraits de dévotion où le fidèle est représenté dans un état intermédiaire, semi-conscient, et absorbé dans la vision sacrée (le lien sera également fait ici avec des textes de la Dévotion moderne). Nous nous appuierons sur des images, tel que le *Triptyque Bladelin* (Van der Weyden), où le dévot a le regard plongé vers un trou noir que nous interprétons comme une nuit mystique. Avec le *Panneau du chanoine van der Paele* (Van Eyck), nous chercherons à comprendre l'expérience mystique à travers un aspect « sensuel », ou comment la vision crée une empreinte dans le fond de l'âme.

Enfin, avec le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (Memling), nous traiterons de l'ambivalence de l'image visionnaire comme lieu de projection de la force de l'âme et de la puissance imaginative via la mise en abyme visuelle.

Die Erfahrung des Unsichtbaren und die Begegnung mit dem Göttlichen, die im Rahmen der Visionsliteratur und bildlicher Darstellungen evoziert werden, sollen im Vergleich der Schriften Ruysbroecks und der Malerei der Alten Niederländer im 15. Jahrhundert betrachtet werden.

In einem besonders aussagekräftigen Text, dem *Von den sieben Einschließungen* (*De septem custodiis/Vanden sven sloten*), braucht Ruysbroek die Sprache der Farben und der Edelsteine, um den geistigen Aufstieg und die Begegnung mit Gott zu beschreiben.

Die Erfahrung der übernatürlichen Vision wird im Weiteren in Darstellungen der Devotio betrachtet, wo der Gläubige als Vermittler dargestellt ist, als halb bewusst, und völlig in der heiligen Vision versunken (dabei wird zugleich eine Verbindung zu Texten der *Devotio moderna* hergestellt). In der Auseinandersetzung mit Bildern wie dem Triptychon des Blandelin-Altar (Van der Weyden), wo der Blick des Frömmigen auf ein schwarzes Loch gerichtet ist, das sich als eine mystische Nacht interpretieren lässt. Mit der *Madonna des Kanonikus van der Paele* (Van Eyck) soll gezeigt werden, wie die mystische Erfahrung mittels sinnlicher Aspekte verstanden werden kann bzw. wie die Vision einen Eindruck auf dem Grund der Seele erzeugt.

Mit dem Madonna-Diptychon des Martin van Nieuwenhoven (Memling) soll in der *mise en abyme* schließlich die Ambivalenz des visionären Bildes zwischen einer Projektionsfläche der Seelenkräfte und der Kraft der Imagination gezeigt werden.

Wolfgang Christian Schneider: Die Visualisierung des Unsichtbar-Göttlichen im Genter Altar Jan van Eycks

Der Genter Altar Jan van Eycks bringt ganz unmittelbar spekulative Gehalte zum Ausdruck: vergegenwärtigt im Sichtbaren das Unsichtbare. Ein wesentliches Mittel sind die Spiegelungen, mit denen Van Eyck den Betrachter über das konkret Bildliche hinausführt. Er zieht damit das Licht, das seit der Spätantike auch für das Göttliche steht, in das Bildliche: die Spiegelungen verweisen auf das sie ermöglichende Licht.

Für dieses spirituelle, suchende ‚Sinnspiel‘ nutzt Van Eyck optische Befunde, so in der Brustagraffe Christi, deren Diamant kristallogisch genau erfasst ist. Damit ist der Agraffe ein Bezug zu Nikolaus von Kues eingestaltet, zu dessen *Figura Paradigmatica* in *De Coniecturis*, womit der Maler auch Tauler und Meister Eckhart einbezieht.

Die Figuren werden durch die Art der (dominierenden) Farbinszenierung ausgedeutet: als Gestalten und Aspekte der Sinnstruktur des Göttlich-Unsichtbaren. Darin greift Van Eyck die mystische Theologie des Heymericus de Campo auf, der seine Gedanken zum Beziehungsgefüge innerhalb der Trinität im Werk *Sigillum aeternitatis* farblich entfaltet.

Die göttlichen ‚Zielfiguren‘ werden als ‚Allsehende‘ geboten: Von wo immer aus sie betrachtet werden, sehen sie den Betrachter unmittelbar an. Damit greift Jan van Eyck auf Aussagen spekulativer mystischer Texte zurück, konkret wohl auf Cusanus, der seine Vorstellungen im Werk *De Visione Dei* bündelte. Beigefügte Schriften im Bild steuern den Blick des Betrachters in diesem Sinne. So eröffnet der Genter Altar auf erstaunliche Weise im Sichtbaren, mit dem Sichtbaren, den Blick in das Unsichtbare.

