ZEITSCHRIFT FÜR HISTORISCHE FORSCHUNG

Beiheft 12

Historische Bildkunde

Probleme – Wege – Beispiele

Duncker & Humblot · Berlin

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Historische Bildkunde

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ZEITSCHRIFT FÜR HISTORISCHE FORSCHUNG

Vierteljahresschrift zur Erforschung des Spätmittelalters u. der frühen Neuzeit

Herausgegeben von

Johannes Kunisch, Klaus Luig, Peter Moraw
Volker Press

Beiheft 12

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Historische Bildkunde

Probleme – Wege – Beispiele

Herausgegeben von

Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil

Duncker & Humblot · Berlin

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele / hrsg. von Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil. — Berlin: Duncker und Humblot, 1991.
(Zeitschrift für Historische Forschung: Beiheft; 12)
ISBN 3-428-07187-5
NE: Tolkemitt, Brigitte [Hrsg.]; Zeitschrift für Historische Forschung / Beiheft

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, für sämtliche Beiträge vorbehalten
© 1991 Duncker & Humblot GmbH, Berlin 41
Satz: Klaus-Dieter Voigt, Berlin 61
Druck: Berliner Buchdruckerei Union GmbH, Berlin 61
Printed in Germany

ISSN 0931-5268
ISBN 3-428-07187-5

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Inhaltsverzeichnis

Brigitte Tolkemitt

Einleitung 7

Probleme und Wege einer Historischen Bildkunde

Rainer Wohlfeil

Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde 17

Martin Knauer

„Dokumentsinn" – „historischer Dokumentensinn". Überlegungen zu einer historischen Ikonologie 37

Frank-Dietrich Jacob

Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik 49

Beispiele historischer Bildanalysen

Bildpublizistik: Illustration – Propaganda – Belehrung

Siegfried Hoyer

Das Symbol des Glücksrades auf Illustrationen aus der Zeit von Reformation und Bauernkrieg 65

Robert W. Scribner

Reformatorische Bildpropaganda 83

Michael Schilling

Illustrierte Flugblätter der frühen Neuzeit als historische Bildquellen. Beispiele, Chancen und Probleme 107

Glaube: Überlieferung – Bekenntnis – Streit

Alexander N. Nemilov

Gedanken zur geschichtswissenschaftlichen Befragung von Bildern am Beispiel der sog. Gregorsmesse in der Ermitage 123

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Jan Harasimowicz

Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des „Allgemeinen Priestertums der Gläubigen“ am Beispiel Schlesiens 135

Katarzyna Cieślak

Die „Zweite Reformation“ in Danzig und die Kirchenkunst 165

Friede: Idee – Ausdruck – Hoffnung

Trudl Wohlfeil

Friedensvorstellungen im Werk des Petrarca-Meisters 177

Hans-Martin Kaulbach

Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit 191

Rainer Wohlfeil

Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘ 211

Bildernachweis 259

Verzeichnis der Mitarbeiter 261

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Einleitung

Von Brigitte Tolkemitt, Hamburg

Die Historische Bildkunde ist noch immer ein ‚Stiefkind' der Geschichtswissenschaft, das spiegeln z.B. neuere Einführungen in das Fach: Borowsky/Vogel/Wunder[1] zählen zwar seit 1975 die „historische Ikonographie" zu den historischen Grundwissenschaften, weisen auf die Schwierigkeit hin, Bilder zu „lesen" und betonen den Wert bildlicher Darstellungen von Realien für den Historiker, sie führen jedoch für die Historische Bildkunde im Gegensatz zu anderen Hilfswissenschaften keine Literatur zum Einstieg an. Winfried Schulzes Einführung von 1987[2] geht überhaupt nicht auf die historische Arbeit mit Bildern ein, sie enthält lediglich den Hinweis, daß auch Denkmäler zu den geschichtlichen Quellen zu zählen sind.

Dieser Befund ist erstaunlich angesichts der Tatsache, daß sich bereits der Internationale Historikerkongreß in Oslo von 1928 mit der Nutzung bildlicher Quellen für die Geschichtswissenschaft beschäftigt hatte. Im Anschluß an den Kongreß wurde die Forschung zur Historischen Bildkunde durch die Bildung entsprechender Kommissionen und die Gründung der Veröffentlichungsreihe „Historische Bildkunde" 1934 institutionell abgesichert. Der Zweite Weltkrieg führte jedoch zum Abbruch der Forschungskontinuität[3].

Erst in den 80er Jahren starteten Rainer und Trudl Wohlfeil den Versuch, die Diskussion neu zu beleben. In Auseinandersetzung mit dem ikonologischen Modell des Kunsthistorikers Erwin Panofsky[4] entwickelte Rainer Wohlfeil seine für den Gebrauch des Historikers modifizierte Methodik der

---

[1] *Peter Borowsky/Barbara Vogel/Heide Wunder,* Einführung in die Geschichtswissenschaft, 2 Bde. (Studienbücher Moderne Geschichte, 1 und 2), 1. Aufl., Opladen 1975, hier Bd. 1, 126, 137, 148f.; – 5., überarbeitete und aktualisierte Aufl., Opladen 1989, hier Bd. 1, 126, 138, 148f.

[2] *Winfried Schulze,* Einführung in die Neuere Geschichte (UTB 1422), Stuttgart 1987, hier 33.

[3] Den jüngsten Forschungsbericht zur Historischen Bildkunde gibt *Frank-Dietrich Jacob,* Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde, in: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper, Beiheft zum Görlitzer Magazin, 3 (1989), 14 - 24.

[4] Als Einstieg zu Panofsky vgl. die leicht zugänglichen Aufsätze *Erwin Panofsky,* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. (Bildende Kunst als Zeichensystem, 1), Köln 1979, 185 - 206; *ders.,* Ikonographie und Ikonologie, in: ebd., 207 - 225. Weiterführende Literatur bei *Talkenberger* (Anm. 11), vgl. auch ebd., 30, Anm. 4.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Historischen Bildkunde[5]. Mehrere Fallstudien bewiesen ihre praktische Anwendbarkeit[6], eine breite Diskussion zur Arbeit des Historikers mit Bildern fehlt jedoch bislang, Wohlfeils Anregungen wurden nur vereinzelt reflektiert[7]. Immerhin scheint das Interesse an Bildern seitens der Geschichtswissenschaft zuzunehmen und auch öffentliches Interesse wachzurufen; so druckte die Frankfurter Rundschau unter dem Titel „Bilder gegen den Strich lesen" jüngst ein Gespräch zwischen Alf Lüdtke und Volker Reinhardt über Propaganda in Kunstwerken und Photographien[8].

Die Historische Bildkunde beansprucht den Rang einer historischen Grundwissenschaft; sie will *nicht* in Konkurrenz zur Kunstwissenschaft treten, auf deren Forschungsergebnisse sie mit angewiesen bleibt, sondern interdisziplinäre Vermittlungsarbeit leisten. Um Bilder als Quellen für historische Fragestellungen zu erschließen, braucht der Historiker neben seinem üblichen ‚Handwerkszeug' Spezialkenntnisse: einerseits kunsthistorische Informationen z. B. über die Stil- und Typengeschichte oder über Zeichensystem und Bildtheorie und andererseits eine Arbeitsmethodik. Beides zu vermitteln und auf eine systematische Erschließung bildlichen Quellenmaterials für die historische Forschung hinzuwirken ist Aufgabe der Historischen Bildkunde. Ihre spezifische Leistung ist die Orientierung an der Perspektive des Historikers, der in den Bildern nach Antworten auf heutige Fragen an die Geschichte sucht.

Den Beitrag eines Bildes zur Beantwortung einer historischen Fragestellung nennt Wohlfeil den „historischen Dokumentensinn"[9], im Unterschied zu Panofskys „Dokumentsinn"[10]. Hinter dieser Begrifflichkeit steht die Abgrenzung der Historischen Bildkunde von der Ikonologie[11]. Entscheidend

---

[5] *Rainer Wohlfeil,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 249 (1986), 91 - 100. Erweiterte Überlegungen in diesem Band unter dem Titel „Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde", 17 - 35.

[6] Vgl. die bibliographischen Verweise in *Wohlfeil,* Methodische Reflexionen (Anm. 5), Anm. 17 und 61; vgl. außerdem die Beiträge in diesem Band: *Trudl Wohlfeil,* Friedensvorstellungen im Werk des Petrarca-Meisters, 177 - 190; *Rainer Wohlfeil,* Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede', 211 - 258.

[7] So *Jacob* (Anm. 3); *Ingrid Otto,* Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865 bis 1915: eine historisch-systematische Untersuchung anhand einer exemplarischen Auswertung des Bildbestandes der illustrierten Zeitschriften „Die Gartenlaube", „Über Land und Meer", „Daheim" und „Illustrierte Zeitung" (Beiträge zur historischen Bildungsforschung, 8), Hildesheim 1990.

[8] Bilder gegen den Strich lesen. Alf Lüdtke und Volker Reinhardt im Gespräch über Herrschaftspropaganda durch Photographien und Kunstwerke, in: Frankfurter Rundschau vom 27. 10. 1990, Feuilleton, Zeit und Bild, ZB 2.

[9] Vgl. *Wohlfeil,* Bild (Anm. 5); *ders.,* Methodische Reflexionen (Anm. 5).

[10] Vgl. *Panofsky,* Beschreibung und Inhaltsdeutung (Anm. 4); *ders.,* Ikonographie und Ikonologie (Anm. 4).

[11] Eine grundlegende Auseinandersetzung mit den vorhandenen Ansätzen zur historischen Bildinterpretation führt *Heike Talkenberger,* Das Bild als Quelle des Historikers, in: Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ist, daß die Ikonologie nach dem Ansatz Panofskys bestrebt ist, dem Kunstwerk in seiner Gesamtheit gerecht zu werden und es als Ganzes, in allen Facetten zu interpretieren – ein Anspruch, den Panofsky nach Ansicht seiner Kritiker allerdings selbst nicht einlösen kann. Dabei bezieht die Ikonologie das historische Umfeld des Kunstwerkes zwar in die Analyse ein – und bietet sich deshalb zur Diskussion mit der Geschichtswissenschaft an –, sucht aber letztlich nach dem „Gehalt", nach einer vom historischen Prozeß gelösten, zeitlosen Bedeutung des Bildes und dokumentiert damit die geisteswissenschaftliche Herkunft des ikonologischen Ansatzes.

Dagegen gibt die Historische Bildkunde den Anspruch auf, das Kunstwerk in seiner Gesamtheit zu erfassen. Sie richtet eine spezifische historische Fragestellung an das Bild und bemüht sich, diese zu beantworten – nicht mehr und nicht weniger. Wohlfeil lehnt sich in seinen methodischen Reflexionen zwar an die Begrifflichkeit des Panofskyschen Modells an, mit dem er sich auseinandersetzt und das er für den Historiker wesentlich modifiziert. Sein Ansatz für die Arbeit mit Bildern kommt jedoch – wie für seine historische Forschung allgemein – aus der Sozial- und Mentalitätengeschichte.

Bilder können jenseits von real- oder personenkundlichen Zwecken als historische Quelle genutzt werden. Gerade als nonverbales Medium mit primär affektiver Wirkung erscheinen sie geeignet als Ergänzung und Korrektiv zu schriftlichen Quellen. Statuen, Bilder und Bauten können propagandistische und ideologische Botschaften verkünden. Sie sind – nicht nur in der Frühen Neuzeit – „Arsenalstücke in den Rüstkammern von Herrschern und in den Ausstattungsfundi von sozialen Aufsteigern"[12] und haben eine Funktion bei der Legitimation von Herrschaft und der Sozialdisziplinierung von Untertanen[13] – nicht ohne Grund kommt es bei sozial-politischen Protesten immer wieder zum Bildersturm[14]. Auf der anderen Seite spielen Bilder, z.B. in Flugschriften der Reformationszeit, auch eine Rolle bei der Erhebung und Begründung sozialer, politischer, ökonomischer oder religiöser Forderungen[15]. Kunstwerke können zur Erforschung von Machtstrukturen und

---

astrologischer Flugschriften 1488 - 1528 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 26), Tübingen 1990, 29 - 54. Zur engeren Abgrenzung zwischen Panofsky und Wohlfeil vgl. den Beitrag in diesem Band: *Martin Knauer,* „Dokumentsinn" – „historischer Dokumentensinn". Überlegungen zu einer historischen Ikonologie, 37 - 47.

[12] Bilder gegen den Strich lesen (Anm. 8), Sp. 1.

[13] Hier sei an die Forschungen von Norbert Elias zu Prestigeaufbau, Sozialdisziplinierung und Repräsentationsbedürfnis in der höfischen Gesellschaft erinnert, vgl. *Norbert Elias,* Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Neuwied/Berlin 1969; vgl. auch *Hubert Ehalt,* Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, 14), Wien 1980.

[14] Vgl. zuletzt *Bob Scribner/Martin Warnke* (Hrsg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 46), Wiesbaden 1990.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sozialen Beziehungen herangezogen werden, sie erlauben einen Einblick in „visuelle Vorstellungen, Welt-‚Bilder', bildliche Orientierungsweisen"[16] und die Gefühlswelt vergangener Tage und bereichern damit auch die Mentalitätengeschichte um interessante Aspekte. Möglicherweise wurde das vieldeutige Medium Bild – z.B. auf dem Gebiet politischer Ideen und Vorstellungen oder im Bereich von Kirche und Glauben – für Aussagen genutzt, deren deutliche schriftliche Formulierung ein persönliches oder politisches Risiko für ihren Urheber dargestellt hätte. Bildliche Quellen können auch auf Tendenzen hin untersucht werden, die in der Entstehungszeit der Bilder verbal noch nicht oder nicht mehr thematisiert wurden oder überhaupt bewußt faßbar waren, die der spätere Wissenschaftler jedoch aufgrund seiner Kenntnisse über die historische Entwicklung und seiner Methodik möglicherweise erschließen und in Worte fassen kann.

Im vorliegenden Band sind die Beiträge eines Kolloquiums mit internationaler Beteiligung zum Thema „Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele" zusammengefaßt, welches das Historische Seminar der Universität Hamburg am 6. und 7. April 1990 aus Anlaß der Emeritierung Rainer Wohlfeils veranstaltete.

Der erste Teil des Bandes beschäftigt sich mit der Methodik der Historischen Bildkunde und ihrer jungen Wissenschaftsgeschichte. Hier wie in den Diskussionen des Kolloquiums wird deutlich, daß nicht nur das konkrete Arbeiten mit Bildmaterial, sondern auch das Verhältnis zwischen Kunst- und Geschichtswissenschaft noch Probleme bereitet.

Rainer Wohlfeil stellt „Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde" vor, mit denen er seine Ausführungen von 1986[17] erheblich erweitert und präzisiert. Er verweist auf die Aussagekraft bildlicher Quellen, die ebenso wie schriftliche Quellen die eigene Zeit nicht nur spiegeln, sondern auch mitbestimmende Faktoren im historischen Prozeß sind. Seine ausführlich beschriebenen drei Arbeitsstufen – 1. vor-ikonographische Beschreibung, 2. ikonographisch-historische Analyse, 3. Ermittlung des historischen Dokumentensinns – weisen den Weg zur konkreten Arbeit mit Bildern.

Martin Knauer setzt sich, ausgehend von dem begrifflichen Gegensatz „Dokumentsinn" – „historischer Dokumentensinn", mit der Abgrenzung zwischen den Ansätzen Wohlfeils und Panofskys auseinander. Er fordert – wie auch Hans-Martin Kaulbach[18] – eine „historische Ikonologie" mit verstärkter interdisziplinärer Zusammenarbeit.

---

[15] Vgl. den Beitrag in diesem Band: *Robert W. Scribner,* Reformatorische Bildpropaganda, 83 - 106.

[16] Bilder gegen den Strich lesen (Anm. 8), Sp. 1.

[17] *Wohlfeil,* Bild (Anm. 5).

[18] Vgl. den Beitrag in diesem Band: *Hans-Martin Kaulbach,* Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit, 191 - 209.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Frank-Dietrich Jacob erörtert quellenkundliche Probleme bei der Nutzung von Bildmaterial durch die Geschichtswissenschaft und untersucht den Beitrag der (ehemaligen) DDR-Wissenschaft zur Historischen Bildkunde; er fragt einerseits nach theoretischen Überlegungen zu bildkundlichen Problemen und andererseits nach dem Stand der Erschließung von Bildquellen im östlichen Teil Deutschlands.

Der zweite Teil des Bandes enthält Beispiele historischer Bildanalysen. Eine erste Gruppe von Arbeiten setzt sich mit der Bildpublizistik auseinander, d.h. mit Textillustrationen, illustrierten Flugblättern und anderen Bildern, die eine breite Wirkung erzielen sollten, z.B. Andachtsbilder. Im Zusammenhang mit der Bildpublizistik tauchten während des Kolloquiums v.a. Fragen nach dem Verhältnis zwischen Bild und Text auf. Bilder erscheinen vieldeutiger als Texte, ihre Wirkung ist primär affektiv – hier liegen die Schwierigkeiten und Chancen dieses Mediums. Dasselbe – formelhafte, typisierte – Bild kann verschiedene Texte illustrieren, Illustrationen können aber auch Textauslegungen enthalten, und Bilder können umgekehrt durch hinzugefügte Texte eindeutig gemacht werden, wie es vielfach in Anwendung der lutherischen Bildtheologie[19] geschah. Ein Vergleich der beiden Medien Bild und Text muß auch Fragen nach den jeweiligen Adressaten und Wirkungsmöglichkeiten berücksichtigen.

Siegfried Hoyer betrachtet „Das Symbol des Glücksrades auf Illustrationen aus der Zeit von Reformation und Bauernkrieg". Dieses Motiv, das in seiner klassischen Form eine Allegorie vom Wandel des irdischen Lebens ist, läßt sich vielversprechend nach Aussagen über zeitgenössische Lebensverhältnisse und Gedankengänge sowie nach neuen, möglicherweise politisierten Inhalten im Zusammenhang mit dem Renaissance-Humanismus und der Reformation befragen.

Robert W. Scribner beschäftigt sich mit „reformatorischer Bildpropaganda". Er fragt weniger nach dem zugrundeliegenden Verständnis von Frömmigkeit oder religiöser Betroffenheit als nach der zeitgenössischen Funktion und Wirkung dieses nicht-schriftlichen Kommunikationsmittels. Ausgehend von vier Aufgaben reformatorischer Propaganda – Offenbarung, Demaskierung, Angsterregung und Aufforderung zu Aktion – untersucht Scribner die spezifische Leistung von Bildern in diesem Zusammenhang. Er betrachtet die verschiedenen Traditionen, Bilder als religiöses Mittel zu nutzen, das Verhältnis zwischen Bild und Bild-„Leser" und die Reaktionen auf Bilder und kommt zu dem Ergebnis, daß reformatorische Bildpropaganda primär affektiv-rhetorisch und weniger belehrend-pädagogisch wirkte. Vom kommunikationswissenschaftlichen Ansatz her ordnet sie sich damit in

[19] Vgl. *Rainer Wohlfeil,* Lutherische Bildtheologie, in: Volker Press / Dieter Stievermann (Hrsg.), Martin Luther. Probleme seiner Zeit (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, 16), Stuttgart 1986, 282 - 293.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

den traditionellen religiösen Umgang mit Bildern ein; eine Konzentration auf diesen Ansatz wird der historischen Spezifik des Phänomens jedoch nicht gerecht.

Michael Schilling hebt den Wert der illustrierten Flugblätter für die historische Bildkunde hervor. Sie enthalten nicht nur realkundlich nutzbare Darstellungen, sondern ermöglichen als Medium zur öffentlichen Information und Propaganda v.a. Einblicke in die Mentalitätengeschichte des Gemeinen Mannes. Trotz der Schwierigkeit, die unterschiedlichen Einflüsse auf die Entstehung der Flugblätter zu gewichten, erlauben sie auch Aufschlüsse über das historische Umfeld ihrer Produzenten und deren Absichten.

Eine zweite Gruppe von Arbeiten hat bildliche Ausdrucksformen des Glaubens, der Frömmigkeit und der einsetzenden Konfessionalisierung zum Thema. Dabei werden unterschiedliche Arten von Kunstwerken untersucht.

Alexander Nemilov weist auf die sog. Gregorsmesse in der Leningrader Ermitage hin als Beispiel für ein Kunstwerk, welches im Dienst der Gegenreformation instrumentalisiert wurde. Dem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Bild wurde Mitte des 16. Jahrhunderts eine Inschrift hinzugefügt, die für eine Anzahl von Gebeten Sündenablaß verspricht und dem Bild damit eine eindeutige Aussage im Sinne der alten Kirche zuschreibt. Ein solcher Akt zeugt von den beginnenden konfessionellen Auseinandersetzungen.

Jan Harasimowicz untersucht schlesische Bildepitaphien und zeigt in seiner Studie eindrucksvoll den Quellenwert dieser Kunstwerke, die bislang von Historikern kaum berücksichtigt wurden[20]. Er kommt zu dem Ergebnis,

---

[20] Bildepitaphien wurden bisher vornehmlich unter kunsthistorischen Aspekten untersucht, vgl. z.B. *Alfred Weckwerth,* Der Ursprung des Bildepitaphs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), 147 - 185; *Paul Schoenen,* Epitaph, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 5, Stuttgart 1967, Sp. 872 - 921; *Werner Schade,* Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 4. Aufl., Rheda 1983; – *Anne-Dore Ketelsen-Volkhardt,* Schleswig-Holsteinische Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, 15), Neumünster 1989; *Susanne Bäumler,* Der Mensch in seiner Frömmigkeit. Epitaph – Wandgrabmal – Stifterbild, in: Reichsstädte in Franken. Aufsätze, 2: Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur, hrsg. von Rainer A. Müller, München 1987, 231 - 243. Das Lexikon des Mittelalters kennt dagegen kein Stichwort „Bildepitaph" (Lexikon des Mittelalters 3 und 4, München/Zürich 1986 und 1989), und die historischen Studien von Rainer und Trudl Wohlfeil stehen in der deutschen Geschichtswissenschaft vereinzelt da, vgl. *Wohlfeil,* Methodische Reflexionen (Anm. 5) und *Trudl Wohlfeil,* Methodische Erfassung eines Bildes als historische Quelle. Das Ehenheim-Epitaph in St. Lorenz zu Nürnberg, in: Journal für Geschichte 1987, H. 4, 28 - 34. Um so mehr zu begrüßen sind polnische Studien wie die von *Jan Harasimowicz* (vgl. 135 - 164) und *Katarzyna Cieślak* (vgl. 165 - 173) in diesem Band; vgl. auch *dies.,* Epitaphien in Danzig (15. - 20. Jahrhundert). Probleme ihrer Ikonographie und Funktion, in: Nordost-Archiv, 22 (1989), H. 97, 257 - 266. Bildepitaphien bieten sich jedoch zur historischen Analyse an. Sie sind keine Grabmäler, sondern ursprünglich gestiftete Andachtsbilder mit Stifterdarstellung zum Gedächtnis an und zur Fürbitte für Verstorbene. Drei Grundbestandteile prägten ihren

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

daß die lutherischen Schlesier Bildepitaphien verbreitet zur Darstellung des eigenen Glaubens nutzten. Die Bildgestaltung weist auch hier auf die einsetzende Konfessionalisierung hin und spiegelt zudem deutlich, wie tief die neue Glaubenslehre in der persönlichen Gedankenwelt der Gläubigen verankert war.

Katarzyna Cieślak entschlüsselt fünf Retabeln und fünf weitere Kirchenkunstwerke aus der Zeit des Danziger Abendmahlsstreits und zeigt, daß deren Bildprogramme deutlich für die lutherische Abendmahlslehre bzw. gegen Reformierte und Katholiken Stellung bezogen. Sie stellt die These auf, daß in der politisch schwierigen Danziger Situation gern auf die bildende Kunst – als weniger brisantes Medium der Auseinandersetzung als das geschriebene Wort – zurückgegriffen wurde.

Eine letzte Gruppe von Arbeiten betrachtet bildliche Aussagen zum Thema Frieden, jener vielschichtigen Kategorie für den Soll-Zustand einer Gesellschaft oder der inneren Verfassung der Menschen, die sowohl eine politische, als auch eine religiöse, weltanschauliche und soziale Komponente enthält. Friedensvorstellungen und -konzeptionen lassen einerseits sensible Reaktionen auf gesellschaftliche Veränderungen erwarten, prägen diese andererseits aber auch mit.