L'autel de Gand de Jan van Eyck exprime de manière très directe une quintessence spéculative. A travers le visible, il représente l'invisible. Les effets de miroir y sont un moyen essentiel : ils amènent le spectateur au-delà du visuel. L'artiste attire la lumière (représentation du divin depuis l'antiquité tardive) dans le champ du visuel, les miroitements faisant référence à la lumière qui les rend possible.

Il est intéressant de remarquer comme, pour ce jeu spirituel à la recherche du sens, Van Eyck se sert de données optiques. Il peint par exemple une agrafe dont le diamant est reproduit avec exactitude suivant la logique du cristal. En procédant ainsi, il renvoie à Nicolas de Cues et sa *Figura Paradigmatica* du *De Coniecturis* mais aussi à Tauler et Maître Eckhart.

Quant aux personnages, ils sont, à travers une mise en scène du coloris, interprétés comme des figures et des aspects signifiants du divin invisible. Van Eyck puise là dans la théologie mystique de Heymericus de Campo qui, dans son ouvrage *De Visione Dei*, développe ses idées par rapport à la constellation trinitaire à l'aide des couleurs.

Sur le plan de la représentation, les personnages figurent le tout-voyant. Peu importe de quel angle de vue le spectateur les observe, ils le regardent toujours droit dans les yeux. Van Eyck recourt pour cela à des textes mystiques du courant spéculatif, notamment au *De Visione Dei* de Nicolas de Cues. Les inscriptions accompagnant le tableau guident le spectateur dans ce sens. Ainsi, l'autel de Gand attire le regard à travers le visible vers l'invisible.

Alessandro Vetuli : *Les couleurs de l'invisible. Mystique de la beauté et langage visuel chez Giovanna Maria della Croce*

« Mon père était en art un peintre ». C'est ce que nous lisons dans l'autobiographie de la clarisse Giovanna Maria della Croce, l'une des figures les plus lumineuses, bien qu'encore méconnue de la mystique italienne moderne. Fille d'un peintre, Giovanna semble particulièrement sensible au charme des images, à leur « angélique beauté » ; son écriture, comme chaque écriture mystique, est une écriture qui porte imprimé un visage, *Mandylion* de langage sur lequel s'esquisse l'effigie du divin: « Le drap blanc pour essuyer la divine face sera ma langue ».

Au fil des onze livres des *Rivelazioni*, la plume de l'auteur tentera de donner une forme figurée à cette « incompréhensible beauté », émanation de la divine *pulchritudo*, que les mots humains ne parviennent pas à décrire. On montrera comment, contrairement à certaines nuances nocturnes de la peinture ou de la poésie baroque, dans son univers visuel le royaume de l'invisible se remplit de couleurs et de transparences, de musique angélique et des fluides de l'amour trinitaire, en respirant étendu « comme un arc-en-ciel ». Cependant cette « épiphanie de la beauté » (C. Ossola) se dissoudra dans le silence aniconique de l'*Entbildung* ; les ténèbres s'alterneront alors à la splendeur, la joie à l'annihilation, l'apothéose à la kénose.

Mais que peut nous dire de l'expérience de Dieu ce double rapport avec l'instrument iconique ? Les pages des *Rivelazioni* répondront à cette question, en montrant une spiritualité où l'Ineffable se manifeste comme symphonie de la vie.

„Mein Vater war ein Kunstmaler“, liest man in der Autobiografie der Klarissin Giovanna Maria della Croce, eine der weniger bekannten, wenngleich schillerndsten Figuren der modernen italienischen Mystik. Als Tochter eines Malers scheint Giovanna besonders empfänglich für den Eindruck von Bildern, für deren „englische Schönheit“; ihr Schreiben trägt, wie jedes mystische Schreiben, ein Gesicht in sich, ein *Mandylion* in Sprache, auf dem sich das Bild des Göttlichen manifestiert: „Das weiße Tuch zum Aufnehmen des göttlichen Gesichts soll meine Zunge sein“.