Trudl Wohlfeil erörtert vier Illustrationen des Petrarca-Meisters in Petrarcas „Von der Artzney bayder Glück". Sie ermittelt einen moralisch-ethischen Friedensbegriff, der untrennbar mit der Tugend als einziger Chance auf einen dauerhaften irdischen Frieden verbunden ist. Dieser Friedensbegriff deckt sich in vielen Bereichen weder mit der zeitgenössischen humanistischen oder christlichen Friedensidee noch mit der politischen Friedenskonzeption des Gleichgewichts der Kräfte.

Hans-Martin Kaulbach beschäftigt sich mit „Friedenspersonifikationen in der Frühen Neuzeit". Er stellt zwei „ikonographische Reihen" auf: eine in der Tradition des Herrschaftskonzepts der pax romana und eine in der Tradition mittelalterlicher Tugendallegorien. Am Ende seines Beitrags stehen Überlegungen zu den Leistungen der Typengeschichte für die Historische Bildkunde und Fragen zu ihrer Abgrenzung von der Ikonologie.

Aufbau: ein Andachtsbild, eine bildliche Erinnerung an den Verstorbenen und meist auch seine Familie sowie ein inschriftlicher Bezug auf den Toten. Luther verwarf ihre meditative Fürbitte-Funktion zur Erlangung ewigen Heils wegen der Verbindung zum Verdienstgedanken. Die Bildepitaphien wurden dennoch beibehalten, änderten aber Inhalt und Funktion. Der Fürbittegedanke trat zurück, das Totengedächtnis und darüber hinaus das Bekenntnis zur reinen Lehre wurden zur zentralen Bildfunktion. Bildepitaphien können jedoch nicht nur unter theologie-, frömmigkeits- oder mentalitätengeschichtlicher Fragestellung untersucht werden; sie sind ebenso Quellen zum Totenkult wie Zeugnisse sozialer Standortbestimmung oder geschlechterbezogener Selbstdarstellung von Gruppen, Korporationen, Familien oder Einzelpersonen und sollten in verstärktem Maße nach ihrem historischen Dokumentensinn befragt werden.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Rainer Wohlfeil beschließt den Band mit seinem Beitrag „Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede'". Diese exemplarische Untersuchung belegt Stufe für Stufe die praktische Anwendbarkeit seiner Methodik, reflektiert aber auch ihre Probleme und materialbedingten Grenzen. Das untersuchte Bildmaterial weist die Spannweite von einem profanen bis zu einem religiös orientierten Verständnis der Allegorie auf. Wohlfeil ermittelt ein unter den krisenhaften Bedingungen im Antwerpen des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts retheologisiertes Verständnis von Iustitia und Pax: Die untersuchten flämischen Kunstwerke mit dem genannten Bildprogramm lassen die Verunsicherung, Angst und Friedenssehnsucht der Zeitgenossen erkennen, die auf der Suche nach Halt in einer bedrohlichen Welt auf die Religion zurückgriffen. In der Antwerpener Situation hatten diese Bilder spezifische gesellschaftliche Funktionen im privaten und öffentlichen Bereich.

Die Teilnehmer des Kolloquiums zur Historischen Bildkunde möchten noch einmal nachdrücklich zur historischen Analyse und Interpretation bildlichen Quellenmaterials auffordern – zumal keineswegs alle Studien dieses Bandes die methodischen Überlegungen Wohlfeils rezipieren. Historiker und Kunstwissenschaftler sollten sich der interdisziplinären Arbeit öffnen, ihre Begrifflichkeit stärker aufeinander abstimmen und sich ihres gemeinsamen Rahmens einer übergreifenden Kulturwissenschaft besinnen. In beiden Fächern ist es sinnvoll, unterschiedliche Quellenarten zu nutzen: Texte, Kunstwerke, Realien und anderes mehr. Dabei sollten weder die immanente Quellenanalyse, noch die Berücksichtigung von Hintergründen, Entstehungsbedingungen, Umfeld und Funktion, noch theoretische Überlegungen vernachlässigt werden.

Die Herausgeber dieses Bandes bedanken sich bei der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige Förderung des Kolloquiums und bei den Herausgebern der Zeitschrift für Historische Forschung, speziell bei Johannes Kunisch, für die Veröffentlichung der Tagungsbeiträge als Beiheft der ZHF.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Probleme und Wege einer Historischen Bildkunde

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde[1]

Von Rainer Wohlfeil, Hamburg

Bilder sind historische Dokumente[2]. Die geschichtswissenschaftliche Bedeutung dieser Zeugnisse vergangener Wirklichkeit ist vor allem an ihren Inhalt im weiteren Verständnis des Begriffs gebunden. Daraus folgert, daß in Abhängigkeit von der leitenden Fragestellung einem qualitativ schlechten Stich eine ebenso hohe Wichtigkeit und historische Aussagekraft eignen kann wie einem Gemälde von allgemein anerkannter herausragender künstlerischer Qualität.

Quellenkundlich systematisiert lassen sich Kunstwerke entweder als ‚Überreste' einstufen oder sind der ‚Tradition' zuzuordnen[3]. Auch diese Zuweisung hängt von der Fragestellung ab.

Bilder sind auf einen Kommunikationsprozeß hin angelegt. Sie enthalten auch dann eine ‚Kundmachung', wenn ihr Schöpfer[4] ein Bild nur für sich geschaffen haben sollte, also ohne die Absicht, es jemandem zu zeigen. Begriffen als „eine komplexe künstlerische Mitteilung an einen Betrachter oder eine Gruppe von Betrachtern unter bestimmten geschichts- und gegenstandsabhängigen Bedingungen"[5] lassen sich Bilder nicht nur unter real-

---

[1] Für hilfreiche Diskussionen und mancherlei Rat habe ich vielen zu danken, u. a. meiner Frau, Rainer Brüning, Ilse Deike, Wolfgang Harms, Konrad Hoffmann, Marie Wohlfeil-Pérez, Heide Wunder und besonders Brigitte Tolkemitt.

[2] So schon *Johann Gustav Droysen,* Historik, Bd. 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882). Textausgabe von Peter Leyh (Historisch-kritische Ausgabe), Stuttgart/Bad Cannstatt 1977, 71, 81 ff., 426. Vgl. dazu *Frank-Dietrich Jacob,* Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde, in: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper (Beiheft zum Görlitzer Magazin, 3, 1989), 14 - 24, hier 14. Droysen grenzte zurecht den Begriff ‚Bilder' nicht auf Gemälde und Grafik ein, sondern ordnete ihm auch Plastik, Architektur usw. zu.

[3] *Ahasver von Brandt,* Werkzeug des Historikers, 10. Aufl., Stuttgart 1983, 52 f.: Droysens Begriff der ‚Denkmäler' als Mittelgruppe zwischen Überresten und Tradition bedarf es kaum. – s. aber auch *Rudolf Kuhn,* Peter Paul Rubens: Das große „Jüngste Gericht" für die Jesuitenkirche in Neuburg a. D. Ein Kunstwerk als Geschichtsdenkmal und als politische Tat, in: Land und Reich, Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag, hrsg. von Andreas Kraus, Bd. 2, München 1984, 91 - 105, hier 91 - 94.

[4] Im folgenden verwende ich zur Textvereinfachung für Begriffe wie Schöpfer, Künstler, Auftraggeber, Stifter, Historiker usw. jeweils das maskuline Substantiv im Verständnis einer Sammelbezeichnung für Frauen und Männer.

[5] *Ekkehard Kaemmerling* (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem 1 (DuMont-Taschenbücher,

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

kundlichen, personenbezogenen oder familiengeschichtlichen Aspekten als Quelle heranziehen[6], sondern darüber hinaus nach Aussagen über gesellschaftliche Beziehungen und ihren Wandel befragen.

Als „Erfahrung der Vergangenheit ..., wie sie in deren gegenwärtiger, sinnfälliger Bekundung da ist"[7], eignet – so lautet meine These – auch bildnerischen Werken ein *historischer Dokumentensinn.* Ein Bild läßt auf der Grundlage seiner historischen Entstehungsbedingungen und -zusammenhänge geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse erschließen über den denkenden und fühlenden, handelnden und leidenden Menschen – Mensch begriffen sowohl als Individuum wie als kollektives Wesen. Durch Fragen an das Bild erhält der Fragende Kunde über die geistige und soziale Befähigung des Menschen, sich mit den Strukturen seines Umfeldes in der Bandbreite von Mitmensch und Natur bis zu Gott und Weltordnung auseinanderzusetzen. Über die Formen menschlicher Fähigkeit, sich in Raum und Zeit den gesellschaftlichen und existentiellen Aufgaben zu stellen, können Normen und Werthaltungen, Erwartungen und Hoffnungen, Befürchtungen und Ängste enthüllt, d.h. analysiert, historisch erklärt und interpretiert werden. Ein Bild reflektiert demnach bei Berücksichtigung bildimmanenter und bildexterner Elemente die Bedingungen, Probleme und Widersprüche, also die sozialen Beziehungen und Strukturen sowie ihre Veränderungen in seiner Entstehungszeit als einer vergangenen Wirklichkeit. Als historische Quelle ‚ergänzt' ein Bild nicht nur den anderweitig erarbeiteten geschichtswissenschaftlichen Kenntnisstand, sondern kann über seinen *historischen Dokumentensinn*[8] auch Erkenntnisse vermitteln, die aus anderen Quellen nicht zu erschließen sind.

---

83), 4. Aufl., Köln 1987, hier: *ders.,* Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst, 487f. Vgl. auch die Definition bei *Günter Bandmann,* Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7 (1962), 146f.

[6] Vgl. vor allem die Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, mit weiterer Literatur sowie Beispielen angeführt in *Harry Kühnel* (Hrsg.), Alltag im Spätmittelalter, 2. Aufl., Graz/Wien/Köln 1985, die Literaturhinweise bei *Gerhard Jaritz,* Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit, in: Volksreligion im hohen und späten Mittelalter, hrsg. v. Peter Dinzelbacher/Dieter R. Bauer (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, N. F. 13), Paderborn 1990, 195 - 242, in seinen Fußnoten, und *Hartmut Boockmann,* Die Stadt im späten Mittelalter, 2. Aufl., München 1987, aber auch Studien wie *Ursula Stiff,* Porträts des 16. Jahrhunderts als historische Quellen. Eine museumsdidaktische Unterrichtseinheit zu Wandel und Kontinuität am Beginn der Neuzeit (Unterricht in westfälischen Museen, 8), Münster i.W. 1982.

[7] *Jörn Rüsen,* Historische Methode, in: Historische Methode, hrsg. v. Christian Meier/Jörn Rüsen (Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik, 5 = dtv 4390), München 1988, 71.

[8] s.u. 31ff. Wenn *Knauer* (in diesem Band, 43ff.) den Inhalt meines Begriffs ‚Historischer Dokumentensinn' in der Weise interpretiert, daß Bilder analog zu archivalischen Materialien einen Teilbereich einer vergangenen historischen Wirklichkeit nur *widerspiegeln,* ihnen also lediglich ein Zeugniswert eigne, wird mein Begriffsverständnis

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Als ein wesentlicher Faktor liegt der These vom Dokumentensinn die Prämisse zugrunde, daß ein Kunstwerk hinsichtlich seines ‚Sinn'-Gehalts mehrschichtig ist. Mehrschichtigkeit bedeutet jedoch nicht, daß es bei seiner Deutung radikaler Willkür preisgegeben wäre. Diese Mehrschichtigkeit beruht auf verschiedenen Sachverhalten, auf die hier weder in aller Ausführlichkeit noch systematisch eingegangen werden kann. – Wichtig erscheint zunächst, daß ein Bild jenseits der Intention seines Schöpfers und dessen eigener Beziehung zu seinem Werk den Betrachter zu einem persönlichen Sinn-Bezug in Reaktion und Stellungnahme herausfordert, der von Identifikation bis zu Unverständnis reichen und bei jeder einzelnen Person sowie zu jeder Zeit unterschiedlich sein kann. Die Intention des Künstlers braucht sich außerdem bei einem Auftragswerk nicht mit der Vorstellung des Auftraggebers/Stifters/Mäzens oder Adressaten gedeckt zu haben, so daß sich zur Erfüllung der gestellten Aufgabe und der geforderten Wertvermittlung Vorstellungen des Künstlers gesellen können, die über die Aufnahme weiterer Gegenstände und Leitgedanken bis zu offener oder versteckter Kritik an der aufgetragenen Bildaussage reichen. Die Möglichkeit, hinter der vordergründigen eine zweite Thematik oder neben der erwarteten ‚offiziellen' Wertung ein – oft auch – verschlüsseltes eigenes Urteil in ein Kunstwerk einzubringen, bestand besonders dann, wenn es auftragsfrei geschaffen wurde. Mehrfach gestufte Sinnfindungen und -formulierungen können analog zum mehrfachen Schriftsinn auch einem Kunstwerk eignen und sogar argumentativ bewußt eingebracht worden sein. Vor allem aber ist im Zusammenhang mit der These vom Dokumentensinn wichtig, daß ein Bild unbeabsichtigte Aussagen zu Fragen enthalten kann, die erst heute an das Werk gestellt werden – beispielsweise im Rahmen einer mentalitätsgeschichtlichen Problematisierung individueller und kollektiver Ängste.

Wenn der Historiker Bilder im weitesten Verständnis des Begriffs als geschichtswissenschaftliche Quellen heranzieht, muß er grundsätzlich davon ausgehen, daß Bilder keine Wirklichkeitswiedergabe, d.h. objektive Abbilder einer historischen Realität sind – weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Diese Prämisse gilt nicht nur hinsichtlich bildnerischer Werke in überlieferten Techniken, gesehen und wiedergegeben als Wirklichkeits-Darstellungen durch einen Künstler, beispielsweise in der Graphik oder in der Malerei, sondern auch für jene modernen Medien, die den Anschein erwecken oder sogar beanspruchen, ‚objektive' Abbildungen zu bieten – etwa Foto, Film, Fernsehen oder Video. In allen Techniken wirkt der Bild-Schöpfer als Persönlichkeit mit; auch konnte und kann ein Bild bewußt manipuliert oder verfälscht werden.

---

mißverstanden. Historischer Dokumentensinn schließt auch den Funktionsaspekt von Kunstwerken ein, wendet sich also gegen den Topos reiner Widerspieglung, berücksichtigt Funktion und Wirkung.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Wichtig sind außerdem einige knappe Vorüberlegungen zum Verhältnis und der Wechselwirkung zwischen *Text und Bild*. Sie lassen sich erfassen in drei Verbindungen, die eng zusammenhängen bzw. aufeinander bezogen sind: Text und Bild – Bild als Text – Text als Bild[9], letztere nicht nur im Verständnis einer sprachlichen Metapher, sondern auch von unmittelbarer Bildgestaltung.

a) ‚Text und Bild' können in verschiedener Form verknüpft sein, beispielsweise über Schriftbänder oder über einfach in das Bild eingefügte Worte, durch Über- oder Unterschriften, mit ausführlichen Legenden oder längeren Texten in Prosa bzw. als Gedicht[10] oder in der Verbindung von Texten mit Bildern als Titelblätter und Illustrationen zu Druckwerken aller Art. Dabei liegt der Gehalt des bildnerischen Teiles keineswegs stets in einer Bebilderung der Textaussage. Auch in derartiger Kombination kann Bildern eine mehr oder minder eigenständige historische Bedeutung eignen. Ihre Funktion weist eine Bandbreite auf, die von reiner Lesehilfe über komplexe Kommentare einschließlich selbständiger Interpretation von Texten bis hin zur Thematisierung oder gar Infragestellung von Zeitgeschehen reicht.

b) Im Zusammenhang mit der Frage nach dem bildnerischen Werk als historischer Quelle erscheint nicht zuletzt wichtig, daß Bildern auch der Status eines Textes zugesprochen wird, d.h. einem Bild wird „grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung [zugestanden] wie für den Sprachtext"[11]. Die Selbständigkeit ist allerdings relativ zu begreifen und „schließt die Existenz von bedeutungstragenden Bezügen zu anderen Texten, bildlicher oder sprachlicher Natur, nicht aus"[12]. Diese These erscheint bisher unzureichend diskutiert[13].

c) Nicht weiter eingegangen zu werden braucht hier auf die sprachliche Metapher vom ‚Text als Bild'; für die graphische Gestaltung eines Bildes

---

[9] *Wolfgang Kemp* (Hrsg.), Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (Literatur und andere Künste, 4), München 1989, 7f.

[10] So z.B. *Christel Meier/Uwe Ruberg* (Hrsg.), Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, Wiesbaden 1980. – *Carsten-Peter Warncke,* Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 33), Wiesbaden 1987. – *Stephan Füssel/Joachim Knape* (Hrsg.), Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag (Saecula spiritalia, Sonderband), Baden-Baden 1989. – Zuletzt *Wolfgang Harms* (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. (Germanistische Symposien, Berichtsbände, 11), Stuttgart 1990, mit ‚Bibliographie zur Geschichte und Theorie von Text-Bild-Beziehungen' von Georg Jäger/Ira Diana Mazzoni, 475 - 508.

[11] *Felix Thürlemann,* Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini, in: Kemp (Anm. 9), 89 - 115, hier 90.

[12] Ebd.

[13] Vgl. *Rudolf Schenda,* Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 12 (1987), 82 - 106, hier 94 mit Anm. 48.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

durch einen Text als Figur, beispielsweise in der Form ‚Visueller Poesie', sei auf die Materialien einer Wolfenbütteler Ausstellung verwiesen[14].

Um den *historischen Dokumentensinn* eines Kunstwerkes im Verständnis einer empirisch begründeten Wissenschaftskategorie zu ermitteln und darzustellen, benötigt historische Forschung mit bildlichen Quellen eine stoffgerechte Arbeitsweise, die von allen geschichtswissenschaftlichen Disziplinen zur Bildanalyse und -interpretation genutzt werden kann – eine *Methode der Historischen Bildkunde.* Der allgemeine methodische Zugriff bedarf dann einer spezifischen Verfeinerung und Anpassung an die ‚Bildlage' des jeweils untersuchten Zeitalters.

Dieser Methode sind in Weiterführung eigener Überlegungen von 1986[15] die heutigen Ausführungen gewidmet. Ich muß zunächst feststellen, daß meiner Kenntnis nach nur Rainer Brüning, Heike Talkenberger und Frank-Dietrich Jacob[16] meine seinerzeitige Diskussionsanregung direkt aufgegriffen haben. Jacob befaßt sich erneut[17] mit der Wissenschaftsgeschichte der Historischen Bildkunde im Verständnis einer historischen Grundwissenschaft und zeigt überlieferte sowie gegenwärtige Probleme auf. Dazu möchte ich an dieser Stelle nur zwei Bemerkungen einbringen.

Erstens: Seit Erich Keyser[18] 1935 von sog. ‚Geschichtsbildern' gesprochen und diese systematisierend in vier Gruppen eingeordnet hat – in bildliche Darstellungen von Personen, Orten, Ereignissen und Sachen – könnte gefol-

---

[14] *Jeremy Adler / Ulrich Ernst,* Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 56), 3. Aufl., Wolfenbüttel / Weinheim 1990.

[15] *Rainer Wohlfeil,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), 91 - 100, mit Verweisen auf ältere Literatur.

[16] *Rainer Brüning,* „Kriegs-Bilder". Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529), Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1988. – *Heike Talkenberger,* Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488 - 1528 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 26), Tübingen 1990, 29 - 54. – *Jacob* (Anm. 2) mit neuerer Literatur; *ders.,* Quellenkundliche Methoden und Historische Bildkunde – Ergebnisse und Schlußfolgerungen am Beispiel historischer Stadtdarstellungen, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte (im Druck) und *ders.,* Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, in diesem Band 49 - 61.

[17] *Rainer und Trudl Wohlfeil,* Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege, hrsg. von Manfred Messerschmidt u. a. (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte, 25), Stuttgart 1982, 81 - 99, und zuvor *dies.,* Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde', in: Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982, hrsg. von Peter Blickle, Stuttgart 1982, 104 - 119. Beide Beiträge nicht berücksichtigt von *John R. Hale,* The Soldier in German Graphic Art of the Renaissance, in: Art and History. Images and Their Meaning, hrsg. v. Robert I. Rotberg / Theodore K. Rabb, Cambridge 1988, 85 - 114.

[18] *Erich Keyser,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: Walter Goetz (Hrsg.), Historische Bildkunde 2, Hamburg 1935, 2 - 32, hier bes. 16.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gert werden, daß nur *die* Bilder geschichtswissenschaftliche Quellen darstellen, die sich diesen Gruppen subsumieren lassen. Das trifft nicht zu. Grundsätzlich kann jedes Bild zu einer historischen Quelle werden.

Zweitens: Historische Bildkunde beansprucht nicht, Funktionen der Kunstgeschichte zu übernehmen oder gar mit ihr zu konkurrieren[19], sondern sieht sich stattdessen auf deren Hilfestellung angewiesen, erweist sich aufgeschlossen für ihre Erkenntnisse und rezipiert kunstgeschichtliche Forschungsweisen, -befunde und -ergebnisse als wesentliche Voraussetzungen und Grundlagen für die Bearbeitung geschichtswissenschaftlicher Forschungsprobleme, deren Erkenntnisziel von spezifisch historischen Fragestellungen bestimmt ist. Unbeschadet dessen bleibt interdisziplinäres Arbeiten generell erstrebenswert, wenn nicht gar notwendig. Eine derartige Interdisziplinarität ist beispielsweise im Graduiertenkolleg zur ‚Politischen Ikonographie' am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg vorgesehen.

Im folgenden möchte ich mich nicht ausführlicher mit der Historischen Bildkunde als historischer Grundwissenschaft befassen, sondern werde noch einmal und zugleich mit neuen Überlegungen ihre Methode erläutern. Ihre Anwendung wird anhand einer Fallstudie exemplifiziert werden, und zwar an einem Beispiel, das auch die Schwierigkeiten aufzeigt, die sich ergeben, wenn einschlägige Daten zu den Entstehungsbedingungen eines Bildes und/oder sein historisches Umfeld nur unzureichend ermittelt werden können[20].

Als *Methode* geht die Historische Bildkunde von der Prämisse aus, daß auch die geschichtswissenschaftliche Nutzung von Bildern einer leitenden Fragestellung bedarf, die zugleich den Raster vermittelt, nach dem Bilder als Quellen ausgewählt und in Wechselwirkung von kunstgeschichtlicher und historischer Arbeitsweise quellenkritisch untersucht und sachbezogen befragt,d.h. analysiert, bestimmt, historisch erklärt und verstehend gedeutet werden. In diesem Zusammenhang wird ein Bild als ein vielschichtiges ‚Kunst-Werk' begriffen, das als Quelle von Vergangenem für die Gegenwart in Gestaltung und Gehalt nicht nur geprägt ist durch seinen Schöpfer, sondern wesentlich auch bestimmt durch dessen Einbindung sowohl in Traditionen und Konventionen als auch in sein soziales Umfeld. Jede Befragung von Kunst wird außerdem ihre unterschiedlichen Aussagebereiche reflektieren, also beispielsweise berücksichtigen, ob von vornherein öffentliche

---

[19] Grundlegend für mein Verständnis von kunsthistorischer Methodik zuletzt *Hans Belting u.a.* (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 2. durchges. Aufl., Berlin 1988. – Interessante Beispiele, aber methodisch wenig ertragreich *Rotberg/Rabb* (Anm. 17).

[20] *Rainer Wohlfeil,* Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede', in diesem Band 211 - 258.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zugänglichkeit vorgesehen war oder ein Thema ursprünglich für ‚private' Interessen bearbeitet worden ist, ob es eine Funktion im historischen Prozeß eingenommen hat oder diesen nur widerspiegelt.

Die *methodische Arbeitsweise der Historischen Bildkunde* baut auf dem ikonologischen, sich durch grundlegende Öffnung zur Geschichte von der damaligen Ikonographie der Kunstwissenschaft wesentlich unterscheidenden kunst- und kulturgeschichtlichen Ansatz von Aby M. Warburg (1866 - 1929)[21] und dem methodischen Entwurf von Erwin Panofsky (1892 - 1968) auf[22], modifiziert jedoch dessenikonographisch-ikonologisches Untersuchungssystem zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Bildern gegenständlicher Kunst entsprechend dem eigenen Ansatz, Bilder als historische Quelle auszuwerten. Eine solche Abwandlung reflektiert auch die kunstwissenschaftlichen Einwände gegen das Forschungsverfahren von Panofsky, berücksichtigt diese jedoch nur, insofern sie die Aufgabe und Zielsetzung der geschichtswissenschaftlichen Befragung von Bildern betreffen[23].

Panofsky hat ein theoretisch dreistufiges Verfahren vorgeschlagen, in dem auf zwei erste, vornehmlich analytische Schritte zum Verstehen von Zeichen und Erklären der Bilder ein dritter, nach seinem Verständnis interpretativer Akt folgt. Dieser Entwurf, den Panofsky mehrfach überarbeitet und dabei leicht verändert hat und dessen letzte Fassung von 1955 hier herangezogen wird[24], ist nach Oskar Bätschmann keine Methode, sondern ein Modell. Unter Modell versteht er eine „Konstruktion, in der Gegenstände, Tätigkeiten und Ziele miteinander verknüpft sind und die als leitende Vorstellung für die Entwicklung von Methoden einerseits und von Theorien andererseits

---

[21] s. *Wohlfeil* (Anm. 15), 94, Anm. 11, mit Verweis auf ältere Veröffentlichungen, vor allem *Dieter Wuttke,* Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis (Gratia, 2), 4. nochmals erweiterte Aufl., Bamberg 1989. – Seither bes. *Peter Schmidt,* Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke (Gratia, 20), Bamberg 1989. – *Konrad Hoffmann,* Vom Leben im späten Mittelalter. Aby Warburg und Norbert Elias zum ‚Hausbuchmeister', in: Städel-Jahrbuch N.F., 12 (1989), 47 - 58. Vgl. auch *Edgar Wind,* Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Kaemmerling (Anm. 5), 165 - 184, und *Talkenberger* (Anm. 16), 29 - 54.

[22] s. *Wohlfeil* (Anm. 15), 94f., Anm. 12, und unten Anm. 24.

[23] So zuletzt *Oskar Bätschmann,* Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930, Stuttgart 1985, 89 - 112, mit ähnlichen Formulierungen, aber in anderem Verständnis. Dazu kritisch die Rezension von *Konrad Hoffmann,* in: Kunstchronik, 41 (1988), 602 - 610.

[24] *Erwin Panofsky,* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (= Panofsky I), und *ders.,* Ikonographie und Ikonologie (= Panofsky II), in: Kaemmerling (Anm. 5), 185 - 206 u. 207 - 225 mit Verweisen auf ältere Veröffentlichungen in Anm. * (207). Meine Terminologie schließt sich nachfolgend an Panofsky II an, vom methodologischen Ansatz her lassen sich jedoch beide Arbeiten als weitgehend analog bewerten. Dazu *Renate Heidt,* Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 2), Köln/Wien 1977.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dient"[25]. Methodisch biete Panofskys Modell nur eine Forschungsweise zum Verstehen von Zeichen, jedoch kein Verfahren zur Interpretation: Aufgabe einer Interpretation wäre es nämlich, „nach dem zu fragen, was ein Werk als es selbst hervorbringt und in dieser Fragestellung das Verstehen der Zeichen aufzuheben (im mehrfachen Sinn)"[26]. Über solche immanenten Fragen der Kunstgeschichte zu reflektieren, fällt dem Kunsthistoriker zu, und er hat auch zu erwägen, ob und welche Möglichkeiten die Ikonologie im Verständnis von Panofsky für eine Geschichte der Kunst enthält[27].

Doch auch der Historiker sollte sich mit dem Untersuchungsverfahren von Panofsky grundsätzlich beschäftigen; es vermittelt ihm vor allem für das Verstehen von Zeichen Hinweise, über welche Voraussetzungen an Kenntnissen und Fähigkeiten (‚Ausrüstung') er generell verfügen muß, um die ersten kunsthistorischen Arbeitsstufen beschreiten zu können, und welche intersubjektiven Kontrollinstanzen, – Panofsky spricht von Korrektivprinzipien der Interpretation – herangezogen werden können. Daß sich bei der praktischen Arbeit die einzelnen Analyse-, Bestimmungs- und Erklärungsakte nicht so sauber scheiden lassen, wie es das Verfahren vor allem für die Trennung zwischen erster und zweiter Stufe theoretisch vorsieht, stellt keinen derartig schwerwiegenden Einwand gegen Panofskys Vorschlag einer ‚Hilfskonstruktion' zu reflektiertem methodischen Vorgehen dar, daß seine beiden ersten Schritte grundsätzlich zu einem Arbeitsgang zusammengelegt werden sollten.

Die nachfolgend beschriebene spezifische Vorgehensweise für die geschichtswissenschaftliche Untersuchung von Bildern ist also teilweise Panofsky verpflichtet und bezieht zusätzlich Anregungen und Überlegungen anderer Kunsthistoriker[28] mit ein.

In Anlehnung an Panofsky wird das Bild auf einer *ersten Stufe* des historischen Arbeitsverfahrens, der ‚*Vor-ikonographischen Beschreibung*', befragt, was es zeigt und welchen Aus- bzw. Eindruck es vermittelt. – Panofsky verlangt eine korrekte Inhaltsangabe des bildnerischen Werkes nach seinem „primären oder natürlichen Sujet – (A) tatsachenhaft, (B) ausdruckhaft –, das die Welt künstlerischer Motive bildet"[29]. Sie soll frei sein von Interpretation und Werturteilen. Um diesen ersten Arbeitsschritt fehlerfrei durchzuführen, bedürfe es vor allem einer Vertrautheit mit den wahrgenommenen

---

[25] *Bätschmann* (Anm. 23), 95.

[26] Ebd., 94.

[27] Ebd., 100.

[28] Vgl. *Wohlfeil* (Anm. 15), 95, Anm. 14. – *Bätschmann* (Anm. 23). – *Johann Konrad Eberlein,* Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: *Belting* (Anm. 19), 164 - 185 mit einer ‚Sach-Bibliographie', und *Roelof van Straten,* Einführung in die Ikonographie, Berlin 1989.

[29] *Panofsky* II (Anm. 24), 210 mit 223 (Schema).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

‚Gegenständen'; ob die Erkenntnisse zutreffen, werde mit Hilfe der Stilgeschichte überprüft.

In der Bildbeschreibung, die normalerweise in Anpassung an überlieferte Auffassungsformen von links nach rechts führt und im Vordergrund einsetzt, werden einerseits die Zeichen für die ‚Gegenstände' aufgezählt und benannt, über ihr Aussehen, ihre Beschaffenheit, ihre Eigenart und ihren Ausdruck referiert, andererseits muß stärker, als bei Panofsky vorgegeben, auf die Form, d.h. auf Struktur und formale Gestaltung des Kunstwerkes eingegangen werden. Folgende Aspekte sind u.a. zu berücksichtigen: Ordnung des Bildaufbaus nach Form und sichtbarem Gefüge sowie innerer Gliederung des Bildganzen; Zahl und Art, Darstellung, Anordnung und Zusammenhang von Gestalten, Sachen, Texteinfügungen; Handlungen, Beziehungen und Verhältnis der Figuren zueinander, zu einzelnen Szenen und Bildteilen, ihre Mimik und Gestik, ihre Attribute; Landschaft und anderweitige Bildteile; Farbengebung, Lichtführung, Schattensetzung, Hell-Dunkel-Ordnung[30]. Unter Umständen muß außerdem die physikalische Beschaffenheit einbezogen und im Verständnis historischer ‚Textkritik' bereits hier nach der Echtheit, der Urheberschaft und der Überlieferung (Original usw.) gefragt werden.

Noch stärker weicht die *zweite Stufe* des historischen Arbeitsverfahrens, die *‚Ikonographisch-historische Analyse'*, von dem Schema Panofskys ab. Er spricht ‚nur' von einer ikonographischen Analyse und bezeichnet damit einen Akt, in dem auf der Grundlage „eines literarisch übermittelten Wissens" jenes „sekundäre oder konventionelle Sujet" herausgearbeitet wird, „das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet"[31]. Um die Verknüpfung der künstlerischen Motive mit den Leitgedanken oder der Konzeption des Bildes im Bedeutungssinne zu ermitteln, bedürfe es der „Kenntnis literarischer Quellen" sowie einer „Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen"; um die Ergebnisse zu kontrollieren, verweist Panofsky auf die Typengeschichte[32].

Um ein Bild zu entschlüsseln und damit ‚lesen' zu können, bedarf es zunächst einer Kenntnis des Zeichensystems, dessen sich der Künstler bediente[33]. Die Zeichen für die Begriffe aufzudecken, zu erklären und zu verstehen, derartige Bestandteile zu einer gedanklichen Einheit zusammenzufassen und damit den zentralen Gegenstand, das Thema und den Inhalt

---

[30] Zur geschichtswissenschaftlichen Relevanz des Bildaufbaus s. Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 1, Neubearbeitung, hrsg. von *Harald Olbrich u.a.,* Leipzig 1987, 540. – Zur mittelalterlichen Farbgebung vgl. demnächst *Christel Meier/Rudolf Suntrup,* Lexikon der Farbbedeutungen im Mittelalter.

[31] *Panofsky* II (Anm. 24), 210ff. mit 223 (Schema).

[32] Ebd., 219 mit 223 (Schema), auch *Panofsky* I (Anm. 24) 188.

[33] Vgl. *Schenda* (Anm. 13), bes. 90ff. – *Panofsky* II (Anm. 24), 223 (Schema).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

eines bildnerischen Werkes zu bestimmen sowie auch das Denken und die Gedankenwelt des Werkschöpfers und/oder der Zeit, in der das Bild entstand, und jenen tieferen Sinn zu erschließen, den sein Urheber bewußt – im Verständnis von vorsätzlich, zunächst vielleicht aber verborgen – eingebracht hat: das alles reicht nicht aus, wenn ein Bild als historisches Dokument begriffen wird. Es muß im Verlauf des Arbeitsvorganges auch in seinen geschichtlichen Kontext eingeordnet und aus diesem heraus historisch erklärt werden. Ich *erweitere* deshalb die *zweite Stufe* des Modells von Panofsky, seine ikonographische Analyse, zu einer *ikonographisch-historischen Analyse.* Diese – ein schwieriger Arbeitsteil, der viel Zeit beanspruchen kann, ohne die erhofften Ergebnisse zu erzielen – läßt sich in drei Schritten vollziehen, die nicht in strenger Reihung nacheinander folgen müssen, sondern im Zusammenhang mit der Fragestellung unternommen werden können.

Kunstwerke, die aus einer „Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien"[34] ihren Stoff und die Leitgedanken empfangen haben, werden in der *ikonographischen Analyse* nach Panofsky als dem *ersten Schritt* der zweiten Arbeitsstufe aus den möglicherweise vorhandenen literarischen Quellen oder historisch vermittelten Motiven unter Berücksichtigung von Traditionen und Bildprogrammen abgeleitet und erklärt. Unter Rezeption der Kritik an Panofskys Modell der Inhaltsdeutung muß darauf hingewiesen werden, daß erstens der von Panofsky gegenüber Warburg offenbar verengte Begriff von ‚literarischen Quellen' gemäß dem literaturwissenschaftlichen Ansatz eines funktionalen Verständnisses von Texten im damit erweiterten Sinne begriffen zu nutzen ist. Zweitens ist festzustellen, daß Bilder nicht nur Illustrationen von literarischen Texten oder „Assemblage von konventionellen Motiven (Bildzeichen)" zu sein brauchen, „deren Bedeutung ebenfalls durch den Rekurs auf sprachliche Dokumente bestimmt wird"[35], sondern unabhängig von derartigen Vorlagen auch aus anderen kulturellen Bereichen ohne weitgehend schriftliche Fixierung, beispielsweise Volksfrömmigkeit und -religiosität[36], angeregt oder gar aus einer spontan-subjektiven Eingebung des Künstlers heraus geschaffen worden sein können. Solche bildnerischen Werke können sich, falls entsprechende Materialien vorhanden sind (schriftliche Überlieferung, Entwürfe, Skizzen usw.), aus der Bildungs- und Gedankenwelt sowie dem Erfahrungshorizont ihres Schöpfers durch Ver-

---

[34] *Panofsky* II (Anm. 24), 223 (Schema).

[35] *Thürlemann* (Anm. 11), 89 unter Bezugnahme auf *Bätschmann* (Anm. 23).

[36] s. zuletzt *Dinzelbacher/Bauer* (Anm. 6), bes. *Gerhard Jaritz* (Anm. 6), sowie *Wolfgang Schieder* (Hrsg.), Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 11), Göttingen 1986. – *Hartmut Boockmann,* Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters, in: Pirckheimer-Jahrbuch 1985, Bd. 1: Bild und Wort. Mittelalter – Humanismus – Reformation, 9 - 40. – *Eva-Maria Bangerter-Schmid,* Erbauliche Flugblätter aus den Jahren 1570 - 1670 (Mikrokosmos, 20), Frankfurt a.M./Bern/New York 1986.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gleich mit seinen weiteren Werken oder durch Gestaltungen von Stoff, Thema und Motiven seitens anderer Künstler sowie besonders auch durch Auswertung der formalen Gestaltung des Bildes in ihrer Aussage erfassen lassen. Es handelt sich demnach bei dem ersten Schritt der ikonographisch-historischen Analyse *keineswegs nur* um ein „Verstehen von Zeichen", das „bei der Identifikation bereits konstituierter Inhalte" ansetze und „nicht fähig" sei, den Prozeß eigener Deutungssetzung durch den Künstler selber zu erfassen[37]. – Zum ermittelten Bildinhalt treten die Erkenntnisse hinzu, die mittels der Formanalyse gewonnen werden.

In einem *zweiten Schritt,* einer *‚Interpretation im engeren Sinne',* durchgeführt einerseits als ‚ideologiekritisches', andererseits bis in den Bereich von Deutung vorstoßendes Verfahren, ist der sekundäre Sinn des Bildes als Ganzheit zu ermitteln, besonders jene tiefere Aussage, die der Schöpfer seinem Werk bewußt mitgegeben haben kann. Zu berücksichtigen ist dabei, daß der intendierte Sinn ein anderer gewesen sein mag als der, den die Zeitgenossen des Künstlers und/oder die Nachwelt seinem Werk durch ihre Deutung zugesprochen haben.

Die Einbindung des Künstlers in das soziale Gefüge seiner Zeit wirkt sich aus in Bezugnahmen auf soziales Handeln, kann auch zur Distanzierung von der Gesellschaft führen. Dann vermag er, im Bild kritische Gedanken auszudrücken und Werturteile einzubringen, die im Medium der Sprache über schriftliche Zeugnisse zu äußern unter Umständen aus vielerlei Gründen unmöglich scheinen. Darüber hinaus schlossen und schließen Sozialisation und Umfeld nicht die Möglichkeit aus, daß auch ein Bildschöpfer in seinem Denken zu Einsichten vorstößt, die sich der zeitbedingten Vorstellungswelt noch entziehen. Derartige Befähigung ergibt sich aus seiner spezifischen Sensibilität und dem ‚ureigenen' schöpferischen Wesen des Künstlers.

Der *dritte Schritt* der ikonographisch-historischen Analyse, die *Ermittlung der historisch-gesellschaftlichen Einbindung* des Bildes, geht von dem Sachverhalt aus, daß ein Kunstwerk eingebettet ist in ein soziales Umfeld. Daher sind mit dem Instrumentarium der Geschichtswissenschaft die gesellschaftlichen Bedingungen und Verhältnisse, die Entstehungsumstände und Zweckbestimmungen zu analysieren, unter denen es entstand und primär rezipiert werden konnte bzw. sollte sowie historisch zu erklären ist. Auszugehen ist – ohne nachfolgend den Anspruch zu erheben, einen vollständigen Katalog anzubieten, oder die Erwartung wecken zu wollen, daß sich alle Fragen beantworten lassen – von einer Untersuchung des sozialen Kontextes des Bildes: Zu fragen ist nach seinem Urheber, normalerweise dem Künstler; nach dem Auftraggeber, Stifter, Mäzen oder Adressaten einschließlich ihres eventuellen geistigen Anteils an der Urheberschaft unter

[37] So *Thürlemann* (Anm. 11), 89.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Einschluß der Frage, ob zu differenzieren ist zwischen den Intentionen von Auftraggeber und Schöpfer eines Werkes; nach Werkstattanteil und anderen beteiligten Herstellern; nach dem Ort und der Zeit der Entstehung; nach den Gründen für die angewandte Technik; nach Original, Replik, Kopie, veränderten Fassungen und anderweitigen Vervielfältigungsformen usw.

Zu fragen ist ferner nach den gesellschaftlichen Strukturen und dem zeitgenössischen Geschehen – dem ‚Platz' im übergreifenden historischen Prozeß – als Faktoren, durch die Künstler und Auftraggeber, Stifter oder Mäzen in ihrer Mentalität – begriffen als Grundeinstellung von Menschen zu ihrer Zeit, also in Denk-, Anschauungs- und Auffassungsweisen ebenso wie z.B. in Standes- oder Familienbewußtsein oder in Selbsteinschätzung –, in ihrem Verhalten und Handeln geprägt wurden. Ihr soziales Beziehungsgefüge und ihr politisches Umfeld, in das sie hineingewachsen waren, müssen ebenso zu ermitteln versucht werden wie ihre Bildung, ihr Bewußtsein, die Einflüsse von neuen Ideen und generell ihre Lebensumstände. Wichtig sind Erkenntnisse über den Anlaß zur Schaffung des Bildes, warum sein Thema gerade zu der Datierungszeit an einem bestimmten Ort in der vorliegenden Form und Weise durch den ermittelten Hersteller in Übereinstimmung mit oder in unterschiedlicher Absicht zum Auftraggeber/Stifter/Mäzen verbildlicht wurde; wichtig sind Erkenntnisse über den Erwartungshorizont bzw. die Bedeutung, die Auftraggeber/Stifter/Mäzen und/oder Künstler mit dem Werk verbanden und über ihre Mitteilungsabsicht: In welcher Kommunikationsgemeinschaft, für wen oder zu welchem Zweck wurde das Bild gestiftet, in Auftrag gegeben oder vom Künstler eigenständig geschaffen; war es für eine bestimmte Bezugsgruppe vorgesehen – und wenn ja, für welche; wozu ‚diente' es dem Auftraggeber/Stifter bzw. dem zeitgenössischen Bildbetrachter; welche Funktionen oder Bedürfnisse hatte es abzudecken: liturgische, didaktische, soziale, rechtliche; welchen Rezeptionsmustern war es zugeordnet, z.B. Teil eines Bildprogrammes; diente es zur Information, Erinnerung, als Lehrmittel, zur Propaganda, als Werbung; war es ein Instrument zur sozialen Anpassung, ein Medium zur Stabilisierung oder zur Veränderung sozialer Verhaltensformen einer Gruppe oder Gesellschaft usw.; sollte das Bild in eine Situation ‚eingreifen' oder wurde es ‚eingebracht', welche Einstellungen und Interessen nahm es wahr bzw. suchte es zu beeinflussen, war es überhaupt und gegebenenfalls inwieweit repräsentativ für die Gesellschaft seiner Zeit?

Gefragt werden muß nach dem wirkungsgeschichtlichen Kontext – wo das Werk aufbewahrt wurde bzw. wie und für wen es ‚erreichbar' oder seine Kenntnisnahme möglich war; wie wurde es gegebenenfalls verbreitet? Welche Erwartungen wurden vom zeitgenössischen Bildbetrachter an das Werk herangetragen, welche Voraussetzungen zu seinem ‚Lesen' brachte er mit und über welchen Kenntnisstand zum Thema verfügte er? Wie wurde dem-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

entsprechend ein Kunstwerk in seiner Zeit begriffen und rezipiert bzw. konnte es verstanden werden? Dabei ist zu bedenken, daß Bilder unter Umständen andere Rezipienten fanden als Texte, und daß bei den Bildrezipienten zu unterscheiden ist zwischen intendierten, tatsächlichen und möglichen Rezipienten; außerdem ist zu berücksichtigen, daß Bilder nicht nur als ein Medium der Kommunikation dienten, sondern im Rahmen eines Kommunikationsprozesses auch als ein Mittel zur Ausgrenzung eingesetzt werden konnten. Es interessiert, ob sich das Bild oder ein Bildprogramm in seiner Entstehungszeit durchgesetzt und was es bewirkt hat, welche Gedanken aus ihm übernommen, weiterentwickelt oder vernachlässigt wurden, oder ob es – und gegebenenfalls aus welchen Gründen – nicht aufgenommen, abgelehnt, verworfen, zu unterdrücken versucht wurde. Mit anderen Worten: Der jeweilige ‚Gebrauch' von Bildern, die sog. Bildpraxis, ist zu reflektieren, weil beispielsweise der Vorwurf ihrer mißbräuchlichen Nutzung im historischen Geschehen – etwa durch Bildverehrung – zur kritischen Auseinandersetzung mit bildnerischen Werken bis hin zum Bildersturm geführt hat[38].

Aber nicht nur der Rolle des bildnerischen Werkes als eines Mediums im zeitgenössischen Kommunikationssystem gilt es nachzuspüren, sondern auch zu ermitteln, in welcher Weise es nachgewirkt hat, später interpretiert, kopiert, verändert, verfälscht oder gar gefälscht worden ist, wodurch solche Eingriffe verursacht wurden und wozu solche Manipulationen dienten.

Diese erweiterte ikonographisch-historische Analyse ermöglicht außerdem auch, vor allem über ihren dritten Schritt und unter Heranziehung der komparatistischen Methode[39] die historische Verortung von bildnerischen Werken, für die Panofskys zweite Stufe – die Ermittlung von Bildinhalten über literarische Quellen aus dem biblischen, mythologischen, historischen oder einem anderweitigen Bezugsfeld – kaum herangezogen werden kann, also für Genremalerei, Landschaftsdarstellungen, Stilleben und Porträts.

Zu betonen ist, daß auch auf dieser zweiten Stufe des Untersuchungssystems, also bei der ikonographisch-historischen Analyse, mit Sorgfalt und

---

[38] *Martin Warnke* (Hrsg.), Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a. M. 1977. – *Sergiusz Michalski,* Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w europie nowozytnej (Idee i sztuka), Warszawa 1989. Vgl. auch *Horst Bredekamp,* Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution (edition suhrkamp, 763), Frankfurt a. M. 1975 und *Rainer Postel,* „Dath wy nycht moghenn byldenstormer synn." Bemerkungen zur Bilderfrage in der norddeutschen Reformationsgeschichte, in: Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann (Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1983/84), München 1983, 267 - 270. – Zuletzt *Bob Scribner / [Martin Warnke]* (Hrsg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 46), Wiesbaden 1990.

[39] Dazu *Elisabeth Vavra,* Kunstgeschichte und Realienkunde, in: Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 6), Wien 1980, 177.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Vorsicht gearbeitet werden muß. Welche Folgerungen eine unsaubere Arbeitsweise zeitigte, hat jüngst Konrad Hoffmann analysiert[40]: In seinem berühmten Werk ‚über den Prozeß der Zivilisation' hat Norbert Elias[41] seine zentrale These der „Verwandlung von Fremdzwängen der feudalen Kriegergesellschaft zum Selbstzwang in der absolutistischen Hofgesellschaft und Stadtkultur" mit Zeichnungen des Hausbuchmeisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt, indem er den Bildern im sog. Hausbuch „quellenmäßige Authentizität" zum gesellschaftlichen Umfeld des Rittertums zusprach. Diese Annahme resultierte aus einer Vernachlässigung der gebotenen quellenkritischen Überprüfung auf dem Wege der ikonographisch-historischen Analyse und erweist sich als unzutreffend[42]. Damit erscheint eine Grundlage der These von Elias zum Zivilisationsprozeß zumindest fragwürdig geworden.

Die *dritte und letzte Stufe* seines Modells hat Panofsky als ‚Ikonologische Interpretation' bezeichnet – seiner Auffassung gemäß eine „Interpretationsmethode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht"[43]. Was er unter Ikonologie versteht, sei mit seinen Worten wiedergegeben: „Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen' Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) sind der Gegenstand dessen, was wir – im Gegensatz zur ‚Ikonographie' – ‚Ikonologie' nennen können."[44]

Zentrale Kategorie an „Ausrüstung" zur Interpretation ist für Panofsky die „synthetische Intuition"[45]. Was der Begriff beinhaltet und wie dessen Korrektivprinzip aussieht, hat er allerdings wenig genau definiert, und ebenso hätte sein Begriff des „Gehalts" einer schärferen Präzisierung bedurft. Außerdem ist festzustellen, „daß Panofskys Versuch, das Kunstwerk im Dokumentsinn als ‚Symptom von etwas anderem' zu sehen, zwar eine konkrete historische Bedeutung des einzelnen Kunstwerkes nicht ausschließt, zu einem Teildokument der ‚allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes' idealisiert, wird das Kunstwerk jedoch dabei aus seinerzeitlichen und räumlichen Bedingtheit herausgelöst, zwangsläufig funktionalisiert und somit zum abstrakten Bedeutungsträ-

---

[40] *Hoffmann* (Anm. 21).