Durch die elf Bücher der *Rivelazioni* versucht die Autorin die „unbegreiflichen Schönheit“ darzustellen, die Ausdruck jener göttlichen *pulchritudo* ist, welche die menschliche Sprache gar nicht beschreiben könne. Es soll indes gezeigt werden, dass sich – im Gegensatz zu nächtlichen Szenarien barocker Malerei oder Dichtung – vor dem Hintergrund ihrer visuellen Vorstellungskraft das Unsichtbare mit Farben und Durchsichtigem anfüllt, mit der Musik der Engel und dem Fluidum der trinitarischen Liebe, weit ausgreifend, „wie ein Regenbogen“. Diese „Epiphanie der Schönheit“ (C. Ossole) löst sich indes auf in der bildlosen Stille der Entbildung; der Schatten alterniert von daher mit Glanz, Freude mit Vergehen, Apotheose mit Kenosis.

Was aber sagt der doppelte Bezug zur bildlichen Darstellung im Hinblick auf die Erfahrung Gottes? Die *Rivelazioni* antworten darauf, indem sie eine Spiritualität evozieren, in der sich das Unsagbare als Symphonie des Lebens manifestiert.

Brenno Boccadoro : *L'image musicale. Incarner le sens du texte dans un trope sonore dans la polyphonie de la Renaissance*

Durant la fin du xv et le XVI^{ème} siècle la principale réponse des compositeurs de musique sacrée au idéal humanistes concernant l'efficacité psychique de la musique a passé par *l'expressio textus*, à savoir l'incarnation du sens du texte chanté dans une image sonore. Alors que le référent absent de bon nombre d'images est une figure de rhétorique traduite directement en des termes musicaux, d'autres figures sont en réalité des symboles, à savoir des tentatives de conjuguer une forme sensible à une signification mystique reliées indirectement aux réalités incorporelles de l'au-delà.

Bien entendu la principale caractéristique de ces formes symboliques consiste dans leur caractère crypté; mais en même temps leur émergence dans la partition s'accompagne très souvent d'une anomalie qui les révèle à l'analyse. La lecture de ces images est alors à la musique ce que l'interprétation allégorique des Saintes Ecritures est à la théologie. Elles ajoutent souvent à la lettre un sens passé inaperçu.

Im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert drückt sich die Hauptantwort der Komponisten geistlicher Musik auf die humanistischen Ideale bezüglich einer psychischen Wirkmacht von Musik in der *expressio textus* aus, das heißt, in der Verkörperung des Inhalts eines gesungenen Textes im Klangbild. Während der in vielen Bildern abwesende Referent eine Figur einer Rhetorik ist, die direkt in musikalische Begriffe übersetzt wird, sind andere Figuren tatsächlich Symbole, also Versuche, eine sinnliche Form mit einer mystischen Bedeutung zu verbinden, die indirekt mit den immateriellen Realitäten des Jenseits verknüpft ist.

Das Hauptmerkmal dieser symbolischen Formen ist natürlich ihre Verschlüsselung; gleichzeitig wird ihr Auftreten in der Partitur sehr oft von einer Anomalie begleitet, die sie letztlich doch der Analyse zugänglich macht. Die Lektüre dieser Bilder ist für die Musik das, was die allegorische Interpretation der Heiligen Schrift für die Theologie ist: Sie geben dem buchstäblichen Sinn oft eine unbemerkte Bedeutung.

Agnès Guiderdoni et Ingrid Falque : *« Figurata locutio » et expérience mystique. La postérité de la pensée figurée d'Henri Suso au XVI^{ème} siècle*

Le Dominicain Henri Suso (c. 1295–1366) est l'un des auteurs mystiques de la fin du Moyen Âge les plus célèbres, aux côtés de Maître Eckhart, Jean Tauler et Jan van Ruusbroec. Sa relation complexe aux images en fait également un des plus fascinants. Ainsi, bien que son œuvre soit empreinte de théologie négative, Suso est l'auteur d'un programme iconographique destiné à accompagner son *Exemplar*, le recueil de ses œuvres allemandes. Son œuvre, tant latine qu'allemande, se caractérise également par une réflexion approfondie et subtile sur les figures et l'allégorie en lien avec l'imagerie et l'expérience visuelle. Toutefois, la nature et le statut de ce qu'il appelle « image » (*bild, imago*) dans ses textes est

sujet à discussion. En effet, il est très souvent difficile de déterminer avec certitude s'il traite en fait d'images au sens strict du terme ou d'expressions figurées (*figurata locutio*).