[41] *Norbert Elias,* Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., 2. vermehrte Aufl., Bern/München 1969, hier Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes.

[42] *Hoffmann* (Anm. 21), 53 f.

[43] *Erwin Panofsky,* Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts) (DuMont Kunst-Taschenbücher, 33), Köln 1975, 42; s. auch *Panofsky* II (Anm. 24), 212.

[44] Ebd., 41; dazu *Bätschmann* (Anm. 23), 89. Vgl. auch *Wohlfeil* (Anm. 15), Anm. 16 - 18.

[45] *Panofsky* II (Anm. 24), 220 ff. mit 223 (Schema).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ger"[46]. Zudem ist seine Ikonologie im Rahmen des geisteswissenschaftlich orientierten Modells einer Erkenntnistheorie und einem Symbolverständnis verhaftet, die keine allgemeine Anerkennung gefunden haben. Dieser dritten Stufe des Schemas wird sogar – wie bereits angeführt – die Funktion einer Methode der Interpretation bestritten[47].

Für die geschichtswissenschaftliche Deutung eines bildnerischen Werkes ist es daher angebracht, von Panofsky abweichend die bildliche Quelle einer historischen Kritik zu unterziehen, sie in ihrem umfassenden gesellschaftlichen Kontext auszuwerten und sie auf ihren historischen Dokumentensinn zu befragen. Hierbei müssen die Sehgewohnheiten, Darstellungsweisen und Rezeptionsvorgaben zur Bildentstehungszeit[48] und die jeweilige Bild- und Wahrnehmungstheorie[49] berücksichtigt werden – Bildtheorie zu verstehen als die zeitgenössische Auffassung vom Wesen und der Rechtfertigung eines Bildes sowie seiner zulässigen Nutzung. Dem Forschungsprozeß liegt die historische Methode zugrunde[50].

Die These, daß sich aus einem Kunstwerk als einem ‚Überbleibsel' einer vergangenen historischen Wirklichkeit ein *historischer Dokumentensinn* erschließen läßt, geht von der Annahme aus, daß ebenso wenig wie die komplexe Ganzheit eines Textes ein bildnerisches Werk ausschließlich aus Vorhaben und intendiertem Sinn seines Urhebers historisch zu erklären und zu interpretieren ist[51], sondern vielmehr „einen diese Absicht transzendierenden text-immanenten Sinn haben könnte oder daß der Sinn des Werkes sich erst aus seiner – von der Absicht des Autors losgelösten – Funktion und Wirkung in der zeitgenössischen Welt verstehen ließe"[52]. Für die Deutung ist

---

[46] *Martin Knauer,* Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Ikonologie, untersucht am Beispiel von Callots „Les Misères et les Malheurs de la Guerre", Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1990, 14; vgl. u. 43.

[47] s.o. 23f.

[48] *Michael Baxandall,* Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1984. – *Ernst H. Gombrich,* Bild und Auge. Stuttgart 1986, sowie seine weiteren Veröffentlichungen. – *Rudolf W. Keck,* Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung, in: Informationen zur erziehungs- und bildungsgeschichtlichen Forschung, 32 (1988), 13 - 53. – Generell vgl. einführend und mit Literatur zuletzt *Josef Engemann / Klaus Niehr / Christian Tümpel,* Art. ‚Künste, Bildende', in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 20, Berlin / New York 1990, 131 - 163.

[49] Art. ‚Bilderfrage' in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1947, ND München 1983, 561 - 572. – Lexikon der Kunst (Anm. 30), 545 - 550. – Theologische Realenzyklopädie, Bd. 6, Berlin/New York 1980, 515 - 568. – Vgl. auch *Schenda* (Anm. 13), 84 mit Anm. 10, und *Boockmann* (Anm. 36), 36f. zum Lesen von Bildern, sowie *Scribner,* Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit, in: ders. (Anm. 38), 9 - 20, bes. 10ff., und *ders.,* Reformatorische Bildpropaganda, in diesem Band 83 - 106, hier 88ff. zur mittelalterlichen Bild- und Sehenslehre.

[50] *Meier / Rüsen* (Anm. 7).

[51] Der Einwand von *Kurt Badt,* Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961, 12 - 17, gegen „die Lehre von dem unbewußten Schaffen" kann nicht überzeugen.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

demnach der Sachzusammenhang wichtig, in dem ein Kunstwerk entstand und wirkt. Der Künstler kann seinem Werk durch Einreihung in Traditionen oder durch unreflektierte Konzessionen gegenüber Wertvorstellungen des Auftraggebers/Stifters oder intendierten Rezipientens unbeabsichtigt Strukturen vermittelt haben, die sich einer späteren Deutung in ihrer geschichtlichen Bedingtheit als historischer Sinn erschließen. Es mag sich auch um Gehalte handeln, die unbewußt von Seiten des Künstlers in sein Werk eingeflossen sind, da dieses als Kommunikationsmedium unwillkürlich gesellschaftliche Strukturen und Mentalitäten spiegelt. Ein Bild kann unter Umständen außerdem Aussagen in einer Weise verdichtet enthalten, die über andere Quellen nur mühsam oder gar nicht zu erschließen sind, kann Ängste, Freuden, Stimmungen oder Zeitgefühl aufzeigen, bevor sie sprachlich fixiert worden sind – beispielsweise Anfang und Entwicklungsstadien eines historischen Prozesses, der in der Gegenwart mit dem Begriff ‚Umdenken' qualifiziert wird, als vergangener gesellschaftlicher Vorgang in einer schriftlichen Überlieferung aber erst faßbar ist, wenn er über seine Ergebnisse festgehalten wurde. Und ebenso können sich in einem Bild Tendenzen dann noch niederschlagen, wenn sie sprachlich – in der Literatur – bereits nicht mehr thematisiert werden. Hier eignet einem bildnerischen Werk die Bedeutung eines unmittelbaren Zeugnisses vergangener Wirklichkeit.

Historische Erkenntnisse, die mittels des Entstehungszusammenhangs eines Kunstwerkes gewonnen werden, lassen sich einordnen als zunächst verborgene Mitteilungen unmittelbar „uns nicht mehr verfügbare[r] Ausdrucksformen gesellschaftlich gebundener Individuen"[53], die sich erst gezielten Fragestellungen offenbaren – beispielsweise dem Historiker in der Gegenwart. Daß grundsätzlich ein Spannungsverhältnis zwischen jenem gesetzten Sinn besteht, den der Schöpfer mit seinem Werk zu vermitteln anstrebte, und dem, den vor allem spätere Interpreten in ihm erkennen, resultiert aus dem Wesen eines Kunstwerkes. Ihm ist immanent, neue Sinnverbindungen über seine Rezipienten zu stiften. Daß es demzufolge unterschiedlich gedeutet werden kann, weil jede Interpretation zeit-, standort- und subjektgebunden ist, bedarf keiner weiteren Erklärung[54].

Wird unbeschadet dieses Sachverhalts der Kunst die Funktion eines sozialen Gedächtnisses zuerkannt und das Bild als Teil des gesellschaftlichen Prozesses und damit als „ein Ergebnis vorgängiger geschichtlicher Auseinandersetzungen"[55] begriffen, stellt sich als letzter methodischer Akt

---

[52] *Thomas Nipperdey,* Die Utopia des Thomas Morus und der Beginn der Neuzeit, in: ders., Reformation, Revolution, Utopie. Studien zum 16. Jahrhundert (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1408), Göttingen 1975, 113 - 146, hier 114.

[53] *Axel von Criegern,* Bilder interpretieren, Düsseldorf 1981, 45.

[54] Vgl. *Uwe Baumann / Hans Peter Heinrich,* Thomas Morus. Humanistische Schriften (Erträge der Forschung, 243), Darmstadt 1986, 168f. mit Anm. 127.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

die Aufgabe, den Befund der beiden ersten Stufen vornehmlich kunsthistorischer Analysen und historischen Erklärens zu konfrontieren mit dem geschichtswissenschaftlichen Kenntnisstand der Gegenwart über jene vergangene historische Wirklichkeit, in der das Bild als eine „Artikulation der Gesellschaft" entstand, für die es als ein historisches Dokument dienen kann[56].

Die *geschichtswissenschaftlich interpretierende dritte Stufe,* das *Erschließen des historischen Dokumentensinns,* grenzt sich im allgemeinen als ein reflektierter, auf die spekulative Erfassung der Ganzheit des Werkes betont verzichtender[57], sich also auf ein geschichtswissenschaftliches Erkenntnisinteresse am Bild beschränkender Akt von den vorangegangenen Arbeitsschritten durch einen instrumentellen ‚Zeitsprung' im Denken ab: Auf den Stufen der vor-ikonographischen Beschreibung und der ikonographisch-historischen Analyse begegnet der Historiker dem Kunstwerk im allgemeinen mit Fragestellungen, die schon in der Vergangenheit – vor allem zur Entstehungszeit des Werkes – hätten aufgeworfen werden können. In einem letzten methodischen Arbeitsvorgang nutzt der Historiker die historische Distanz zum Untersuchungsgegenstand und strebt nunmehr an, durch einen Wechsel der Perspektive geschichtswissenschaftliche Probleme über Fragen an das Bild zu lösen, die sich auf der Grundlage des heutigen historischen Wissens aus seinem leitenden Erkenntnisinteresse ergeben. Bei diesem Arbeitsverfahren[58] strukturiert er seine Aussagen dadurch, daß er auf der Basis seiner mittels der Bildanalyse erarbeiteten Kenntnisse an die historische Bildinterpretation mit Aufgabensetzungen herangeht, die eine Lösung erwarten lassen. Zur Ermittlung des historischen Dokumentensinnes eines Kunstwerkes spielt also die auf dem Wege des heuristischen Prinzips an das Bild im Kontext eines integralen Syntheseansatzes herangetragene sinnvolle perspektivische Fragestellung eine zentrale Rolle, weil sie die Bahnen eingrenzt, innerhalb derer deutend zu erklären angestrebt wird, was dem Bild an zeit- und raumspezifischen Aussagen zu menschlichem Leben und gesellschaftlichen Prozessen zu entnehmen ist.

Die Spannweite der Fragestellung wird eingeschränkt durch die historische Kritik der Materialien mit Reflexion über die generell möglichen Quellenaussagen, ist orientiert an theoriebezogenen Thesen zur historischen

---

55 Warburg nach *Martin Warnke,* Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge, in: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a.M. 1980, 74.

56 So im Verständnis von Aby M. Warburg, dagegen *Oskar Bätschmann,* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern (Die Kunstwissenschaft), 3. Aufl., Darmstadt 1988, 70.

57 Zur These, für kunsthistorische Befassung mit einem Bild sei „Totalität als wesentliches Kriterium echter Interpretation ... von entscheidender Bedeutung" – so *Badt* (Anm. 50), 23, vgl. *Hoffmann* (Anm. 23).

58 *Rüsen* (Anm. 7), 62 - 80, bes. 75f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Erklärung der bearbeiteten vergangenen Wirklichkeit und ausgerichtet auf die Möglichkeit, daß dem Bild ‚Nachrichten' zu entnehmen sind, die sein Schöpfer nicht reflektiert hat oder gar nicht in Betracht ziehen konnte bzw. zu übermitteln sich nicht als Aufgabe gesetzt hatte. Durch seine Deutung als der „methodischen Operation des interpretierenden Rückbezuges ... auf die Sinn und Bedeutung verleihenden historischen Theorien"[59] strebt der Historiker an auszusagen, was das bildnerische Werk über das Thema und den ihm seitens des Künstlers mitgegebenen intendierten tieferen Sinn hinaus an Erkenntnissen vermittelt.

Ihr Korrektivprinzip findet die Befragung nach dem historischen Dokumentensinn in anderen, vornehmlich schriftlich überlieferten Materialien. Korrektivprinzip bedeutet in diesem Falle jedoch nicht, daß eine Bildaussage deshalb falsch sein muß, weil sich ihr Gehalt nicht aus anderen Quellen belegen läßt. Hierin kann vielmehr ihr spezifischer, den historischen Kenntnisstand erweiternder Wert beruhen. Auch für die geschichtswissenschaftliche Arbeit mit Bildern gilt als Prämisse: „Forschung ist der methodisch geregelte und daher intersubjektiv überprüfbare Schritt von möglichen zu wirklichen Antworten. Sie erschließt die Quelleninformation im Licht der durch Standpunktreflexion gewonnenen und theoretisch vorentworfenen Perspektiven und arbeitet die Informationen aus den Quellen in diese Perspektiven ein ..."[60]. Daraus folgert, daß mittels des jeweiligen Erkenntnisinteresses durch gezieltes Befragen auf der Grundlage von historischer Distanz, eingebrachtem Wissen und theorieförmigem Entwurf das Ergebnis einer Bild-Untersuchung zwar gelenkt wird, zugleich aber auch über Bilder als Faktor im Geschehen oder in dessen Widerspiegelung ein Teil der vergangenen historischen Wirklichkeit interpretativ zu ermitteln ist und geschichtswissenschaftlich relevante Aussagen über gesellschaftliche Beziehungen, ihren Wandel und ihre Bewältigung zu erhalten sind[61], durch den

---

[59] Ebd., 76.

[60] Ebd., 72.

[61] Vgl. Hamburger Studien, wie *Rainer Brüning,* „Kriegs-Bilder". Wie die Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen 45 (1989), 13 - 43 mit Verweis in Anm. * auf seine ausführlichere Magisterarbeit. – *Ilse Deike/ Annette Reichel,* Pax veneta, in: Forschungen und Berichte 31, 169 - 181. – *Ruth Kastner,* Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext (Mikrokosmos, 11), Frankfurt a.M./Bern 1982. – *Talkenberger* (Anm. 16). – *Christian Torner,* Untersuchungen zu einem Historienbild des 19. Jahrhunderts. Hans Makart: Der Einzug Karls V. in Antwerpen (1878), Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1990. – *Rainer und Trudl Wohlfeil,* Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985), 129 - 180 unter Mitwirkung von Viktoria Strohbach; *dies.,* Jan d.Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d.Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias, in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit. Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz vom 6. und 7. Mai 1986, hrsg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Gesellschaftswissenschaften),

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

historischen Dokumentensinn eines Kunstwerkes authentisches historisches Geschehen vermittelt werden kann.

Leipzig 1987, 60 - 83; *dies.*, ‚Frieden in der Kunst', in: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, H. 2 (1987), 21 - 33; *dies.*, Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Petrarcameister (mit Exkursen von Marlies Minuth und Heike Talkenberger), in: Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, hrsg. von Winfried Schulze (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 12), 269 - 331; *dies.*, Stände und Konfessionen. Lucas Cranach d. J.: „Die Predigt Johannes des Täufers". Bartholomäus Bruyn d. Ä.: „Die Drei Stände der Christenheit" im Vergleich, in: Die Bildung des frühmodernen Staates – Stände und Konfessionen, hrsg. von Heiner Timmermann (Forum: Politik, 6 – Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen, 62), Saarbrücken-Scheidt 1989, 263 - 292. – Verwiesen sei abschließend auf die Studien, die im Zusammenhang mit der Edition ‚Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts', hrsg. von *Wolfgang Harms* u. a., bisher Bde. 1 - 4, München 1980 – Tübingen 1989, entstanden sind; dazu s. u. 254 f. mit Anm. 157, sowie für Rolle und Bedeutung von Auftraggeber und Stifter zuletzt *Wolfgang Schmid,* Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln, Phil. Diss. masch. Trier 1990, zum Druck vorgesehen in den Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1991.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

„Dokumentsinn" – „historischer Dokumentensinn"

Überlegungen zu einer historischen Ikonologie

Von Martin Knauer, Hamburg

Aby Warburg verband seine 1912 vor dem X. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte vorgestellte Deutung des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoja in Ferrara mit der Forderung nach einer „methodischen Grenzerweiterung" der Kunstwissenschaft. In einem als „ikonologische Analyse" und „ikonologische Quellenuntersuchung" bezeichneten Verfahren gelang es hier, durch eine Gegenüberstellung der Fresken mit bildlichen und literarischen Quellen unterschiedlichster Kulturen und Epochen, die rätselhaften astrologischen Figuren in ihrer geschichtlich gewandelten Bedeutung zu klären[1]. Diese aus kunstwissenschaftlicher Sicht grenzerweiternde Verfahrensweise entwickelte sich nicht zufällig an einem Kunstwerk der Renaissance. Warburgs damaliges Hauptanliegen, der Nachweis eines Weiterlebens der Antike in der Kunst der Frührenaissance, gründete sich auf einer in erster Linie historischen Fragestellung.

Ikonologische Methodik richtet sich in zweifacher Hinsicht an die Geschichtswissenschaft: Das Kunstwerk, als unauflöslicher Bestandteil der Gesamtkultur, kann nur auf interdisziplinärem Wege sowie unter Zuhilfenahme der historischen Forschung gedeutet werden. Zweitens setzt dabei die Einbeziehung aller Arten bildlicher und schriftlicher Quellen ein historisch-kritisches Verfahren voraus[2]. Aufgrund dieser Kriterien, verstanden als Öffnung der Kunstwissenschaft zur Geschichte, wird ersichtlich, daß

---

[1] *Aby Warburg,* Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: ders., Gesammelte Schriften (d. Bibliothek Warburg), hrsg. v. Gertrud Bing unter Mitarb. v. Fritz Rougemont, Bd. 2, *ders.,* Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Leipzig/Berlin 1932, 459 - 481, 459, 478. Zur Geschichte des Begriffes „Ikonologie" bei Warburg vgl. *Dieter Wuttke,* Nachwort, in: ders. (Hrsg.) in Verb. mit Carl Georg Heise, Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen (Saecula spiritalia, 1), Baden-Baden 1979, 601 - 638, insbes. 625 - 638.

[2] Vgl. *Edgar Wind,* Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1, 4. Aufl., Köln 1987, 165 - 184, 171 (unter demselben Titel erstmals in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 25 (1931), Beiheft 4: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7. - 9. Oktober 1930, 163 - 179); *Martin Warnke,* Ikonologie, in: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a.M. 1980, 55 - 61, 58.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Warburg nicht nur als „Vater der Ikonologie", sondern vor allem als Historiker gesehen werden muß[3].

Die anschließenden Betrachtungen lassen sich von der Einsicht leiten, daß die ikonologische Frage nach der Bedeutung von Kunst zugleich eine historische ist. Da jedes Kunstwerk unter bestimmten, ihm eigenen und zugleich einzigartigen geschichtlichen Umständen entsteht, beruht ikonologische Deutung notwendigerweise auf der vom Gegenstand abhängigen jeweils ‚richtigen' Einordnung in dessen historische Entstehungsbedingungen. Vor dem Hintergrund wechselseitiger Beeinflussung zwischen Kunstwissenschaft und Geschichte, geht es im folgenden anhand von Wohlfeils ‚historischem Dokumentensinn' um die begriffsgeschichtliche Herausarbeitung der Grundlagen Panofskyscher Terminologie im Sinne einer theoretischen Überlegung zur methodischen Reichweite historischer Ikonologie. Hierbei gilt es zunächst, Panofskys Ikonologie als historische Methode (I) sowie wichtige Grundzüge des ikonologischen Verfahrens (II) kurz vorzustellen, Ausgangslage für Panofskys Begriff ‚Dokumentsinn' (III) und Wohlfeils ‚historischen Dokumentensinn' (IV). Mit der Frage nach der geschichtlichen und daher auch geschichtswissenschaftlichen Einordnung des Kunstwerkes folgen abschließend einige Grundgedanken über die Anforderungen und Bedingungen historischer Ikonologie bezüglich der Deutungspraxis (V).

I. Panofsky[4] sah sein System zur ikonologischen Deutung von Werken der Bildenden Kunst[5] als ein Modell für andere geisteswissenschaftliche Disziplinen. So wie die Kunstwissenschaft, im Bestreben, die „eigentliche Bedeutung" im Kunstwerk herauszufinden, sich anderer Formen geschichtlicher Überlieferungen bediene, könne auch umgekehrt der politische Historiker vom Kunstwerk analogen Gebrauch machen[6].

---

[3] *William S. Heckscher,* Die Genesis der Ikonologie, in: Kaemmerling (Anm. 2), 112 - 164, 113 (unter dem Titel „The Genesis of Iconology", in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964 [Theorien und Probleme, 3] 239 - 262); ebenso *G. J. Hoogewerff,* Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst, in: Kaemmerling (Anm. 2), 81 - 111, 88 (unter dem Titel „L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien" [Vortrag, gehalten vor dem Internationalen Historiker-Kongreß Oslo 1928 vor der Sektion für Ikonographie], in: Rivista di Archeologia Christiana, 8 [1931], 53 - 82).

[4] Die beiden zentralen Aufsätze Panofskys zur Ikonologie sowie die Arbeiten anderer Autoren zum selben Thema sind dem Sammelband Kaemmerlings entnommen. Obwohl die Entstehungszeit der einzelnen Schriften gerade bezüglich der begriffsgeschichtlichen Entwicklungen von Bedeutung ist, wird aufgrund der guten Übersicht und des bequemen Zugangs nach Kaemmerling zitiert. Nach dem gleichen Grundsatz wird mit den Aufsätzen Panofskys über das „Kunstwollen" sowie „Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin" verfahren, die an besser erreichbarem Ort erneut herausgegeben wurden.

[5] Obwohl Panofsky Warburgs Vorstellungen zur Ikonologie kannte (er war 1912 in Rom ein Hörer dessen Vortrages), bezieht er sich namentlich nicht auf Warburg (vgl. dazu *Wuttke* [Anm. 1], 625 f.).

[6] *Erwin Panofsky,* Ikonographie und Ikonologie, in: Kaemmerling (Anm. 2), 207 - 225, 221 f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Dieses ‚Angebot' wurde seitens der Geschichtswissenschaft erst spät aufgegriffen. 1982 stellte Wohlfeil Panofskys Verfahren vor als eine Methode „zur umfassenden geschichtswissenschaftlichen Erschließung von Bildern" mit dem Ziel, „den historischen ‚Dokumentensinn' jeder bildlichen Darstellung zu erfassen"[7]. Wohlfeil ging es vor allem darum, die für eine weiterführende Nutzung von Bildern bislang unzulänglichen geschichtswissenschaftlichen Forschungsansätze mit Hilfe Panofskys ikonologischen Deutungssystems auf eine breitere Grundlage zu stellen und zugleich auf diesem Gebiet eine geschichtswissenschaftliche Methodenreflexion anzuregen[8].

Das Bestreben, den wissenschaftlichen Gebrauch von Bildern unter eine leitende Frage zu stellen, führt bei Wohlfeil mit der Forderung nach einer sozialgeschichtlichen Betrachtungsweise[9] zur ausdrücklichen Erweiterung der Methode Panofskys. Das Kunstwerk hinsichtlich der „inneren Struktur"[10], nach seiner „eigentlichen Bedeutung" im ‚Dokumentsinn' untersucht – Panofskys zentralem Begriff ikonologischer Deutung – wird bei Wohlfeil in sein „historisches Umfeld" eingeordnet und im ‚historischen Dokumentensinn' interpretiert[11].

Diese Umformung vom ‚Dokumentsinn' zum ‚historischen Dokumentensinn', verstanden als der Versuch, Bilder vornehmlich nach ihren historischen Entstehungzusammenhängen zu untersuchen, bildet die Ausgangslage für die Frage nach der Ikonologie als historischer Methode. Die von Wohlfeil vorgestellte Fortentwicklung des kunstwissenschaftlichen Ansatzes von Panofsky zu einer geschichtswissenschaftlichen Methode steht dabei in einem zu überprüfenden Verhältnis zu Panofskys Auffassung von einem zur Geschichtswissenschaft hin offenen Modell. Dies macht es notwendig, das ikonologische Deutungssystem in Bezug auf geschichtswissenschaftliche Fragestellungen zu untersuchen. Erst die im folgenden zu leistende Herausstellung des Panofskyschen Geschichtsverständnisses als der Grundlage

---

[7] *Rainer und Trudl Wohlfeil,* Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens ausgew. u. zusgst. v. Manfred Messerschmidt u. a. (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte, 25) Stuttgart 1982, 81 - 99, 88; *dies.,* Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde', in: Peter Blickle (Hrsg.), Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag, Stuttgart 1982, 104 - 119, 107 (im folgenden zitiert: Landsknechte I, Landsknechte II).

[8] Siehe insbes. *Rainer Wohlfeil,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), 91 - 100.

[9] *Rainer Wohlfeil,* Lutherdeutungen 1983 unter sozialgeschichtlicher Betrachtungsweise, in: Günther Klages (Hrsg.), Luther-Dekade 1983. Reformation in Hildesheim, Hildesheim 1984, 49 - 71, insbes. 50.

[10] *Erwin Panofsky,* Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Kaemmerling (Anm. 2), 185 - 206, 200.

[11] Zum Begriff „historisches Umfeld" oder auch „geschichtliches Umfeld" siehe *Rainer und Trudl Wohlfeil* unter Mitw. v. *Viktoria Strohbach,* Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985), 129 - 180, 168, 172, 174.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des erweiterten Ikonologiebegriffes Wohlfeils[12] bietet die Voraussetzung, um nach den im ‚historischen Dokumentensinn' enthaltenen methodischen Möglichkeiten einer historischen Ikonologie zu fragen.

II. Die bisher verkürzt als ikonologische Methode bezeichnete Bedeutungsanalyse Panofskys erkennt am Kunstwerk drei Sinnschichten, deren Deutung auf unterschiedlichen Ebenen verläuft. Die hier im Vordergrund stehende ikonologische Interpretation, die als höchste Stufe das Kunstwerk hinsichtlich eines „letzten wesensmäßigen Gehaltes" im ‚Dokumentsinn' deutet[13], setzt die „vorikonographische Beschreibung" und „ikonographische Analyse" als ersten und zweiten Deutungsakt voraus. Die vorikonographische Beschreibung bezieht sich auf die „primäre" Sinnschicht des Kunstwerkes, die „Region des Phänomensinns", welche dem Ikonologen aufgrund seiner „vitalen Daseinserfahrung" unmittelbar zugänglich sei[14]. Hierbei wird das Kunstwerk in seinen tatsachen- und ausdruckshaften Aussagen untersucht, um die künstlerischen Motive zu erfassen[15]. Auf der Ebene der ikonographischen Analyse, die sich erst durch ein literarisch übermitteltes Wissen erschließt, gilt es, die Verknüpfung der künstlerischen Motive mit Themen oder Konzepten im Bedeutungssinn zu untersuchen[16].

Diese Grundzüge der ikonologischen Methode finden sich in zwei unterschiedlichen Aufsätzen, in denen Panofsky nach 1930 seine Bedeutungsanalyse entwickelte[17]. Obgleich die zweite Version von 1939 durch die Anlehnung an den Symbolbegriff Cassirers vor allem auf der Stufe der ikonologischen Interpretation zu einer neuen Terminologie führte[18], erscheint es berechtigt, beide Schriften hinsichtlich ihrer Methodologie als analog anzusehen[19].

Zugleich zeigen sie jedoch eine sich ändernde Einstellung Panofskys zum Verhältnis zwischen Kunstwerk und Geschichte. So entspricht in der Fassung von 1932 die Suche nach dem „letzten wesensmäßigen Gehalt", als

---

[12] Wohlfeil verwendet statt der Begriffe ‚Ikonologie' oder ‚historische Ikonologie' die Bezeichnung ‚Historische Bildkunde'.

[13] *Panofsky* (Anm. 10), 200.

[14] Ebd., 188.

[15] *Panofsky* (Anm. 6), 210.

[16] *Panofsky* (Anm. 10), 188. Zur dritten Stufe Panofskys siehe auch in diesem Band *Rainer Wohlfeil,* Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, 17 - 35.

[17] *Panofsky* (Anm. 10) unter demselben Titel erstmals erschienen, in: Logos 21 (1932), 103 - 119; *Panofsky* (Anm. 6) ist eine ins Deutsche übertragene, stellenweise veränderte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes aus: *Erwin Panofsky,* Studies in Iconology, New York 1939.

[18] „Vorikonographische Beschreibung", „ikonographische Analyse" sowie „ikonologische Interpretation" werden als die formellen Bezeichnungen des jeweiligen Interpretationsaktes erst zu diesem Zeitpunkt eingeführt.

[19] Vgl. *Renate Heidt,* Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 2) Köln/Wien 1977, 255 f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

einem „absoluten Sinn"[20] des Kunstwerkes, der Vorstellung von einer ‚absoluten Geschichte': Die „subjektive Gewaltanwendung" im Vorgang der Kunstinterpretation fände ihre Grenzen in der „objektiven Geschichtlichkeit", in einer „Sphäre historischer Faktizität"[21]. Demgegenüber liegt 1939 Panofskys Schwerpunkt auf der Frage nach der Auswirkung der wechselnden historischen Bedingungen auf das Kunstwerk[22]; dieses hier gesehen in seiner vom geschichtlichen Wandel bewirkten Bedeutung. Der Begriff des Dokumentsinns verdeutlicht auf diese Weise nicht nur den Zusammenhang von Kunstwerk und Geschichte aus Sicht der Ikonologie, er ist zugleich ein entscheidendes Bindeglied in Panofskys erkenntnistheoretischer Entwicklung vom ‚überhistorisch' transzendenten Kunstbegriff[23] zu jener Kunstanschauung, die an erster Stelle die historische Bedingtheit der Kunst herauszustellen bestrebt ist[24].

III. Panofsky berief sich mit der Einführung des ‚Dokumentsinns', als höchster Stufe ikonologischer Interpretation, auf einen Ausdruck Mannheims[25]. Diesem ging es bei einer methodischen Bestimmung des Weltanschauungsbegriffes um das Auffinden jener „Weltanschauungstotalität', die sich „hinter sämtliche(n) Kulturobjektivationen" befände[26]. Das Erkennen

---

[20] *Hans Fiebig,* Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte, in: Roland Simon-Schäfer / Walter Chr. Zimmerli (Hrsg.), Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen – Vorschläge – Entwürfe, Hamburg 1975, 141 - 161, 141.

[21] *Panofsky* (Anm. 10), 202 f. Panofsky unterscheidet beim Deutungsvorgang zwischen der subjektiven Quelle der Interpretation, für die der Ikonologe auf der Stufe des Dokumentsinns sein „weltanschauliches Urverhalten" und damit eine „absolut persönliche Erkenntnisquelle" anwenden würde und einer deshalb benötigten „Korrekturinstanz", welche der Geschichte als einer Art „Oberinstanz" zukomme (ebd., 194, 201). Zu diesem erkenntnistheoretischen Problem siehe auch *Fiebig* (Anm. 20), 155 ff.

[22] *Panofsky* (Anm. 6), 219 ff.

[23] Vgl. Dittmanns Vorwurf, Panofsky suche „den archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte" (*Lorenz Dittmann,* Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, in: Kaemmerling [Anm. 2], 329 - 352, 338; zugl. auszughafter und überarbeiteter Wiederabdruck der Seiten 125 - 139 v. *Lorenz Dittmann,* Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967).

[24] *Erwin Panofsky,* Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. Einführung, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art), Neuaufl., Köln 1978, 7 - 35. (Unter dem Titel „The History of Art as a Humanistic Discipline" erschienen in: The Meaning of the Humanities, hrsg. v. T. M. Greene, Princeton [N. J.] 1940, 89 - 118). Panofsky sieht hier im Geisteswissenschaftler den Historiker, der sich jenen menschlichen Zeugnissen widme, die „aus dem Strom der Zeit auftauchen" (ebd., 11, 27).

[25] *Karl Mannheim,* Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1 (15) 1921/1922, Wien 1923, 236 - 274. Tatsächlich läßt sich Panofskys Ansatz sogar wesentlich auf Mannheim zurückführen. Vgl. die geistesgeschichtliche Ausgangslage; die dreistufige methodologische Vorgehensweise (bei Mannheim, „objektiver Sinn", „intendierter Ausdruckssinn" sowie „Dokumentsinn" bzw. „Weltanschauungssinn"); die „Kontrollfähigkeit" der einzelnen Interpretationsschritte.

[26] *Mannheim* (Anm. 25), 236.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

der Weltanschauung einer Epoche verlange es, deren einzelne Kulturobjektivationen oder Sinngebilde in einem „geistigen Akt" jeweils „als ein ‚Es selbst' (zu) transzendieren", um sie „über sich hinausweisend" in den „objektivationsjenseitigen Zusammenhang" der Totalität der Epoche einzufügen[27]. Damit wird die Nähe Mannheims zu Panofskys Auffassung über das ‚Kunstwollen' deutlich, in der jener von einem „immanenten Sinn" der „ausschließlich in ihrem eigenen Sein" verstandenen Kunst ausgeht[28]. Panofsky wendet sich hier gegen eine „rein historische Betrachtung" von Kunst, die „das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung" erklären könne; der Kunstwissenschaftler habe von einem „archimedischen Punkte aus ihre (der Kunst) absolute Lage und Bedeutsamkeit" zu bestimmen[29].

In der Festlegung des Kunstwollens „als das, was ‚nicht für uns, sondern objektiv' als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene ‚liegt'"[30] wird Panofskys Bestreben offensichtlich, ein „geschichtsloses Substrat"[31] am Boden der doch geschichtlich bedingten Kunst zu erkennen[32]. Auch bei Mannheim wird im Bereich des ‚Dokumentsinns' die Geschichtlichkeit des Kunstwerkes zu einer unbestimmbaren Größe: Der Dokumentsinn frage als Weltanschauungssinn nach etwas Geistigem, nach jenen „Elemente(n), aus denen die Weltanschauungstotalität eines individuellen Schöpfers oder eines Zeitalters aufgebaut werden muß"[33]. So fordert er zwar eine Kontrolle des Dokumentsinns „durch das empirische Sichbewähren des Prinzips am historischen Material"[34]. Die Vorstellung eines jeweils aus Einzeldokumenten erfaßbaren „epochalen Geistes", der durch den Künstler „‚triebartig', d.h. in keiner Weise ‚gemeint'"[35] in das Kunstwerk einfließen würde, scheint sich indes einer wissenschaftlich-empirischen Fragestellung weithin zu entziehen.

Panofsky schließlich versteht den Dokumentsinn als denjenigen Inhalt des Kunstwerkes, der durch den Künstler modifiziert, als „ungewollte und

---

[27] Ebd., 242.

[28] *Erwin Panofsky,* Der Begriff des Kunstwollens, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.), Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 3. Aufl., Berlin 1980, 29 - 43, 36. (Erstmals veröffentlicht unter dem gleichen Titel in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 14 [1920], 321 - 339).

[29] Ebd., 29. Siehe auch *Dittmann* (Anm. 23).

[30] *Panofsky,* Kunstwollen (Anm. 28), 35.

[31] *Fiebig* (Anm. 20), 141.

[32] Die Annahme eines absoluten und somit zeitlosen Sinnes im Kunstwerk ist vor allem deshalb problematisch, da Sinn erst durch den Deutungsakt selbst entstehen kann. Er ist also abhängig von der sich historisch wandelnden Ausgangslage, die Einordnung des zu deutenden Kunstwerkes betreffend.

[33] *Mannheim* (Anm. 25), 247. Mannheim verwendet als Bezeichnung für dieses ‚Geistige' die Begriffe ‚Zeitgeist', ‚geistiger Gehalt', ‚Geistigkeit des Zeitalters' sowie ‚Geist der Epoche'.

[34] Ebd., 269.

[35] Ebd., 252.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt" die Einstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse und einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthülle[36]. Diese Definition enthält sowohl Panofskys ältere Vorstellung eines ‚objektiv' endgültigen und damit geschichtslosen Sinnes der Kunst, formuliert im ‚Kunstwollen', als auch Mannheims Auffassung vom Kunstwerk als einem Teil der vom Geist bestimmten Weltanschauungstotalität[37].

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß Panofskys Versuch, das Kunstwerk im Dokumentsinn als „Symptom von etwas anderem"[38] zu sehen, zwar eine konkrete historische Bedeutung des einzelnen Kunstwerkes nicht ausschließt, zu einem Teildokument der „allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes"[39] idealisiert, wird das Kunstwerk jedoch dabei aus seiner zeitlichen und räumlichen Bedingtheit herausgelöst, zwangsläufig funktionalisiert und somit zum abstrakten Bedeutungsträger.

IV. Die Zielrichtung des ‚Dokumentsinns' Panofskyscher Prägung ist für Wohlfeil „nicht ausreichend, um als ‚bezeichnend' für eine Epoche begriffen zu werden"[40]. Der ‚historische Dokumentensinn' als ein „weitergefaßtes, sozialgeschichtlich orientiertes Begriffsverhältnis"[41] versuche das Bild in sein „historisches Umfeld"[42] einzuordnen. Dabei bezieht sich Wohlfeil nicht nur auf die politischen Bedingungen sowie die soziale Einbindung von Auftraggeber und Maler, sondern fragt generell „nach Erkenntnissen über den Menschen bzw. über soziale Gruppen jener vergangenen gesellschaftlichen Wirklichkeit und damit nach der ‚historischen Aussage' des Bildes"[43].

Wird der Begriff ‚historischer Dokumentensinn' gemäß dem Anspruch einer Methode zur „umfassenden geschichtswissenschaftlichen Erschließung von Bildern" kritisch auf seine Leistungsfähigkeit überprüft, zeigt sich als Problem die Abhängigkeit der Deutung vom wissenschaftlichen Erfassen des konkreten, das Kunstwerk bedingenden „historischen Umfeldes". Die

---

36 *Panofsky* (Anm. 10), 200. – *Panofsky* (Anm. 6), 211.

37 Panofsky spricht gegenüber „Weltanschauungstotalität" von „Weltanschauungs-Energie" (*Panofsky* [Anm. 10], 200).

38 *Panofsky* (Anm. 6), 212. Dieses ‚Andere' kann dabei entweder als geistige Einheit aufgefaßt werden, die das Einzelne übergreift (vgl. *Heidt* [Anm. 19], 278f.), oder als „symptomatisch für die hinter ihm stehende Geschichts- und Geisteswelt" gelten (*Martin Gosebruch,* Methodik der Kunstwissenschaft, in: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lieferung, Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft, München 1970, 3 - 68, 21).

39 *Panofsky* (Anm. 6), 223.

40 *Wohlfeil,* Bild als Quelle (Anm. 8), 98f.

41 Ebd., 99.

42 Siehe Anm. 11.

43 *Rainer Wohlfeil / Trudl Wohlfeil,* Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Petracameister (mit Exkursen von Marlies Minuth und Heike Talkenberger), in: Winfried Schulze (Hrsg.), Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 12) München 1988, 269 - 331, 271.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Herausarbeitung dieses Umfeldes mit dem Ziel, die programmatische Intention des Bildes ikonologisch zu interpretieren, setzt unter der Annahme, daß das Kunstwerk im ‚historischen Dokumentensinn' gedeutet, „dazu beitragen kann, eine vergangene Wirklichkeit historisch zu erklären"[44], grundsätzlich ein hohes Maß an historischer Zeitkenntnis voraus[45].

Der Versuch, ein Bild geschichtlich zu befragen, d.h. es, ausgehend von der Festlegung von Künstler und Auftraggeber, von Entstehungszeit und Entstehungsort, als Spiegel bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse zu sehen[46], kann im günstigen Falle Aussagen ermöglichen, die anderen Quellen nicht zu entnehmen sind[47] und damit Vergangenheit historisch erklären; die so gewonnene ‚historische Aussage' des Bildes führt dann beim Historiker zu einer Bestätigung oder auch Erweiterung der sozialgeschichtlichen Kenntnisse. Sind jedoch die Entstehungsbedingungen des Kunstwerkes strittig, teilweise oder weitgehend unbekannt, scheint das „historische Umfeld" unerschließbar; obgleich allen Bildern „ein historischer Dokumentensinn eignet"[48], kann in diesem Falle die im Bild enthaltene vergangene Wirklichkeit historisch nicht zu ‚fassen' sein.

Die aus methodischen Gründen notwendige Annahme eines breit angelegten Verständnisses vom „historischen Umfeld"[49] hat dort seine Berechtigung, wo es der Erkenntnisstand erlaubt, unter einer speziellen Fragestellung eine ‚historische' Deutung zu leisten[50]. Ob aber selbst bei umfassendem Wissen vom Künstler und des in diesem Sinne verstandenen „historischen Umfeldes" eine ausreichende Materialbasis vorhanden ist, um über den ‚historischen Dokumentensinn' auch „Normen und Werthaltungen dieses Menschen, seine Ideen, Hoffnungen und Ängste, aber auch soziale Bedingungen sowie gesellschaftliche Probleme und Widersprüche seines Lebens"[51] deutend herauszuarbeiten, erscheint fraglich. Überdies ist Wohlfeil zwar zuzustimmen, daß durch das Hinzuziehen vornehmlich schriftli-

---

[44] Ebd., 308; vgl. auch *Wohlfeil,* Bildepitaphien (Anm. 11), 168.

[45] *Wohlfeil,* Bildepitaphien (Anm. 11), 172. Wohlfeil verweist dabei auf die Zuhilfenahme einschlägiger schriftlicher Quellen.

[46] Vgl. ebd., 135.

[47] Ebd., 174.

[48] *Ders.,* Bild als Quelle (Anm. 8), 92.

[49] Zwar fördert die Offenheit des Begriffes inhaltlich wie methodisch die Einarbeitung neuer Erkenntnisse; angesichts der Ungewißheit darüber, wie und mit welcher Intensität unter wechselnden historischen Bedingungen die Einflußnahme des „historischen Umfeldes" auf ein Kunstwerk zu veranschlagen ist, kann aber gerade die relative Unbestimmtheit dessen inhaltlicher Grenzen zu Überinterpretationen verleiten (vgl. *David Mannings,* Panofsky und die Interpretation von Bildern, in: Kaemmerling [Anm. 2], 434 - 459, 454ff.; unter dem Titel „Panofsky and the Interpretation of Pictures" in: The British Journal of Aesthetics, 13 [1973], 146 - 162).

[50] So das „Ehenheim-Epitaph" als „Einzeldeutung" einer angestrebten Fallstudie zu Nürnberger Bildepitaphien. (Vgl. *Wohlfeil,* Bildepitaphien [Anm. 11], 139f., 166ff.).

[51] *Wohlfeil,* Bild als Quelle (Anm. 8), 99.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

cher Quellen als Korrekturinstanz der über den ‚historischen Dokumentensinn' gewonnenen Erkenntnisse eine Bildaussage nicht deshalb falsch wird, weil diese deren Gehalt nicht zu belegen vermögen, sondern gerade hier „ihr (der Bildaussage) spezifischer, den historischen Kenntnisstand erweiternder Wert"[52] liegen kann. Es bleibt aber zu bedenken, daß hinsichtlich des geschichtswissenschaftlichen Instrumentariums das zum Erkenntnisgegenstand gewordene Kunstwerk als eine ‚weiche Quelle' letztlich unter dem Vorbehalt schriftlicher Überlieferung steht[53].

Für die Frage nach einer historischen Ikonologie ist hingegen die methodische Erweiterung geschichtswissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten zugleich eine Verengung der Bedeutung des Kunstwerkes auf den Aspekt seiner quellenkundlichen Nutzbarkeit. Wohlfeil wählt in der Ausgangslage vom ‚historischen Dokumentensinn', also der Annahme, daß jedes Kunstwerk bestimmbare Ereignisse vergangener Wirklichkeit in sich trage, welche unter einer konkreten geschichtswissenschaftlichen Fragestellung ‚historisch' ermittelt werden könnten, ein von Panofskys ‚Dokumentsinn' grundsätzlich abweichendes Begriffsverständnis. Befragt Wohlfeil Bilder nach ihren bestimmten historischen Entstehungszusammenhängen, so betont jener einen überhistorischen „wesenseigenen" Gehalt der Kunst, der absolut und daher auch ‚unbestimmt' gültig ist[54]. Vor diesem Hintergrund erscheint der ‚Dokumentsinn' im Verständnis Panofskys als begriffliche Basis für den ‚historischen Dokumentensinn' zweifelhaft.

Obwohl Wohlfeil das Verdienst zukommt, den abstrakten ‚Dokumentsinn' auf der Grundlage des ‚historischen Dokumentensinnes' als empirisch einlösbare Wissenschaftskategorie zu begründen, bleibt dennoch fraglich, inwieweit eine als ‚historisch' verstandene Ikonologie dem sich geschichtlich dokumentierenden inneren Wesen des Kunstwerkes auch dann gerecht wird, wenn der Historiker nicht über eine ausreichende Wissensbasis verfügt, um ‚künstlerisch vermittelte' Geschichte einordnen zu können.

V. Bilder, begriffen als „Entscheidungen, Mitteilungen und Sinngebungen des Künstlers oder einer auftraggebenden Gesellschaft im Rahmen der geschichtlichen Bedingungen", haben „als geschichtliche Gebilde ... einen ganz bestimmten, so nicht wiederkehrenden geschichtlichen Ort"[55]. Diese ‚Geschichtlichkeit' der Kunst[56] erfordert nicht nur, daß der Ikonologe erst nach der Festlegung von Entstehungsort und Entstehungszeit sich seiner

---

52 *Ders.,* Methodische Reflexionen (Anm. 16), 34.

53 Siehe Anm. 45.

54 Siehe oben Panofskys Begriff ‚Dokumentsinn'.

55 *Günter Bandmann,* Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7 (1962), 146 - 166, 146f.

56 Vgl. *Helmut Kuhn,* Die Geschichtlichkeit der Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 25 (1931), 209 - 225.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

eigentlichen Hauptaufgabe, der Frage nach der Bedeutung des Kunstwerkes, stellen kann; vielmehr legt ein solches Kunstverständnis es nahe, Ikonologie auch unabhängig von Panofskys differenziertem Deutungssystem festzulegen: als eine Methode zur umfassenden Untersuchung der Bedeutung des Kunstwerkes, sowohl im unmittelbaren historischen Zusammenhang, wie innerhalb der künstlerischen Tradition[57].

Obwohl die Frage nach den historischen Entstehungsbedingungen des Kunstwerkes nicht gänzlich von derjenigen nach dessen künstlerischen Tradition zu trennen ist, wird dennoch deutlich, daß eine so verstandene Ikonologie vor allem eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft darstellt. Die ‚kunstwissenschaftliche' Untersuchung des Kunstwerkes hinsichtlich seiner rein künstlerischen Entwicklung und Tradition, kann durch ein sich zuerst an die Geschichtswissenschaft richtendes „Bemühen um die Wiederherstellung der historischen Gesamtsituation"[58] arbeitsteilig ergänzt werden.

Der damit gestellten Aufgabe einer historischen Ikonologie wird der Historiker allerdings nicht gerecht, wenn er die in der Gesamtheit der historischen Bedingungen jeweils konkrete Einzelsituation des Kunstwerkes nur bezüglich allgemeiner Kategorien wie „epochale Tendenzen, Landschaft, Nation, Stamm, Glaubensmeinung, politische und soziale Umstände, Verwendungszweck und vieles andere" untersucht und sich mit der Erkenntnis zufrieden gibt, daß diese Faktoren „mehr oder weniger ... im Kunstwerk niedergeschlagen und integriert (sind)"[59]. Da im ikonologischen Deutungsakt das zu interpretierende Kunstwerk aus einer Vielzahl möglicher historischer Bedingungen in einen bestimmten historischen Zusammenhang eingeordnet wird, sollte es dem Historiker vielmehr darum gehen, diesen Vorgang in seinen erkenntnismäßigen Voraussetzungen durchsichtig zu machen.

Auf dem Wege, das Kunstwerk in seiner ‚Geschichtlichkeit' zu erfassen, um es in seinem historisch ‚passenden' Zusammenhang zu deuten, bedient sich die Ikonologie Erkenntnissen der Geschichtswissenschaft. Die historische Einordnung eines Kunstwerkes basiert also auf Mithilfe wissenschaftlicher Kategorien begründeter historischer Fakten in ihrem entsprechenden

---

[57] *Leopold D. Ettlinger,* Kunstgeschichte als Geschichte, in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthallen, 16 (1971), 7 - 19, 16. (Ettlinger spricht statt von der „Bedeutung" des Kunstwerkes von dessen „Funktion").

[58] *Klaus Schwager,* Kunstgeschichte?, in: Attempto 59/60 (1977), 64 - 69, 66.