Si la théorie de l'image et de la figure de Suso a été bien étudiée dans son contexte médiéval par plusieurs historien.ne.s de l'art et de la littérature, sa postérité durant la première modernité a jusqu'à présent été négligée, alors même qu'elle mérite amplement d'être explorée. Dans le cadre de cette communication, nous nous pencherons sur cette problématique, en partant de l'hypothèse que la réception de la théorie de l'image et de la figure de Suso au XVI^{ème} siècle permet de jeter un éclairage nouveau sur la nature des images (verbales, mentales et matérielles) mises en œuvre dans la littérature spirituelle de l'époque.

Der Dominikaner Heinrich Seuse (ca. 1295–1366) ist neben Meister Eckhart, Johannes Tauler und Jan van Ruysbroek einer der bekanntesten Mystiker des ausgehenden Mittelalters; seine komplexe Beziehung zu Bildern macht ihn gleichzeitig zu einem der faszinierendsten. So schafft Seuse, obwohl sein Werk von der negativen Theologie geprägt ist, z.B. ein Bildprogramm, das die Sammlung seiner deutschsprachigen Werke (*Exemplar*) begleiten sollte. Zugleich zeichnen sich seine lateinischen wie deutschen Texte durch eine ebenso tiefe wie feinsinnige Reflexion der Figuren und Allegorien bezüglich der visuellen Erfahrung und Darstellung aus. Gleichwohl werden Natur und Bedeutung dessen, was er in seinen Texten *bild/imago* nennt, beständig hinterfragt, denn oft ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um Bilder handelt oder um bildliche Ausdrücke (*figurata locutio*). Wenngleich Seuses Theorie des Bildes und der Figuren von verschiedenen Kunsthistoriker*innen und Literaturwissenschaftler*innen im mittelalterlichen Kontext betrachtet worden ist, blieb sein geistiges Erbe während der Frühen Neuzeit bis heute unbeachtet. Da es eine genauere Untersuchung verdient, widmen wir uns diesem Thema und stellen die Hypothese auf, dass die Untersuchung der Rezeption von Seuses Bild- und Figurentheorie im 16. Jahrhundert erlaubt, das Wesen der in Werken der geistlichen Literatur der Zeit gebräuchlichen (verbalen, mentalen und materiellen) Bilder zu erhellen.

René Wetzel: *Spiegel und Licht, Erkenntnis und Erleuchtung. Die Bedeutung der Bilder im mystischen Kontext bei David von Augsburg und seinem Kreis*

David von Augsburg (ca. 1200–1272), welcher zur ersten oder zweiten Generation von Franziskanern auf deutschem Boden gehört, hat eine ganze Reihe von geistlichen Schriften auf Latein und Deutsch verfasst. Sein Werk *De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres* gehört mit seinen heute noch gegen 400 überlieferten Textzeugen zu den verbreitetsten monastischen Lehrbüchern des Mittelalters und der Mystagogik überhaupt. Im Anschluss an Augustinus geht er darin u.a. auch den verschiedenen Arten von Visionen und mystischen Erfahrungen nach und befragt sie nach ihrem Wert für die Erkenntnis Gottes. Da die mystische Vision den Bereich des physisch Sicht-, aber auch des Beschreibbaren übersteigt, muss David hier und in seinen anderen Werken auf eine Metaphorik zurückgreifen, die in der theologischen Tradition bereits verankert war: Da ist einmal das Licht, welches Gott auszeichnet und als absolute Metapher im Sinne Blumenbergs paradigmatischen Charakter für das Göttliche überhaupt besitzt. Es kann, wenn überhaupt, in der direkten mystischen Illumination nur momenthaft ausgehalten werden, benötigt im Übrigen aber der Brechung und der Mediation. Dafür steht im Wesentlichen die Metapher des Spiegels, der in der Seele das Abbild Gottes wiedergibt, nach welchem der Mensch geschaffen wurde. Der mystische Prozess kann als ein Streben nach Erkenntnis Gottes durch Kontemplation dieses, das göttliche Licht und Gottesbild reflektierenden Spiegels aufgefasst werden und dringt von der äußeren Sinneswahrnehmung zu Beginn des geistlichen Lebens zur Gottesschau im Innersten des Menschen vor. Anhand des deutschsprachigen Traktats ‚Spiegel der Tugend‘ wird zudem die Bedeutung Christi als ein Spiegel und Vor-Bild für mystisch nicht fortgeschrittene Menschen erörtert: Seine Funktion als Mensch gewordener Gott ist es, das Göttliche auf eine menschliche Ebene herunter zu brechen und für Christen versteh- und nachfolgsbar zu machen. Er ist das sichtbare Bild einer unsichtbaren Wahrheit.