[59] *Bandmann* (Anm. 55), 147; vgl. auch Panofskys Kategorien des Dokumentsinns: „Epoche, Nationalität, Klasse, intellektuelle Tradition und so fort" (*Panofsky* [Anm. 6], 209). Formulierungen wie ‚und vieles andere' bzw. ‚und so fort' lassen erkennen, daß für die Frage nach der historischen Wirklichkeit des Kunstwerkes kein die jeweilige Epoche kennzeichnender historischer Tatbestand ausgeschlossen werden kann. Eine nahezu beliebige Aufzählung möglicher historischer Faktoren sagt nichts darüber aus, auf welche Weise und mit welcher Konsequenz sich diese im Kunstwerk auszudrücken vermögen.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

begrifflichen Kontext. Eine daraus resultierende Abhängigkeit der Ergebnisse ikonologischer Deutung vom jeweiligen historischen Forschungsstand ist nicht zuletzt darin erkennbar, daß durch die Erweiterung der erkenntnismäßigen Grundlagen manche ikonologischen Probleme überhaupt erst lösbar werden. Die Veränderung geschichtswissenschaftlichen Forschungsinteresses, eine Neubewertung historischer Fakten und die damit einhergehende Modifizierung begrifflicher Inhalte schlagen sich notwendig in der historischen Einordnung des Kunstwerkes nieder.

Herkömmliche Ikonologie bedient sich in der historischen Einordnung des Kunstwerkes weitgehend unreflektiert geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisse, Konzeptionen und Begriffe, ohne diese hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Eignung für die Kunstdeutung zu hinterfragen[60]. Eine historische Ikonologie verlangt daher zunächst die Offenlegung und Überprüfbarmachung des übernommenen Wissensstandes; sie erfordert aber vor allem die für die Entstehung des Kunstwerkes als ausschlaggebend angesehenen historischen Fakten in begrifflich klare, auf das Kunstwerk auch anwendbare Kategorien umzusetzen, so daß, ausgehend von einer bestimmten Erkenntnislage, die Möglichkeiten und Grenzen des einzelnen Deutungsvorganges nachvollziehbar werden.

Da im Gegensatz zu anderen historischen Überlieferungen das Kunstwerk in erster Linie sinnliche Affektion ist (Warnke), bewegt sich seine begriffliche Erfassung in der Polarität zwischen Anschaulichkeit und Abstraktion. Wie in der historischen Darstellung vergangene Wirklichkeit trotz begrifflich-abstrakter Analyse „nur anschaulich detailliert und deskriptiv"[61] verstanden werden kann, so setzt eine erfolgreiche Deutung von Kunstwerken die Einführung von Begriffen voraus, die sowohl den Erfordernissen der Analyse und Abstraktion zu genügen haben, um den künstlerischen Gegenstand in die geschichtswissenschaftliche Erkenntnislage einzubinden, die zugleich aber anschaulich und detailliert sein müssen, um die Sinnlichkeit künstlerischer Darstellung im ganzen erfaß- und übertragbar zu machen. Eine historische Ikonologie, die diesen Zielen gerecht werden will, benötigt die wirkliche Zusammenarbeit von Kunst- und Geschichtswissenschaft.

---

[60] Siehe dazu *Martin Knauer,* Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Ikonologie, untersucht am Beispiel von Callots „Les Miséres et les Malheurs de la Guerre", Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1990. Das Callot-Schrifttum zeigt beispielhaft im Wandel von der ereignisgeschichtlichen zur strukturgeschichtlichen Fragestellung – ausgedrückt durch strukturelle Deutungsbegriffe wie ‚Sozialdisziplinierung' und ‚Affektkontrolle' – eine inhaltlich wie methodisch unzulänglich begründete Übernahme aus neueren geschichtswissenschaftlichen Forschungsansätzen hervorgehender Konzeptionen in die ikonologische Deutung.

[61] *Thomas Nipperdey,* Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft, in: Gerhard Schulz (Hrsg.), Geschichte heute. Positionen, Tendenzen und Probleme, Göttingen 1973, 225 - 255, 231.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik

Von Frank-Dietrich Jacob, Leipzig

Nachdem 1928 auf dem Internationalen Historikerkongreß zu Oslo auch die bildliche Überlieferung angesprochen und auf deren Wert für den Historiker hingewiesen wurde, ging man im internationalen, nationalen und selbst im regionalen Rahmen initiativreich an die Arbeit. In Deutschland wurde im April 1930 der „Deutsche Ikonographische Ausschuß" gegründet. Wie S. H. Steinberg feststellte, hatte dieser die Aufgabe der „Bereitstellung und Auswertung der bildlichen Überreste, nicht als Gegenstände der *Kunst*geschichte, sondern als Dokumente der *Geschichte*", wobei E. Keyser etwas später eine Einteilung in vier Gruppen für zweckmäßig hielt, die bildliche Darstellung von Personen, Orten, Ereignissen und Sachen[1]. Zahlreiche Publikationen folgten[2]. Durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges brachen diese verdienstvollen Bemühungen jäh ab. Leider hat sich erst in jüngerer Zeit die Diskussion um die Historische Bildkunde wieder belebt. E. Boshof, K. Düwell und H. Kloft gehen in ihrem Handbuch „Grundlagen des Studiums der Geschichte" auf die „bildlichen Überreste" und ihre Bedeutung für die Forschung ein, führen aber unter den Grundwissenschaften die

---

[1] *Sigfrid H. Steinberg,* Die internationale ikonographische Arbeit, in: Minerva-Zs. 7 (1931), 140; vgl. *Erich Keyser,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Bildkunde, hrsg. v. Walter Goetz, 2, Hamburg 1935, 5 - 32, hier 16.

[2] Vgl. *Steinberg* (Anm. 1); *ders.,* Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission, in: HZ 144 (1931), 287 - 296; *ders.,* Internationale ikonographische Arbeiten, in: Minerva-Zs. 9 (1933), 7 f.; *ders.,*Das Porträt im deutschen Mittelalter, in: Zs. für deutsche Bildung, 8 (1932), 376 - 380; Hans *Meyer,* Grenzen, Aussichten und Methoden der Auswertung des Städtebildes für die Geschichtsforschung, in: HZ 150 (1934), 306 - 311. – *Sigfrid H. Steinberg,* Bibliographie zur Geschichte des deutschen Porträts, in: Historische Bildkunde, hrsg. von Walter Goetz, 1, Hamburg 1934. – *Keyser* (Anm. 1). – *Rudolf Kötzschke,* Bildkunde und Landesgeschichte, in: ebd., 2, 33 - 38; – *I. Schnack,* Beiträge zur Geschichte des Gelehrtenporträts, in: Historische Bildkunde, hrsg. von Walter Goetz, 3, Hamburg 1935; – *Heinz Ladendorf,* Zur Historischen Bildkunde, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, 47 (1935), 378 - 385; *ders.,* Historische Bildkunde, in: Jahresberichte für Deutsche Geschichte, 11 (1935), 148 - 151, 13 (1937), 171 - 174, 14 (1938), 177 - 183; – *W. Schultze,* Forderungen an eine Bildkunde zur sächsischen Geschichte, in: Von Land und Kultur. Beiträge zur Geschichte des mitteldeutschen Ostens. Zum 70. Geburtstag Rudolf Kötzschkes hrsg. von W. Emmerich, Leipzig 1937, 245 - 254; *ders.,* Bildkunde und Landesgeschichte, in: Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik, 13 (1937), 386 f.; *ders.,* Heimatmuseum und Bildkunde, in: Museumskunde, 9 (1937), 129 - 133.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Historische Bildkunde nicht auf[3]. P. Borowsky, B. Vogel und H. Wunder verweisen auf die Problematik der Auswertung bildlicher Quellen und auf deren Bedeutung für die Forschung, nennen aber die „historische Bildbetrachtung" (Ikonographie) in einem anderen Zusammenhang; unter den Grundwissenschaften wird sie ebenfalls nicht genannt[4]. W. Zöllner macht im in der DDR erschienenen Handbuch „Einführung in das Studium der Geschichte" knappe Ausführungen zur Historischen Bildkunde und ihrer Geschichte, eingeordnet in das Kapitel „Forschungsmethoden des Historikers – Die Arbeit mit den Historischen Quellen". Wenn er aber noch 1986 beklagt, daß „das Bilddokument der Vergangenheit ... für die Geschichtswissenschaft eine große, noch zu wenig beachtete Bedeutung" habe[5], wird im Grunde genommen erneut sichtbar, daß die Geschichtswissenschaft in Erschließung und Bearbeitung bildlicher Quellen ein Defizit aufzuweisen hat[6]. Dem gegenüber steht die Einsicht, daß „ohne Einbeziehung neuer Geschichtsquellen in die Forschungen und ohne ihre vertiefte kritische Analyse, ohne wesentliche Erweiterung des Kreises von zur Auswertung gelangenden konkreten geschichtlichen Angaben sowie ohne Weiterentwicklung ihrer Bearbeitungsverfahren ... eine Erhöhung der Qualität und Effektivität der Geschichtsforschungen, die Durchführung von Grundlagenforschungen, ... unmöglich ... ist"[7]. R. Wohlfeil kommt das Verdienst zu, auf die Bedeutung des Bildes als Geschichtsquelle erneut hingewiesen und einen Versuch eines Neuansatzes ihrer Erforschung zur Diskussion gestellt zu haben[8]. Er geht von der seit Keyser unbestrittenen Tatsache aus, daß „grundsätzlich jedes Bild zur Erkenntnis einer vergangenen Wirklichkeit beitragen kann"[9]. Deshalb kann zum Beispiel „in Abhängigkeit von der leitenden Fragestellung einem qualitativ schlechten Stich eine ebenso hohe Wichtigkeit und historische Aussagekraft eignen ... wie einem Gemälde von allgemein anerkannter herausragender künstlerischer Qualität"[10].

---

[3] Vgl. *Egon Boshof/Kurt Düwell/Hans Kloft,* Grundlagen des Studiums der Geschichte. Eine Einführung, Köln/Wien 1973, 259 - 263.

[4] Vgl. *Peter Borowsky/Barbara Vogel/Heide Wunder,* Einführung in die Geschichtswissenschaft I: Grundprobleme, Arbeitsorganisation, Hilfsmittel (Studienbücher Moderne Geschichte, 1) 4. verbess. Aufl., Opladen 1980, 137ff.

[5] *Walter Zöllner,* Historische Bildkunde, in: Einführung in das Studium der Geschichte, 4. durchges. u. erg. Aufl., Berlin (Ost) 1986, 431.

[6] Vgl. *Erna Patzelt,* Das Bild als urkundliche Quelle der Wirtschaftsgeschichte, in: Archivalische Zeitschrift, 50/51 (1955), 245 - 254; – *Hans Pauer,* Bildkunde und Geschichtswissenschaft, in: MiÖG 71 (1963), 194 - 210; – *H. Kunze,* Zur historischen Bildkunde, in: Marginalien. Zs. f. Buchkunst u. Bibliophilie, 78 (1980), 11 - 17; – *Rainer und Trudl Wohlfeil,* Landsknechte im Bild: Überlegungen zur „Historischen Bildkunde", in: Bauer, Reich und Reformation: Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982, hrsg. v. Peter Blickle, Stuttgart 1982, 104 - 119.

[7] *I. Kowaltschenko,* Geschichtsquellen im Lichte der Informationslehre, in: Gesellschaftswissenschaften, hrsg. von d. Akad. d. Wiss. d. UdSSR, 4 (1983), 117.

[8] *Rainer Wohlfeil,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), 91 - 100; vgl. auch Anm. 6.

[9] *Wohlfeil* (Anm. 6) 108.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Wenn im folgenden kurz der Beitrag der DDR-Geschichtswissenschaft auf bildkundlichem Gebiet umrissen werden soll, ist von den oben zitierten Aufgabenstellungen der Begründer der Historischen Bildkunde in den dreißiger Jahren auszugehen. Das heißt, es wäre einmal nach den Ergebnissen der theoretischen Beschäftigung mit bildkundlichen Problemen zu fragen und andererseits der erreichte Stand der Erschließung von Bildquellen bzw. ihrer Dokumentation zu untersuchen. Die weitergehende allgemeine Nutzung bildlicher Quellen durch die Geschichtswissenschaft, etwa die Bebilderung historischer Sachbücher und die damit verbundenen Probleme, stehen außerhalb der Betrachtung[11]. Auch ist eine weitere Einschränkung zu machen. Unter bildlichen Quellen werden hier ausschließlich Werke der Malerei und Grafik verstanden, die ihre Entstehung künstlerischer Hand verdanken. Betrachtet werden also lediglich „vorfotografische" Medien in der bildlichen Information und Kommunikation. Insofern können nur Sachverhalte eines bildkundlichen Teilbereiches vorgestellt werden.

Arbeiten im Sinne der Historischen Bildkunde sind keineswegs allein der Geschichtswissenschaft erwachsen, sondern in nicht wenigen Fällen der Kunstwissenschaft und daneben auch anderen Disziplinen, die damit u. a. einen Beitrag zur interdisziplinären Zusammenarbeit bei der Erhellung historischer Tatsachen und Sachverhalte leisteten. Als Beispiele seien Beiträge in Sammelbänden im Gefolge wissenschaftlicher Tagungen oder die

---

[10] Vgl. *Rainer Wohlfeil,* Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in diesem Band 17 - 35, hier 17.

[11] Das Problem der Bebilderung historischer Sachbücher hat in der deutschen Geschichtswissenschaft in der Diskussion stets eine große Rolle gespielt. Das ist insofern wichtig, als man gerade von einer bloßen Illustrierung abkommen und dem Bild durchaus Quellenwert zusprechen wollte. Wie verschiedene Veröffentlichungen zeigen, ist diese Diskussion bis zum heutigen Tag nicht abgerissen. Vgl. dazu *Percy Ernst Schramm,* Über Illustrationen zur mittelalterlichen Kulturgeschichte, in: HZ 137 (1928), 425 - 441; – *Sigfrid H. Steinberg,* Die Illustrierung historischer Bücher, in: Vergangenheit und Gegenwart, 22 (1932), 662 - 672; – *Hartmut Boockmann,* Über den Aussagewert von Bildquellen zur Geschichte des Mittelalters, in: Wissenschaft, Wirtschaft und Technik. Studien zur Geschichte. Wilhelm Treue zum 60. Geburtstag, München 1969, 29 - 37; – *Wohlfeil,* (Anm. 8); – *Hartmut Boockmann,* Dreimal Kulturgeschichte, Alltagsgeschichte, Geschichte der materiellen Kultur, in: ZHF 13 (1986) 201 - 215; – *Kunze* (Anm. 6).

Elisabeth Vavra hat jüngst zu Recht hervorgehoben, daß bildliche Quellen dazu dienen können, aus schriftlichen Quellen gewonnene Erkenntnisse zu verifizieren oder gefundene Gegenstände im ursprünglichen Zustand zu rekonstruieren. Sie haben also die Aufgabe, Erkenntnisse, die aus anderen Quellenkategorien gewonnen wurden, zu überprüfen. Vgl. *Elisabeth Vavra,* Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 4), Wien 1980, 195 - 232.

H. Popp äußerte jüngst, daß das Bild ein wichtiges Mittel bleibe, Aussagen über historische Sachverhalte zu gewinnen, „im Gegensatz oder in Ergänzung zur schriftlichen Quelle". Damit wird gesagt, daß bildliche Quellen das vorhandene Wissen über die Geschichte u. U. wirkungsvoll ergänzen können. Vgl. *H. Popp,* Das Bild als Quelle, in: Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3. - 7. 10. 1984, Stuttgart 1985, 221.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Kataloge von Ausstellungen genannt[12]. Bereits hier kann auf den nicht unwesentlichen Beitrag der DDR-Museen durch die Herausgabe von Bildkatalogen verwiesen werden.

Die quellenkundlichen Forschungen innerhalb der Geschichtswissenschaft gingen hauptsächlich von Archivaren oder von den Archiven nahestehenden Historikern aus[13]. Überhaupt wird man sagen müssen, daß die Historische Quellenkunde im Gefüge der DDR-Geschichtswissenschaft lange Zeit an der schriftlichen Quelle orientiert war.

Nach B. Rüdiger besteht die Fachmethodik der Geschichtswissenschaft „im wesentlichen in den quellenkundlichen Methoden und den historischen Hilfswissenschaften"[14]. Es stellt sich hier die Frage, ob und inwieweit an schriftlichen Quellen erprobte quellenkundliche Methoden auf bildliche Quellen anwendbar sind bzw. welche Erkenntnisse aus der quellenkundlichen Arbeit bei der Bearbeitung bildlicher Quellen genutzt werden können. Rüdiger formulierte bereits 1973, daß der Kern der quellenkundlichen Arbeit die Quellenkritik, die aus der historischen und der logischen Analyse der Quelle bestehe und nicht „ohne die nach Quellengattungen erfolgende Aufbereitung des Materials durch die einzelnen historischen Hilfswissenschaften durchführbar" sei[15]. Die schriftlichen Quellen zeichneten sich im Vergleich mit anderen Quellenkategorien dadurch aus, daß sie „bereits eine Struktur der Information besitzen, die der wissenschaftlichen Darstellung sehr nahe kommt und jene deshalb für die Forschungsarbeit als besonders geeignet erscheinen lassen"[16]. Bilder dagegen besitzen diesen Vorzug nicht. Die Quellenkritik im Rahmen der Geschichtswissenschaft muß der Tatsache

---

[12] Vgl. z.B. Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft, Wittenberg 1972; Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation", hrsg. im Auftrag des Rektors der Karl-Marx-Universität Leipzig von *Ernst Ullmann,* Leipzig 1983; – Kunst der Reformationszeit. Ausstellungskatalog, Berlin (Ost) 1983.

[13] Vgl. *Helmut Lötzke,* Archivwissenschaft, Quellenkunde und historische Hilfswissenschaften, in: Historische Forschungen in der DDR 1960 - 1970. Analysen und Berichte (ZfG 18, Sonderband) Berlin (Ost) 1970, 815 - 828; *ders.,* Historische Quellenkunde und Hilfswissenschaften, Archivwissenschaft, in: Historische Forschungen in der DDR 1970 - 1980. Analysen und Berichte (ZfG Sonderband); Berlin (Ost) 1980 833 - 840; *B. Rüdiger,* Über Platz und Aufgaben der Quellenkunde in der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft, in: ZfG 21 (1973), 679 - 683; *ders.,* Zur Effektivierung musealer Arbeitsprozesse durch die Anwendung quellenkundlicher Forschungsmethoden und Forschungsergebnisse, in: Konferenz der Museumsdirektoren der DDR 17. u. 18.11.1976, Protokollbd., T. 1 (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen, 9/1), Berlin (Ost) 1977, 95 - 120; *ders.,* Quellenkundliche Methoden im Lichte der marxistisch-leninistischen Theorie, Diss. B, Karl-Marx-Universität Leipzig 1978; *ders.,* Zum Stand der quellenkundlichen Forschungen in der DDR und zu den Möglichkeiten einer Zusammenarbeit zwischen Museologie und Quellenkunde, in: Neue Museumskunde, 22 (1979) 278 - 281; *ders.,* Quellenkundlicher Leitfaden für die Arbeit mit historischen Sachzeugen (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen, 18), Berlin (Ost) 1983.

[14] *Rüdiger,* Effektierung (Anm. 13), 97.

[15] *Rüdiger,* Platz und Aufgaben (Anm. 13) 683.

[16] *Rüdiger,* Leitfaden (Anm. 13) 4.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Rechnung tragen, daß Bilder ihrem Wesen nach Kunstwerke sind. Wie u. a. O. Bätschmann festgestellt hat, sind Bilder keine Aussagen, das heißt, sie können nicht analog zu sprachlichen Wiedergaben eines Sachverhaltes betrachtet werden. Die Sprache kann deshalb Bilder nicht fassen[17]. Unter Bezugnahme auf die Ikonographie sagt er zum Beispiel, daß es unmöglich ist, „aus einem Bild den Text zu rekonstruieren, auf den es sich bezieht. Wir können nichts anderes tun, als einer bildlichen Darstellung einen Text *zuordnen*"[18].

Die Anwendung der „historischen Analyse" und der „logischen Analyse" auf bildliche Quellen ist möglich, wenn sie durch kunstwissenschaftliche Methoden hintersetzt wird, das heißt, wenn die Spezifika der künstlerischen Produktion Beachtung finden[19]. Die Forschung hat immer wieder nachweisen können, daß mit einer großen Breite des Spektrums zwischen wirklichkeitsgetreuer Abbildung und Phantasiedarstellung in einer bildlichen Quelle zu rechnen ist und zwar im einzelnen Bild wie auch in zusammengehörenden Folgen[20]. Absolute Wirklichkeitstreue wird nicht erreicht und kann auch nicht erwartet werden, da es sich um Kunstwerke handelt, die eine gestaltete Wirklichkeit wiedergeben. Der Grad der Gestaltung, das heißt letztlich einer Verzerrung im quellenkundlichen Sinn, ist unterschiedlich. Ein enger Zusammenhang der historischen mit der logischen Analyse besteht gerade bei bildlichen Quellen. Der Historiker sollte sich also nicht allein dafür interessieren, *was* auf einer bildlichen Quelle dargestellt wurde, sondern er muß auch berücksichtigen, *wie* sie entstanden ist. Das heißt, bildliche Quellen sind letztlich nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu entschlüsseln.

Ausgehend vom Defizit, welches die Geschichtswissenschaft bei der Auswertung bildlicher Quellen hat, regte nun Wohlfeil an, stärker auf Erkennt-

---

[17] Vgl. *Oskar Bätschmann,* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984, 50.

[18] *Ders.,* Anleitung zur Interpretation: kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. von Hans Belting u. a., 3. durchges. u. erw. Aufl., Berlin 1988, 200.

[19] Eine wichtige Rolle spielt dabei das Problem der zeitbedingten Seh- und Darstellungsweisen. Grundlegend dazu *Michael Schmitt/Jochen Luckhardt,* Realität und Abbild in Stadtdarstellungen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Untersuchung am Beispiel Lippstadt, Münster 1982; – *Michael Schmitt,* Mehr Kunst als getreues Abbild. Stadtansichten als Geschichtsquelle, in: Forschung. Mitt. d. DFG, 1983, 19 - 21; *ders.,* Quellen zur Baugeschichte. Historische Stadtansichten, in: arcus 1 (1983), 171 - 177. – Vgl. auch *Frank-Dietrich Jacob,* Historische Stadtansichten als Quelle für Kunstwissenschaft und Geschichtswissenschaft, Diss. B, Karl-Marx-Universität Leipzig 1990; *ders.,* Quellenkundliche Methoden und Historische Bildkunde – Ergebnisse und Schlußfolgerungen am Beispiel historischer Stadtdarstellungen, in: Jb. f. Regionalgeschichte, 19 (1991) (im Druck).

[20] Siehe verschiedene Beispiele in *Frank-Dietrich Jacob,* Historische Stadtansichten. Entwicklungsgeschichtliche und quellenkundliche Momente, Leipzig 1982; *ders.,* Stadtansichten als Quelle (Anm. 19) 133 ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

nisse und Methoden der Kunstwissenschaft zurückzugreifen[21]. Insbesondere bezog er sich auf E. Panofskys ikonologische Methode, die er „im Sinne sozialgeschichtlicher Betrachtungsweise“ diskutiert und in „modifizierter Form als geschichtswissenschaftliches Arbeitsverfahren“ vorstellt. Auszugehen sei „von der Frage nach der sozialen Struktur, durch die Künstler und gegebenenfalls Auftraggeber/Stifter in ihrer Mentalität, in ihrem Verhalten und in ihrem Handeln geprägt wurden, nach dem gesellschaftlichen Beziehungsgefüge und nach ihrem politischen Umfeld sowie nach den Formen ihres Bewußtseins. Das Bewußtsein zu analysieren verlangt, sowohl die gesellschaftlichen Bedingungen und Verhältnisse zu reflektieren als auch dem Einfluß von Ideen und Meinungen nachzuspüren. An das Bild sind nicht nur Quellen und Erkenntnisse geschichtswissenschaftlicher Wissenszweige heranzutragen, es kann sich vielmehr als unumgänglich erweisen, andere Disziplinen einzubeziehen. Zu fragen ist weiterhin, welche Bedeutungs- oder Mitteilungsabsicht Auftraggeber und/oder nur der Künstler mit dem Werk verbanden, für welche Bezugsgruppe es bestimmt war, ‚wozu‘ es dem Stifter/Auftraggeber bzw. dem zeitgenössischen Betrachter ‚diente‘, welche Bedürfnisse es abdeckte, in welche Situation es ‚eingriff‘ und welche Einstellungen und Interessen es wahrnahm bzw. sie beeinflussen sollte. Abschließend wäre zu erörtern, wie das Bild zeitgebunden rezipiert worden ist und in welcher Weise es nachgewirkt hat. Von zentraler Wichtigkeit innerhalb dieses Kataloges erscheint es, das Problem zu behandeln, welche Wirkungen mit einem Kunstwerk in seinem Verständnis als Kommunikationsmedium angestrebt wurden. Dabei ist zu bedenken, daß die Intention eines Künstlers eine andere gewesen sein kann als das, was seine Zeit und/oder die Nachwelt in seinem Werk ersehen. Es gilt daher stets auch, dem ureigenen Wesen des Künstlers gerecht zu werden“[22]. Dieser Beitrag von Wohlfeil zu einer grundsätzlichen Methodenreflexion zur Historischen Bildkunde kann nur begrüßt werden und sollte nicht ungehört verhallen, zumal erste wertvolle Ergebnisse der Nutzung von Panofskys ikonologischer Methode[23] vorliegen. Indessen ist zu bedenken, daß zwar prinzipiell jedes Kunstwerk einer ikonographischen Analyse unterzogen werden kann, daß jedoch die ikonologische Methode nur auf einen begrenzten Kreis von Kunstwerken anwendbar ist und daß sie damit keinen universellen Charakter besitzt.

Die Ikonologie ist eine Interpretationsmethode. Die Interpretation im kunstwissenschaftlichen Sinne ist die „aus einer intensiven Beschreibung und Analyse resultierende Ausdeutung“ von Kunstwerken, deren Ziel „eine

[21] Vgl. *Wohlfeil* (Anm. 6), 104 - 119; *Wohlfeil* (Anm. 8).

[22] *Wohlfeil* (Anm. 8), 97. Wohlfeil hat seine Überlegungen 1990 weitergeführt. Vgl. seine „Methodischen Reflexionen zur Historischen Bildkunde“ (Anm. 10).

[23] Vgl. z.B. *Rainer u. Trudl Wohlfeil,* Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985) 129 - 180.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

vertiefte Erfassung und Mitteilung des künstlerischen Tatbestandes als gestalterische Konzeption samt den darin widergespiegelten allgemeinen und individuellen Inhalten" ist[24]. Das heißt, die Interpretation erschließt die Bedeutung des Kunstwerkes, die allerdings nicht der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich ist[25]. M. Liebmann ist der Auffassung, daß der Kreis von Kunstwerken, auf den die ikonologische Methode anwendbar sei, begrenzt ist. „Die Ikonologie ist machtlos, wo sie es mit der Landschaftsmalerei zu tun hat ..., mit dem Stilleben, der Genremalerei und, ... dem Porträt". Einschränkend sagt er allerdings, daß „manche Stilleben, Porträts und Genrebilder allegorisch interpretiert werden ... können, wie z.B. Porträts, auf denen Menschen als antike Götter oder Heroen gegeben sind, sog. ‚Vanitas'-Bilder, Genredarstellungen, die bestimmte Gefühle allegorisieren"[26]. Es ist P. Betthausen recht zu geben, der für eine strikte Trennung der Begriffe „Interpretation" und „Erklärung" plädiert. Interpretation sei von „jenen Erkenntnisverfahren streng zu unterscheiden, die von der allgemeinen Wissenschaftstheorie als Erklärungen im eigentlichen Sinne betrachtet werden. Ihr Erklärungsbegriff bezieht sich nicht auf Bedeutungen von sprachlichen oder ikonischen Zeichen, sondern auf das Verhältnis von Sachverhalten zu anderen Sachverhalten der Wirklichkeit, d.h. bei der Erklärungsprozedur wird ein zu erklärender Sachverhalt mit anderen Sachverhalten in Verbindung gebracht". Betthausen versteht deshalb unter „Erklärung" „diejenigen wissenschaftlichen Verfahren ..., die zur Anwendung kommen, wenn nach den determinierenden Faktoren des Kunstwerkes gefragt wird"[27]. Das sind Größen, die außerhalb des Kunstwerkes liegen. Als Kunstwissenschaftler verweist er zu Recht auf die Möglichkeiten und Grenzen der verschiedenen kunstgeschichtlichen Erkenntnisverfahren. Grundsätzlich geht es ihm um die Beachtung der Komplexität der Gewinnung von Erkenntnissen: „Um einen künstlerischen Sachverhalt zu erhellen, sind interpretierende, beschreibende und erklärende Verfahren erforderlich. Erst die Anwendung aller dieser Verfahren ermöglicht ein optimales Ergebnis. Oder anders ausgedrückt: Ein künstlerischer Sachverhalt kann erst dann als ‚begriffen' angesehen werden, wenn sein Sinn gedeutet, sein Platz im Geschichtsprozeß bzw. seine Systemfunktion beschrieben und die ihn determinierenden Bedingungen erkannt, d.h. er erklärt ist". Aber aus dem Wesen eines Kunstwerkes ergibt sich auch, daß, sobald es „als individuelles, ganzheitliches

---

[24] Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1971, 409.

[25] Vgl. *Peter Betthausen,* Hypothesen zu einer kunstwissenschaftlichen Stiltheorie, Diss. A, Humboldt-Universität zu Berlin 1971, 56.

[26] *Michael Liebman,* Ikonologie, in: Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling (DuMont-Taschenbücher, 83), 3. überarb. Aufl., Köln 1984, 307 und 327, Anm. 18.

[27] *Peter Betthausen,* Zur kunsthistorischen Erklärung, in: Kunstwissenschaftliche Beiträge. Beilage zur Zeitschrift „Bildende Kunst", 28 (1981) 8 - 16, hier 9.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Gebilde aufgefaßt wird, ... es nur beschrieben und interpretiert werden ... kann". „Sobald der Kunsthistoriker erklärt, geht ihm das Kunstwerk als Ganzheit verloren, er hat es auf dieser Ebene der Wissensbildung nur mit einzelnen Elementen von Kunstwerken zu tun"[28]. Dennoch kann er auf eine Erklärung nicht verzichten, wenn er nicht auf eine Erkenntnismöglichkeit verzichten will. Da für den Historiker die Rücksichtnahme auf die Ganzheit eines Kunstwerkes auf der Grundlage seiner speziellen Fragestellung zwar wünschenswert, aber nicht zwingend erscheint, gewinnen für ihn die erklärenden Verfahren eine besondere Bedeutung.

Wird von der traditionellen Einteilung der bildlichen Darstellungen in Darstellungen von Personen, Orten, Ereignissen und Sachen ausgegangen, wie sie seit Keyser Geltung besitzt, so lassen sich für alle Möglichkeiten Publikationen in der DDR nachweisen, jedoch in unterschiedlicher Anzahl. An dieser Stelle können mit Ausnahme der Publikationen über Ortsbilder nur wenige Beispiele angeführt werden. Neben der Bearbeitung von Gelehrtenporträts[29] wurde vor allem in Museumskatalogen zu Ausstellungen wertvolles Porträtmaterial erschlossen[30] oder wurden Porträtkataloge[31] herausgegeben. Dem weltlichen Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert waren eine Ausstellung und ein Katalog der Staatlichen Museen zu Berlin gewidmet[32]. Der Frage, was Schiffsdarstellungen auf alten Karten über Herkunft, Datierung und Funktionsweise von Wasserfahrzeugen auszusagen vermögen, also ihrem dokumentarischen Wert für die Geschichtswissenschaft ging H. Ewe nach[33]. Weitere Beiträge zu einer maritimen Quellenkunde liegen vor[34]. Zahlreiche Bildquellen zum bäuerlichen Leben im Mittelalter stellte S. Epperlein zusammen[35].

---

[28] Ebd., 15f.

[29] Vgl. *D. Kusch,* Die Rektoren- und Professorenbildnisse des 16. Jahrhunderts in der Friedrich-Schiller-Universität Jena, in: WZ der Friedrich-Schiller-Universität, gesellschaftswiss. Reihe 1957/58, H. 1; – *D. Grumbt,* Die Jenaer Professorenbildnisse als Spiegel geistesgeschichtlicher Entwicklung der Universität, Diplom-Arbeit Friedrich-Schiller-Universität Jena 1958; – *A. Janda-Bux,* Die Entstehung der Bildnissammlung an der Universität Leipzig und ihre Bedeutung für die Geschichte der Gelehrtenporträts, in: WZ der Karl-Marx-Universität Leipzig, gesellschafts- und sprachwiss. Reihe 1954/55, H. 1/2; – Bildnisse berühmter Mitglieder der Deutschen Akad. d. Wiss. zu Berlin (1700 - 1950), hrsg. aus Anlaß der 250. Jahresfeier von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin (Ost) 1950; – *B. Oehme,* Jenaer Professoren im Bildnis. Gemälde aus 425 Jahren Universitätsgeschichte (1548/58 - 1983), Jena 1983.

[30] Vgl. z.B. Antoine Pesne 1633 - 1757. Ausstellung zum 300. Geburtstag, Potsdam-Sanssouci 1983.

[31] Vgl. Porträtkataloge I - III, hrsg. vom Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1962 - 1970.

[32] Vgl. Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, Berlin 1987.

[33] Vgl. *Herbert Ewe,* Abbild oder Phantasie: Schiffe auf historischen Karten, Rostock 1978.

[34] Vgl. z.B. *W. Timm,* Kapitänsbilder: Schiffsporträts seit 1782, 2. Aufl., Rostock 1978; *ders.,* Schiffe und ihre Schicksale: Maritime Erlebnisbilder, Rostock 1976; – *L.*

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Im folgenden soll auf Publikationen zu Ortsdarstellungen eingegangen werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Beschäftigung mit historischen Stadtdarstellungen erfreulich zugenommen. Die mustergültige Dokumentation der Ansichten ganzer historischer Territorien und auch einzelner Städte schlug sich in zum Teil mehrbändigen Kompendien nieder[36]. Auch die bibliographische Verzeichnung der entsprechenden Literatur machte Fortschritte[37]. Zunehmend werden theoretische Fragen diskutiert und der quellenkundliche Aspekt stärker hervorgehoben[38]. Im Zeitraum 1945 - 1988

Eich/J. Wend, Schiffe auf druckgraphischen Blättern: ausgewählte Meisterwerke des 15. bis 17. Jahrhunderts, Rostock 1980.

[35] Vgl. *Siegfried Epperlein,* Der Bauer im Bild des Mittelalters, Leipzig/Jena/Berlin 1975.

[36] Vgl. z.B. die wegweisenden Arbeiten von *M. Schefold,* Alte Ansichten aus Württemberg, Stuttgart 1956; *ders.,* Alte Ansichten von Baden, 2 Bde., Weißenhorn 1971; *ders.,* Alte Ansichten aus Bayerisch Schwaben, Weißenhorn 1986; *ders.,* Ulm: das Bild der Stadt in alten Ansichten, Stadttopographischer Teil von Hellmut Pflüger, Weißenhorn 1967. Ferner *O. Klose/L. Martius,* Ortsansichten und Stadtpläne der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg, Neumünster 1962; – *P. Weninger,* Österreich in alten Ansichten, Salzburg 1977. Weitere Angaben siehe bei *Jacob,* Historische Stadtansichten (Anm. 20) 157ff.

[37] Vgl. *M. Schefold,* Bibliographie der Vedute, Berlin 1976; – *A. Fauser,* Repertorium älterer Topographie, Druckgraphik von 1486 bis 1750, 2 Bde., Wiesbaden 1978.

[38] Vgl. z.B. *Schefold* (Anm. 36); – *H. Menz,* Die Stadt als Bildmotiv: ein Beitrag zur Ikonographie der neueren Kunst, phil. Diss. Universität Leipzig 1957; – *J. Mertens,* Methodische und historische Probleme bei der Auswertung graphischer Quellen zur Stadtgeschichte, in: Die Geschichte der Stadt Braunschweig in Karten, Plänen und Ansichten, Braunschweig 1981, 20f. – *Frank-Dietrich Jacob,* Prolegomena zu einer quellenkundlichen Betrachtung historischer Stadtansichten, in: Jb. für Regionalgeschichte, 6, (1978), 129 - 166; – *Herbert Ewe,* Stralsunder Bilderhandschrift. Historische Ansichten vorpommerscher Städte, Rostock 1979; – *W. Achilles,* Das Bild der Stadt Hildesheim 1492 - 1850 (Schriftenreihe des Stadtarchivs und der Stadtbibliothek Hildesheim, 9), Hildesheim 1981; – *E. Schenk zu Schweinsberg,* Die gedruckten Ansichten und Pläne der Stadt Marburg von den Anfängen bis zum Jahre 1803, in: Marburger Geschichte, Marburg 1982, 969 - 1042; – *G. Wacha,* Stadtansichten als historische Quelle, in: Städtische Kultur in der Barockzeit, hrsg. von Wilhelm Rausch, Linz 1982, 35 - 52; – *Schmitt/Luckhardt* (Anm. 19); – *Schmitt* (Anm. 19); – *J. Luckhardt,* Zum Wandel der Realitätsauffassung in topographischen Darstellungen Westfalens vor 1900, in: Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung, hrsg. von Eckhard Jäger, Lüneburg 1983; *Eckhard Jäger,* Sozialgeschichtliche Aspekte der Arbeit von Vedutenstechern. Ausgewählte Beispiele aus dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert, in: Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung, ebd., 9 - 18; – *O. Fraydenegg-Monzello,* Rechtliches in Topographien, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, 5, hrsg. von L. Carlen, Zürich 1983, 3 - 45; – *Michael Schmitt,* Vorbild, Abbild, Kopie. Zur Entwicklung der Sehweisen und Darstellungsarten in druckgraphischen Stadtabbildungen des 15. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Aachen, in: Civitatum Communitas. Studien zum europäischen Städtewesen. Festschrift Heinz Stoob zum 65. Geburtstag, T. 1, (Städteforschung, Reihe A, 21/1) Köln/Wien 1984, 322 - 354; – *K. Stopp,* Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgesellen (1731 - 1830), Stuttgart Bd. 1ff. 1982ff.; – *P. Stevens,* Zur Auswertbarkeit topographischer Darstellungen für die Denkmalpflege: Anmerkungen zu Ansichten aus dem Kreis Lippe, in: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde, 55 (1986), 79 - 96; – *H. Reyer,* Die ältesten Abbildungen der Stadt Witzenhausen, (Schriften des Werratalvereins Witzenhausen, 15), Witzenhausen 1986, 5 - 19; – *Wilfried Krings,* Text und Bild als Informationsträger bei gedruckten Stadtdarstellungen der Frühen Neuzeit, in: Poesis et Pic-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

wurden auf dem Gebiet der DDR ca. 50 Arbeiten zu historischen Stadtdarstellungen vorgelegt[39]. Ein Großteil davon sind Museumspublikationen. Dem Zentralantiquariat der DDR in Leipzig ist die Herausgabe etlicher Reprints von Ansichtenwerken des 19. Jahrhunders zu danken[40]. Von Gewinn für die Forschung ist die Tatsache, daß in Dokumentenbänden des Archivwesens der DDR bildliche Quellen einen gebührenden Platz einnehmen. Zum Teil wurden Quellen, zum Beispiel Darstellungen von Dörfern, erstmalig publiziert[41].

Nicht gelungen in der DDR ist es, den Bestand eines historischen Territoriums, etwa Sachsens oder Thüringens, flächendeckend zu bearbeiten, wie das beispielhaft die Arbeiten von M. Schefold zeigen oder wie das die bisher erschienenen Bände der „Westfalia Picta" eindrucksvoll demonstrieren[42]. Also wäre die örtliche Forschung in Museen und Archiven zu intensivieren, um Voraussetzungen zu schaffen, die bildliche Überlieferung eines Territoriums zu erschließen und zu dokumentieren. Beachtliche Beiträge leisteten Hochschulen und die Fachschule für Museologen Leipzig durch die Vergabe von Examensarbeiten[43]. Die bisherigen Ergebnisse von „Westfalia Picta"

---

tura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, hrsg. von Stephan Füssel/Joachim Knape, (Saecula spiritalia, Sonderband) Baden-Baden 1989, 295 - 335; – *Herbert Ewe,* Historische Stadtansichten und ihre Bedeutung für die Erforschung der Häfen, in: Hansische Stadtgeschichte – Brandenburgische Landesgeschichte (Hansische Studien, VIII), Weimar 1989, 250 - 256.

[39] Vgl. *U. Kalmbach,* Schriften zu historischen Stadtdarstellungen auf dem Gebiet der DDR im Erscheinungszeitraum von 1945 - 1988: Analyse und Schlußfolgerungen, Fachschule für Museologen Leipzig, Abschlußarbeit 1989.

[40] Vgl. z.B. Der Elbstrom von seinem Ursprunge bis zu seiner Mündung in die Nordsee, malerisch, topographisch und historisch dargestellt, Dresden 1845, Reprint Leipzig 1984; – Brandenburisches Album, hrsg. und verlegt von *B. S. Berendson,* Hamburg 1860, Reprint Leipzig 1985; – *Ludwig Rohbock/Karl Christian Koehler,* Das Königreich Sachsen, Thüringen und Anhalt, dargestellt in malerischen Original-Ansichten. Erste Abteilung: Das Königreich Sachsen, 1. u. 2. Bd., Darmstadt 1862, Reprint Leipzig 1987.

[41] Vgl. *F. Beck/M. Unger,* ... mit Brief und Siegel. Dokumente aus Archiven der DDR, hrsg. von der Staatlichen Archivverwaltung der DDR, Leipzig 1979; – *F. Beck/R. Groß/M. Unger,* Aus tausend Jahren deutscher Geschichte. Dokumente aus Archiven der DDR, hrsg. von der Staatlichen Archivverwaltung der DDR, Berlin (Ost) 1989.

[42] Vgl. Westfalia Picta: Erfassung westfälischer Ortsansichten vor 1900, hrsg. von *Jochen Luckhardt,* Bd. 1 ff., Bielefeld 1987 ff.

[43] Vgl. z.B. *P. Loesch,* Bildliche Quellen zur Entwicklung des Stralsunder Stadtbildes vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhhunderts, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sektion Germanistik und Kunstwissenschaften, Wissenschaftsbereich Kunstgeschichte, Diplom-Arbeit 1987; – *A. Bürger/K. Vetisch,* Burg und Schloß in Malerei und Graphik. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Motivkunde, Pädagogische Hochschule Dresden, Sektion Freundschaftspionierleiter-Geschichte, Diplom-Arbeit 1977. Vgl. *Frank-Dietrich Jacob,* Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde, in: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper, Beiheft zum Görlitzer Magazin 1989, Görlitz 1989, 14 - 24. Inzwischen liegen weitere Abschlußarbeiten aus dem bildkundlichen Oberseminar der Fachschule für Museologen vor: *S. Jessel,* Historische Stadtdarstellungen von Dömitz von den Anfängen bis zum Aufkommen der Photographie. Dokumentation und quellenkundliche

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sind wegweisend. Dieses Projekt hatte „das Ziel, die topographischen Ansichten Westfalens systematisch aufzuarbeiten und als Dokumentation der Forschung zur Verfügung zu stellen“[44]. Bisher erschienen fünf von zehn geplanten Bänden. Ein „weiter“ Begriff der „Ortsansicht“ ließ es zu, „neben den Gesamtdarstellungen der Orte auch bildliche Zeugnisse von Einzelgebäuden (Schlössern, Wohn- und Industriebauten etc.) einzubeziehen“. Das bewährte Aufnahmeschema sieht die Erfassung von Grunddaten (Größe, Technik, Bezeichnungen) vor, dem dann die Bearbeitung des Bildinhaltes (Künstler, Datierung, Baugeschichte, Problematik wirklichkeitsgetreuer Abbildungsweise) folgt. J. Luckhardt wies ausdrücklich darauf hin, daß die Veröffentlichungen als „Grundlage für weitere Forschungen“ dienen sollen. „Das Ziel von Westfalia Picta ist die Aufnahme und erste Aufbereitung der Bildquellen“. Im Bearbeitungszeitraum 1976 - Anfang 1986 wurden insgesamt 7642 Ansichten verzeichnet und bearbeitet.

Neben diesem Unternehmen gewinnen zunehmend die seit 1981 vom Institut Nordostdeutsches Kulturwerk Lüneburg veranstalteten Veduten-Colloquia an Bedeutung, die von entsprechenden Protokollbänden begleitet werden[45].

Nicht vergessen werden darf, daß bis zum 17. Jahrhundert Ortsbild und kartographische Darstellung oft nicht zu trennen sind. Deshalb bestehen enge Berührungspunkte mit der Geschichte der Kartographie, deren Ergebnisse von eminenter Wichtigkeit für die Historische Bildkunde sein können. Verschiedene Forschungsergebnisse belegen das[46].

Betrachtungen, 1989; – *K. Kornow,* Historische Darstellungen der Stadt Greifswald von den Anfängen bis zum Aufkommen der Photographie (Katalog und quellenkundliche Betrachtungen), 1989; – *Ch. Doleschal,* Historische Stadtdarstellungen der Stadt Eisleben vom 14. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert. Dokumentation und Versuch einer quellenkundlichen Auswertung, 1990; – *D. Martinowa,* Zur Problematik der Staffage in den Merianischen Topographien Obersachsens, Niedersachsens und Brandenburg/Pommerns, 1990; – *C. Nestler,* Historische Darstellungen der Städte Zeitz und Weißenfels von den Anfängen bis zum Aufkommen der Photographie. Katalog und quellenkundliche Betrachtung, 1990; – *K. Roth,* Historische Darstellungen der Stadt Naumburg von den Anfängen bis zum Aufkommen der Photographie (Katalog und quellenkundliche Betrachtung), 1990.

[44] *Jochen Luckhardt,* Westfalia Picta. Die Erfassung westfälischer Ortsansichten vor 1900, in: Westfälische Forschungen, 38 (1988), 268ff.

[45] I. Veduten-Colloquium 23. - 25. 10. 1981 Lüneburg; II. Veduten-Colloquium 7. - 9. 10. 1983 Lüneburg; III. Veduten-Colloquium 3. - 6. 10. 1985 Regensburg; IV. Veduten-Colloquium 26. - 29. 3. 1987 Münster/Westf.; V. Veduten-Colloquium 11. - 14. 10. 1990 Ettal. Erschienen ist bisher der erste Band der Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung, hrsg. von *Eckhard Jäger,* Lüneburg 1983. Der zweite Band ist im Druck.

[46] Vgl. z. B. *B. Weber,* Entwicklungsformen des topographischen und kartographischen Landschaftsporträts vom Manierismus zum Barock, in: Schweizerisch-deutsche Beziehungen im konfessionellen Zeitalter, hrsg. v. M. Bircher u. a. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 12), Wiesbaden 1984, 261 - 298; – *Wilfried Krings,* Die Stadt als Abbild. Variationen der zeichnerischen Darstellung von Städten im 16., 17. und 18. Jahrhundert, in: Die Reichsstadt Nürnberg und ihr Landgebiet im Spiegel

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Gegenständliche und bildliche Quellen lassen sich – Ausnahmen in Rechnung gestellt – auf den Begriff der „Musealie" bringen[47]. Eine Konsequenz für die praktische Arbeit wäre demnach, daß der forschende Historiker neben Archiv und Bibliothek stärker als bisher das Museum als Stätte der Sammlung, Bewahrung und Erschließung von Musealien, welches der fachwissenschaftlichen Forschung als auch der Bildung dient[48], aufsuchen müßte. Natürlich setzt das ein Angebot der Museen voraus, das heißt einen hohen Grad der fachwissenschaftlichen Erschließung der Bestände, ein hohes Niveau in der Dokumentation der betreffenden musealen Objekte. Und gerade hier besteht aus der Sicht der Historischen Bildkunde Nachholbedarf, ist die oben zitierte Aufgabe der Forschung aus den dreißiger Jahren nach wie vor aktuell, gewinnt sie neue Bedeutung.

Immer stärker zeichnet es sich ab, daß zur Effektivierung der Forschungsarbeit die elektronische Datenverarbeitung einzusetzen und vorhandene internationale Erfahrungen zu nutzen wären[49]. Die Möglichkeiten der rechentechnischen Erschließung können erst mit der Einrichtung einer Datenbank voll genutzt werden. „Diese Datenbank muß so aufgebaut sein, daß je nach Fragestellungen das Bildmaterial unter bestimmten Gesichtspunkten neu geordnet werden kann. Das heißt, nach einzelnen Künstlern, nach Zeitabschnitten, nach ganz speziellen Bildinhalten und anderen Kriterien kann recherchiert werden"[50]. Der Sinn solcher Bemühungen besteht in der „Verknüpfung einzelner Abfrageelemente miteinander"[51]. E. Vavra macht auf vier Ausgangspunkte für die Erstellung eines EDV-Programms aufmerksam, die prinzipiell auch für Stadtdarstellungen gelten. Erstens müsse das verwendete Beschreibsystem allen Gattungen der bildlichen Quelle gerecht werden. Es solle zweitens möglichst variabel und ausbaufähig sein; es solle in der Wahl der Termini dem Beschreiber keinerlei Beschränkung auferlegen. Drittens müsse es eine möglichst komplexe Beschreibung zulassen.