David d'Augsbourg (c. 1200–1272) fait partie de la première ou deuxième génération de franciscains sur le sol allemand. Son œuvre comprend des écrits religieux rédigés en latin et en allemand. Le *De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum libri tres* compte, avec ses près de 400 manuscrits connus, parmi les manuels monastiques et mystagogiques les plus répandus du Moyen âge. Suivant Saint-Augustin, il y décrit entre autre les différents types de visions et d'expériences mystiques pour en évaluer leur valeur épistémologique quant à la quête de la connaissance de Dieu. La vision mystique se situant bien au-delà d'une visibilité physique et se refusant à toute description par des mots, David a recours, ici et dans ses autres écrits, à des métaphores déjà bien ancrées dans la tradition théologique. Tout d'abord, la lumière, métaphore absolue (comme l'entend Blumenberg), elle tente, par sa qualité paradigmatique, à embrasser tout domaine du divin. L'illumination mystique directe ne pouvant être supportée que pour un très bref instant par l'être humain, la lumière divine a en outre besoin d'une réflexion et d'une médiation. C'est ensuite la métaphore du miroir reflétant dans l'âme l'image de Dieu (image, d'après laquelle l'humain a été créé) qui devient symbole de l'instance médiatrice. Le processus mystique peut être compris comme un effort visant la connaissance de Dieu à travers la contemplation de ce miroir reflétant lumière et image divines. En partant de la perception sensorielle externe au début de sa vie spirituelle, le mystique progressera finalement vers une contemplation purement spirituelle de Dieu en son for intérieur. Le traité allemand *Miroir de la vertu* propose en outre de d'approcher le Christ même comme miroir et modèle pour l'être humain se trouvant au début du chemin initiatique. Son rôle comme Dieu incarné consisterait à faire comprendre le message divin à tout être humain et de suivre son exemple. Le Christ serait donc l'image visible d'une vérité invisible.

Robert Gisselbaek: *Metaphern des Lichts – Analogien des Nichts? Zu den epistemologischen Grundlagen des Leuchtens in ‚Gottes Zukunft‘ von Heinrich von Neustadt*

Es scheint geradezu ironisch, dass die Lichtbegriffe und -metaphern in *Gottes Zukunft*, die scheinbar zur Erhellung eigentlich unsichtbarer Entitäten im Bereich des Göttlichen verwendet werden, in ihrer Bedeutung weitgehend dunkel bleiben. Die Begriffe, die spätestens seit Platon von Vorstellungen des Göttlichen, Wahren oder Guten her konzeptualisiert werden können, tragen nämlich nicht zur näheren Bestimmung der durch sie markierten Erkenntnisgegenstände bei, da diese in aller Regel bereits als göttlich, wahr und gut definiert sind. Worin nun genau der Mehrwert der Lichtbegriffe bei Heinrich bestehen könnte, lässt sich weder den metaphorisch verwendeten Begriffen selbst entnehmen noch im Rückgriff auf die Lichtmetaphysik erklären.

Von daher soll in einem sowohl diskurstheoretischen als auch kognitionswissenschaftlichen Zugriff versucht werden, die Lichtbegriffe in einer epistemologischen Perspektive in den Blick zu nehmen, um deren Bedeutung bezüglich des Unsichtbaren erfassen zu können. Dabei zeigt sich, dass in der komplexen Konzeptualisierung der Lichtbegriffe eine Funktion des Leuchtens greifbar wird, die die Erkenntnisgegenstände – vor allem in ihrer Relation zueinander – in einem ganz neuen Licht erscheinen lässt.

Dans le but d'éclairer des concepts et des entités abstraites relevant du domaine du divin, Henry de Neustadt emploie, dans son texte *Gottes Zukunft*, de nombreuses métaphores empruntées au champ lexical de la lumière. Or, force est de constater qu'ironiquement, le sens de ces métaphores demeure en grande partie obscur. Les termes de lumière, qui depuis Platon sont liés au divin, au vrai et au bien, ne contribuent pas à définir plus précisément les concepts à éclairer, puisque ceux-ci sont d'ores et déjà décrits comme divins, vrais ou bons. Il n'est donc pas possible de déterminer en quoi est constituée la valeur ajoutée des métaphores lumineuses en se basant uniquement sur ces dernières, ni même d'ailleurs en s'appuyant sur la métaphysique de la lumière.

C'est pourquoi, en étudiant le discours mystique, le but de cette présentation est d'aborder les termes lumineux dans une perspective épistémologique, c'est-à-dire dans une approche basée sur les sciences

cognitives, afin de tenter de comprendre la signification des métaphores pour les concepts du divin auxquels ils se réfèrent. Il ressort ainsi de la conceptualisation complexe de ces métaphores entre métaphysique et (inter-)textualité, une fonction de l'élément lumineux qui fait apparaître les entités abstraites sous un tout nouvel éclairage.

Andreas Keller: *Stich und Schrack. Kategorien der Plötzlichkeit im mystischen Versprachlichungsprozess*

Um die Verbalisierungsstrategien mystischer Texte genauer auszuloten, unternimmt der Vortrag eine Fallstudie zum Phänomen der ‚Plötzlichkeit‘. Der Erfahrungswert eines jäh, also überraschend, unerwartet und überwältigend eintretenden und ebenso wieder verschwindenden Zustands, Anblicks, Eindrucks, eines Gefühls- und Erlebniswerts, also der eigentlich sehr kurze Moment einer schlagartigen Erkenntnis des Göttlichen, bildet eine eigentümliche vorsprachliche Situation, die spätestens von dem sofort danach einsetzenden Verbalisierungswunsch wieder beendet wird. Zu untersuchen ist, wie der uneinholbare Vorfall dieses meist mit Schmerz verbundenen Durchbrechens eines seelischen Sensoriums mittels der Sprache nun Dauer erhält im Sinne einer Markierung bzw. bleibenden Spur. Anhand ausgewählter Fallbeispiele aus der Visionsliteratur zwischen dem ‚Erschrecken‘ bei Heinrich Seuse, der *transverberatio* (gewaltig schmerzlicher Durchstoß) bei Teresa von Ávila und dem Schrack (blitzartiger Schrecken) bei Jakob Böhme diskutiert der Vortrag das Spektrum von Möglichkeiten, die bspw. über den Zusammenhang von „Spitze, Stachel, Scharfsinn“ natürlich auch auf die rhetorischen Sprach- und Erkenntniskategorien von *argutia* und *acumen* verweisen. Eine wichtige Stütze findet das Vorgehen in der lexikographischen Methodik: Auf der Basis der Wortfeldtheorie (Onomasiologie) werden auffällige Sinnbereiche, einzeln oder in den verschiedenen Formen ihrer Diffusion, Entgrenzung und „Familienähnlichkeit“, als Näherungsmodi an das Unsagbare erschlossen: Der „Stich“ bspw. wäre in einer lokalen (Punktualität mit Zielorten wie Brust, Herz, Seele, Hände, Füße), instrumentellen (Lanze, Pfeil, Stachel, Nadel, Nagel, Griffel) oder auktoriellen (Gott, Engel) Disposition zu kategorisieren. Beachtung finden in diesem Zusammenhang auch spezifische Wortbildungen (*derschreckung*), Komposita (*herzenschrek*) und Syntagmen (ein ‚jäger Abgrund, der sich auftut‘). In einem kurzen Ausblick auf die zeitgenössische Ikonographie werden auch diesbezüglich erhellende Analogien der Visualisierung erkundet.

L'exposé propose une étude de cas s'intéressant au phénomène de la « soudaineté » dans le but d'explorer les stratégies de verbalisation développées dans un ensemble de textes mystiques. Dans l'expérience mystique, la connaissance de Dieu se donne, en effet, dans l'instant. Cette connaissance soudaine à travers une vision ou une impression par exemple, intervient de manière subite et par surprise. Cet inattendu, pouvant être écrasant, disparaît aussitôt. Ressenti comme un événement étrange et pré-verbal, il génère cependant le désir d'être communiqué. Le vécu demande à être verbalisé. J'analyserai de quelle manière le moment fugace de la connaissance instantanée, moment de dépassement de la sensibilité psychique, acquière, grâce au langage, une certaine durabilité. Le langage crée un marquage, une trace permanente. Je discuterai l'effroi (*Erschrecken*) chez Henri Suso, la *transverberatio* chez Thérèse d'Ávila et la stupeur instantanée (*schrack*) chez Jakob Böhme. Il en résultera par exemple une corrélation entre « Spitze, Stachel, Scharfsinn » (pointe, aiguillon, perspicacité) et les catégories rhétoriques et épistémologiques de *argutia* et *acumen*. La lexicographie offre une base solide pour l'analyse de textes. En effet, la théorie des champs sémantiques (onomasiologie) permet de déterminer des contextes sémantiques réglant (seuls, à travers leurs formes de diffusion ou par famille de ressemblance) les différents modes d'approcher l'ineffable. Ainsi, « Stich » (piqûre, douleur poignante) serait à classer selon ses dispositions locales (« ponctualité » à la poitrine, le cœur, l'âme, les mains, les pieds comme objet), instrumentales (lance, flèche, épine, aiguille, clou, mine de plomb) ou par rapport à son auteur (Dieu, ange). La création de mots spécifiques (*derschreckung*), de mots composés (*herzenschrek*) et de syntagmes (un « abîme s'ouvre précipitamment ») est également à considérer. Enfin, pour compléter le tableau, un bref aperçu de l'iconographie contemporaine explorera les analogies entre recherche sémantique et plastique.

Yves Hersant : Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Bill Viola : trois approches de l'invisible

À l'une des questions que nous nous posons ici, et qu'il s'était lui-même posée – « comment manifester par des mots ce qu'éprouvent les mystiques ? » –, Jean de la Croix répondait sans hésiter : « C'est plutôt avec des figures, comparaisons et similitudes qu'ils déversent un peu de ce qu'ils sentent ». Parmi ces comparaisons et métaphores, dont certaines « semblent plutôt extravagances que discours fondés en raison », il en est deux, récurrentes dans la mystique espagnole, qui méritent une attention particulière : celle de la nuit, chère à Jean (Nuit du sens, Nuit de l'intelligence, Nuit de la mémoire), et celle de la fontaine jaillissante, chère à Thérèse d'Avila (« l'âme en extase ressemble à ces petites fontaines que j'ai vues quelquefois : elles jaillissent de terre en bouillonnant, et elles ne cessent de lancer en haut le sable avec leurs ondes. Cette comparaison peint parfaitement au naturel ce qui se passe dans une âme élevée à cet état. » C'est aux mêmes métaphores que recourt, à quelques siècles de distance, l'art vidéo de Bill Viola. « J'ai toujours été attiré vers les choses qu'on ne peut voir », déclare cet admirateur des contemplatifs du Siècle d'Or, « bien que j'utilise une caméra. Ma première source d'images est le monde invisible ».

Auf eine der Fragen, die wir uns hier stellen und die sich Johannes vom Kreuz selbst stellte – „wie kann in Worte gefasst werden, was Mystiker erleben?“ – antwortete er ohne zu zögern: „Was sie spüren, vermitteln sie eher durch Figuren, Vergleiche und Ähnlichkeiten.“ Unter diesen Vergleichen und Metaphern, von denen einige „eher extravagant als vernünftig und fundiert erscheinen“, gibt es zwei, die in der spanischen Mystik wiederkehren und besondere Aufmerksamkeit verdienen: Die Nacht, oft genutzt von Johannes (Nacht der Sinne, Nacht der Vernunft, Nacht der Erinnerung), und die Quellen, die bei Teresa von Ávila häufig zu finden sind („die ekstatische Seele gleicht diesen kleinen Quellen, die ich öfters sah: Sie sprudeln aus dem Boden und werfen unentwegt den Sand mit ihren Wellen auf. Dieser Vergleich verdeutlicht eindrucklich, was in einer Seele geschieht, die in diesen Zustand versetzt wurde.“) Auf denselben Metaphern basiert einige Jahrhunderte später die Videokunst von Bill Viola. „Ich war schon immer von Dingen angezogen, die man nicht sehen kann“, sagt der Bewunderer dieser kontemplativen Heiligen des Goldenen Jahrhunderts (Siglo de Oro), „obwohl ich eine Kamera benutze. Meine erste Bildquelle ist die unsichtbare Welt.“