---

alter Karten und Ansichten. Ausstellungskatalog, Nürnberg 1986, 33 - 46; vgl. auch die Beiträge des Symposiums „Sächsische Kartographie bis zum 30jährigen Krieg", 21. - 25. 10. 1986 in Dresden, veröffentlicht in: Sächsische Heimatblätter 34 (1988), S. 1 - 49, sowie *Fritz Bönisch / Hans Brichzin / Klaus Schillinger / Werner Stams,* Kursächsische Kartographie bis zum Dreißigjährigen Krieg. I. Die Anfänge des Kartenwesens, Berlin 1990.

[47] Vgl. *Volker Schimpff,* Musealien als Geschichtsquelle. Vortrag im Armeemuseum der DDR Dresden am 22. 04. 1985, unveröffentlichtes Manuskript; *ders.,* Musealien als Geschichtsquellen, in: 30 Jahre Ausbildung an der Fachschule für Museologen, (Informationen für die Museen der DDR 1986/5), 37 - 44.

[48] Vgl. *K. Schreiner,* Museologische Termini. Auswahl, Neubrandenburg 1982, 55.

[49] Vgl. *Elisabeth Vavra,* Möglichkeiten einer EDV-unterstützten Auswertung mittelalterlicher Bildquellen, in: Beiträge zur Überlieferung und Beschreibung deutscher Texte des Mittelalters. Referate der 8. Arbeitstagung österreichischer Handschriften – Bearbeiter vom 25. - 28. 11. 1981 in Rief bei Salzburg, hrsg. von I. Reiffenstein, Wien 1983, 195 - 211.

[50] *Kalmbach* (Anm. 39) 39.

[51] *Vavra* (Anm. 49) 197.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Viertens müsse die Beschreibung bestehende Beziehungen zwischen den einzelnen Objekten erkennen lassen und deren Abfrage ermöglichen[52]. Mit diesem Hinweis auf die moderne Technik, die auch dem Historiker dienend zur Verfügung steht, seien die Ausführungen über eine Quellenkategorie beschlossen, die auf unverwechselbare und spezifische Weise Erkenntnisse „über den denkenden und fühlenden, handelnden und leidenden Menschen" sowie „über die geistige und soziale Befähigung des Menschen, sich mit den Strukturen seines Umfeldes in der Bandbreite von Mitmensch und Natur bis zu Gott und Weltordnung auseinanderzusetzen" (Wohlfeil) ermöglichen.

[52] Ebd., 198.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Beispiele historischer Bildanalysen

Bildpublizistik: Illustration – Propaganda – Belehrung

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Das Symbol des Glücksrades auf Illustrationen aus der Zeit von Reformation und Bauernkrieg

Von Siegfried Hoyer, Leipzig

Die zahlreichen Bildnisse aus dem Zeitraum von Renaissance, Reformation und sozialer Revolution regen den Historiker immer wieder an, ihre Motive nach Aussagen über zeitgenössische Lebensverhältnisse und Gedankengänge zu befragen. In jüngster Vergangenheit demonstrieren das Rainer und Trudl Wohlfeil an mehreren eindrucksvollen Beispielen[1]. Die Verwendung von Holzschnitten und Kleinbildnissen als „visuelle Propaganda", die neben der Predigt ein Eigengewicht gewann, sieht Robert W. Scribner als ein Mittel an, über Flugschriften und Flugblätter auch jene Kreise der Bevölkerung anzusprechen, die des Lesens nicht mächtig waren[2].

Zu den tradierten, durch Humanismus und Reformation mit neuen Inhalten versehenen Symbolen gehört das Glücksrad, bewegt von der bereits in der Antike verehrten Fortuna, in dem sich die Veränderlichkeit von Glück und Leben veranschaulicht. Boëthius hatte die Rolle der antiken Göttin für das Mittelalter auf die Formel gebracht, daß der Mensch sich ihr anvertrauen müsse, tatsächlich aber Gott sich ihrer nur bedient, um den Men-

---

[1] *Rainer* und *Trudl Wohlfeil,* Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde', in: Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz, hrsg. von Peter Blickle, Stuttgart 1982, 104 - 119; *dies.,* Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege, hrsg. von Manfred Messerschmidt u. a. (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte, 25), Stuttgart 1982, 81 - 99; *Rainer Wohlfeil,* Lutherische Bildtheologie, in: Martin Luther. Leistung und Erbe, hrsg. von Horst Bartel (+) u. a., Berlin (Ost) 1986, 268 - 276; *Rainer* und *Trudl Wohlfeil* unter Mitwirkung von *Viktoria Strohbach,* Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985), 129 - 180; *Rainer Wohlfeil / Trudl Wohlfeil,* Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Petrarcameister, in: Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, hrsg. von Winfried Schulze (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 11), München 1988, 269 - 319; *dies.,* Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias, in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit. Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz vom 6. und 7. Mai 1986, hrsg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held, Leipzig 1987, 60 - 83; *dies.,* Stände und Konfessionen. Lucas Cranach d. J.: „Die Predigt Johannes des Täufers". Bartholomäus Bruyn d. Ä.: „Die Drei Stände der Christenheit" im Vergleich, in: Die Bildung des frühmodernen Staates – Stände und Konfessionen, hrsg. von Heiner Timmermann (Forum: Politik, 6), Saarbrücken 1989, 263 - 292.

[2] *Robert W. Scribner,* For the sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation (Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, 2), Cambridge 1981; *ders.,* Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany, London 1987.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

schen von der Nichtigkeit und Wertlosigkeit irdischer Glücksgüter zu überzeugen und seinen Blick auf das bessere Jenseits zu richten[3]. Fortuna dreht auf vielen Bildern zwar das Glücksrad, ist aber mit dem in den Wolken schwebenden Gott verbunden.

An das Rad klammern sich meist vier Personen: nach oben steigend, auf dem Scheitel sitzend, nach unten fallend und schließlich unter dem Rad liegend. Die Darstellung eines solchen Kreislaufes entbehrt nicht des Fatalismus und warnt damit indirekt vor Stolz und Hochmut, denn der Einzelne ist dem drehenden Rad völlig ausgeliefert[4]. Eine „klassische Form" dieses Wandels von Macht und Niedergang entstand Ende des 12. Jahrhunderts. Fortuna als Königin bewegt scheinbar mühelos das große Rad (Abb. 1)[5], auf dem sich oben ein König mit Zepter und Krone befindet (regno), rechts ein fallender (regnavi), unter dem Rad zerschmettert ein König ohne Krone liegt (sum sine regno) und links, aufsteigend, eine nach der Krone greifende männliche Figur (regnabi). Als Variation des Glücksrades erschien, den Lebenslauf symbolisierend, ein Lebensrad, das den gleichen Bewegungsrhythmus zeigte: Aufstieg, Höhepunkt, Abstieg. Am Rad standen an der Stelle der Fortuna entweder Chronos (die Zeit) oder der Tod.

Bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts bedienten sich zahlreiche Künstler dieser Allegorie vom Wandel des irdischen Lebens und von der Herrschaft Gottes, auch mit Varianten, die aber die Grundaussage nicht veränderten[6]. In vielen Dichtungen erschien das gleiche Thema in Worte gefaßt[7]. Im Jahr-

---

[3] Zit. nach *Alfred Doren,* Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, in: Vorträge 1922 - 1923, hrsg. von Fritz Saxl (Vorträge der Bibliothek Warburg, 2,1), Leipzig/Berlin 1924, 71 - 144, hier 77ff.

[4] *Scribner,* For the Sake (Anm. 2), 117.

[5] Holkham Bible Picture Book, (British Museum, Ms. Add. 47680, Bl. 1v) by permission of the British Library. – Abb. auch in *Frederick P. Pickering,* Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter (Grundlagen der Germanistik, 4), Berlin 1966, vor 113, Taf. 2.

[6] *Doren* (Anm. 3), 71ff. – *Pickering* (Anm. 5), 112ff. – *K. Weinhold,* Glücksrad und Lebensrad, in: Abhandlungen der königlichen Akademie zu Berlin, Phil.Klasse 1892, 1ff. – *W. Wackernagel,* Das Glücksrad und die Kugel des Glücks, in: ders., Kleine Schriften, ND Osnabrück 1966, 241ff. – *Aaron J. Gurjewitsch,* Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, Dresden 1978, 70. – *Anderson,* Art. ‚Glücksrad', in: Handwörterbuch des Aberglaubens 3, 1930/31, 895ff. – *Michael Schilling,* Rota fortunae. Beziehungen zwischen Bild und Text in spätmittelalterlichen Handschriften, in: Hamburger Colloquium, hrsg. von Wolfgang Harms u. L. P. Johnson, Berlin 1975, 293 - 313. – *Wolfgang Harms,* Bemerkungen zum Verhältnis von Bildlichkeit und historischer Situation. Ein Glücksrad-Flugblatt zur Politik Kaiser Maximilians I. im Jahre 1513, in: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters, hrsg. von Klaus Grubmüller u.a. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 51), München 1984, 336 - 353 mit Hinweisen auf weitere Arbeiten 339, Anm. 10. – Über Glücksräder speziell an Kirchenfenstern *H. J. Dow,* The Rose-Window, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957), 268ff.

[7] Eine knappe Zusammenstellung der Textstellen im Art. ‚Glücksrad', in: Grimms Deutsches Wörterbuch 4, I, 5, Leipzig 1958, 386ff.; ferner von *Konrad Burdach,* in: Ackermann aus Böhmen, hrsg. von A. Berndt/K. Burdach (Vom Mittelalter zur Reformation, 3,1), Berlin 1917, 250ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

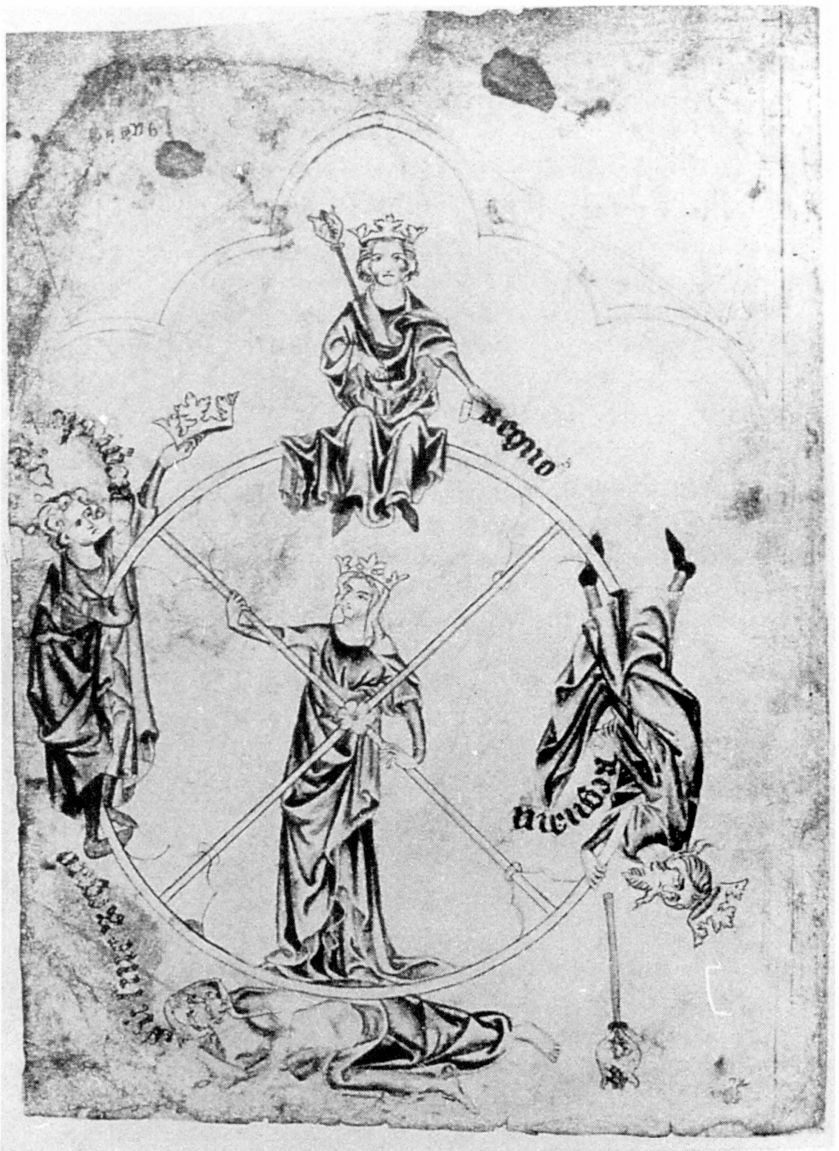


Abb. 1: Rad der Fortuna
(Miniatur, Ende 12. Jahrhundert, Holkham Bible Picture Book)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

hundert vor der Reformation wies das Glücksradmotiv stärker als zuvor auf die Ungerechtigkeiten in der Welt und den Verfall des Klerus hin[8]. Da im Renaissance-Humanismus ethisch-moralische Fragen stärker betont wurden und das Weltbild neue Dimensionen erhielt, kamen auch zu Fortuna und Glücksrad neue Bezüge. Dazu zählten eine engere Verbindung mit dem Schicksal oder den Gestirnen und eine Zurückdrängung der sakralen Bindungen. Die Fortuna gewann nicht nur differenzierte Züge, sondern nahm auch an Beliebtheit für Einzelpersonen (Staatsmänner, Kaufleute usw.) zu, die Auskunft über ihr Schicksal erwarteten[9].

Sebastian Brants Narrenschiff, zu dessen Ausgabe von 1494 mehrere Künstler, u.a. Albrecht Dürer, Holzschnitte beisteuerten, behandelt in den nicht numerierten Kapiteln zweimal die Rolle der Fortuna, das Glücksrad. Es handelt sich um die Themen „Vom Glücksrad" und „Vom Ende der Gewalt"[10]. Die Holzschnitte zu beiden Kapiteln sind identisch (Abb. 2) und stammen von Albrecht Dürer[11].

Auf dem Glücksrad befinden sich drei Figuren, halb tierischer, halb menschlicher Gestalt. Auf der Höhe des Rades sitzt ein Esel, mit den Schellen des Narren behangen, in den Vorderbeinen eine Kugel als weiteres Symbol der Welt (praktisch der Macht über die Welt) haltend. Es steigt eine Gestalt mit einem Eselskopf und einem menschlichen Unterleib; es fällt ein Zentaur, eine Tier-Menschen-Gestalt, die im hinteren Teil Esel ist, im vorderen Teil aber Mensch, der eine Narrenkappe auf dem Kopf hat, kopfüber in eine offene Grube. Aus der Anordnung ergibt sich, daß sich seine Gestalt zu einem Esel[12] wandelt, je näher der Mensch dem Höhepunkt der Macht kommt. Der ehemals Erfolgreiche nimmt erst beim Sturz von den Höhen wieder ein menschliches Antlitz an.

---

[8] Ein herausragendes Beispiel hat *Wolfgang Harms,* Reinhart Fuchs als Papst und Antichrist auf dem Rad der Fortuna, in: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), 418 - 440.

[9] *Paul Oskar Kristeller,* Das moralische Denken des Renaissance-Humanismus, in: ders., Humanismus und Renaissance (Humanistische Bibliothek, Abhandlungen und Texte, R. 1, 21) 2 Bde., München 1974/1976, hier 2, 72ff. – *Doren* (Anm. 3), 100ff. – *Pickering* (Anm. 5), 141. – *Peter Burke,* Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung (dtv 10972), München 1988, 216.

[10] *Sebastian Brant,* Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, N.F. 5), 2. erw. Aufl. Tübingen 1968, 91ff. – Die Holzschnitte zu Sebastian Brants Narrenschiff, hrsg. von *Manfred Lemmer* (Insel-Bücherei, 593), Leipzig 1964, 37 u. 56. – Die Holzschnitte auch in Albrecht Dürer, Sämtliche Holzschnitte, eingel. von A. Deguer, Rammerding 1981, 182, Abb. 19.

[11] *Brant* (Anm. 10), XIX.

[12] Der Esel gilt seit dem Spätmittelalter in Anlehnung an den antiken Topos als träge und als Symbol der ‚Luxuria' (Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum u.a., Bd. 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, 681f.).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 2: Albrecht Dürer, Glücksrad
(Holzschnitt, 1494, zu Sebastian Brant, Narrenschiff)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Brant kommentiert das mit den Worten[13]: „Der ist eyn narr der stiget hoch / Do mitt man sȧch syn schand und schmach / Und sůchet stȧts eyn hȯhern grad / Vnd gdenckt nit an glückes rad ...“

Die Bewegung des Rades erfolgt von links oben durch eine Hand. Dem Brantschen Text zufolge ist Clotho, eine der drei Nornen, die den Lebensfaden spinnt, die Bewegerin, doch Walter Scheidig[14] weist mit Recht darauf hin, daß Dürer wohl die Hand Gottes zeichnete, von der aus eine Schnur zur Kurbel des Rades führt. Fortuna fehlt zwar, aber am tradierten Schema hat sich wenig geändert. Im Ersatz der Fortuna durch die Clotho „eine Wandlung der philosophischen Anschauung“[15] zu sehen, ist nicht überzeugend, da der Holzschnitt ja wieder zum alten Symbol zurückführt.

Schwerwiegender ist der verkehrte Lauf des Rades, der noch bei einer anderen Darstellung des Glücksrades in dieser Zeit erscheint. Durch den Gang wider die normale Drehung wird das Streben nach Ruhm, das aus dem Menschen einen Esel macht, zu einer widersinnigen, ja närrischen Angelegenheit, und es wird durch den im Spätmittelalter häufig verwendeten Topos „verkehrte Welt“ dargestellt. Es ist die „alternative Welt, wie sie im Karneval zur Schau gestellt wird“[16]. Die beiden Glücksräder im Narrenschiff stellen moralisches Fehlverhalten bloß. Gesellschaftliche Mängel oder die Verfehlungen einzelner sozialer Gruppen werden in der Satire nicht angesprochen.

Vom Narrenschiff zu einer erneuten deutschen Übersetzung von Petrarcas „De remediis utriusque fortuna“ führt eine Brücke, denn Sebastian Brant wurde als Redakteur dieser Ausgabe gewonnen, starb allerdings, ehe sie unter dem Titel „Von der Artzney bayder Glück“ 1532 zum Druck kam[17]. Unter den Holzschnitten des unbekannten Petrarca-Meisters ist das Glücksrad mehrfach vertreten. Am nächsten steht der Holzschnitt zum Kapitel 90 „Von gerůwigem stand“ den Dürerschen im Narrenschiff (Abb. 3)[18]. Scheidig knüpfte daran die Annahme, daß Sebastian Brant dem Petrarca-Meister „fast wortwörtlich die gleichen Angaben zukommen ließ, wie er sie rund 25

---

[13] *Brant* (Anm. 10), 91 f.

[14] *Walter Scheidig,* Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen – Augsburg 1532 –, Berlin (Ost) 1955, 149.

[15] Ebd.

[16] *Scribner,* Popular Culture (Anm. 2), 97.

[17] *Scheidig* (Anm. 14), 8 ff. – *Wohlfeil,* Verbildlichungen (Anm. 1), 314 u. Anm. 172. – *Dieter Wuttke,* Art. ‚Sebastian Brant‘, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, München/Zürich 1983, 574 ff. – *Franciscus Petrarcha,* Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen. Vnnd weß sich ain yeder inn Gelück vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teutsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durchauß / gantz lustig vnd schȯn gezyeret, Augsburg, Heinrich Steiner 1532, ND hrsg. und kommentiert von Manfred Lemmer, Leipzig/Hamburg 1984.

[18] *Petrarcha* (Anm. 17), CV f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 3: Petrarca-Meister, Glücksrad
(Holzschnitt, um 1520, zu Petrarcha, Von der Artzney bayder Glück, Buch 1, Kapitel 90)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Jahre früher dem jungen Dürer gemacht hatte, als er zum Kapitel ‚Von Glücks Fall' die Illustrationen schaffen wollte"[19]. Sein einziger Beleg dafür ist die Ähnlichkeit der Motive.

Wahrscheinlich kannte der unbekannte Künstler, der die Holzschnitte zur Petrarca-Übersetzung anfertigte, die Dürerschen Illustrationen zu dem nach 1494 mehrfach nachgedruckten Narrenschiff und ließ sich von ihnen inspirieren. Allerdings ist das Text-Bild-Verhältnis im Narrenschiff viel schlüssiger. Verbal wird in der deutschen Übersetzung des Petrarca nicht von Machtstreben und Ruhmsucht gesprochen, sondern von einem ausgeglichenen, ruhigen Leben: „Freud. Nach verordnung meyner handlung leb ich im frid. Vernunfft." Dann folgen im Text die Warnungen vor dem Gegenteil und eine Anspielung auf das Symbol: „Du wayst nit das menschliche handlung nit bestehen / wöllicher auff dem leufflichen rade am höchsten sitzt / ist der nechst zum abfall. Freud."[20]

Der Holzschnitt zeigt das in Uhrzeigerrichtung von der Fortuna mit Augenbinde bewegte Rad[21]. Schon in der mittelalterlichen Symbolik war die Glücksgöttin gelegentlich blind anzutreffen gewesen[22]. Wiederum befinden sich, wie auf Dürers Bild, drei Gestalten auf dem Rad. Auf dessen Scheitel sitzt ein Wesen, halb Mensch, halb Esel (menschlicher Unterleib und Eselskopf), angetan mit den Insignien der kaiserlichen Macht, Schwert und Reichsapfel, und mit Hermelin bekleidet. Die kritische Aussage gegenüber der Macht ist folglich beim Petrarca-Meister stärker akzentuiert. Sollte das mit dem veränderten Ansehen des römisch-deutschen Herrschers im Vergleich zur Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts zusammenhängen? Damals setzte die Öffentlichkeit auf Maximilian I. große Hoffnungen; am Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, als die Bilder zur Petrarca-Übersetzung entstanden, kannte das Reich nur einen Kaiser, der sich wenig um dessen innere Angelegenheiten kümmerte.

Auf der rechten Seite stürzt mit dem sich nach unten bewegenden Rad eine Mensch-Tier-Gestalt kopfüber in die Tiefe, auf ein Loch zu. Der nach oben zu dem thronenden Esel gekehrte Teil ist Tier, das tierische Hinterteil ist mit einem menschlichen Oberkörper verbunden, der wiederum einen Tierkopf hat. An der linken Seite klammert sich ein ähnliches Zwitterwesen an das Rad, um mit ihm nach oben getragen zu werden. Sein menschlicher Oberkörper mit einem Menschenkopf ist mit dem Hinterteil eines Vierhufers verbunden.

---

[19] *Scheidig* (Anm. 14), 149.

[20] *Petrarcha* (Anm. 17), CV.

[21] *Scheidig* (Anm. 14), 249, meint, es sei Clotho, wie es im Text des Narrenschiffes steht. Im gleichen Sinne auch *Wohlfeil,* Verbildlichungen (Anm. 1), 316, Anm. 184. Dafür gibt es jedoch keine Beweise. Der Petrarca-Meister hielt sich wohl an die überlieferten Muster der Glücksradbilder.

[22] *Pickering* (Anm. 5), 141.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Vergleicht man die beiden Wesen, die zur Macht wollen bzw. von ihr abstürzen, mit den Figuren in Dürers Holzschnitt zum Narrenschiff, die sich an der gleichen Stelle des Rades befinden, so wird beim Petrarca-Meister der Grundsatz, je näher der Mensch der Macht, desto tierähnlicher ist er, nicht durchgehalten. Das Glücksrad „zum ruhigen Leben" ist weniger systematisch und logisch gestaltet. Die Gleichung: Macht = Unmoral, d.h. je näher der Mensch dem Höhepunkt der Macht kommt oder ihn erreicht hat, desto mehr wird er Tier und Narr, erst der Sturz von der Macht gibt ihm menschliche Züge wieder, fehlt in diesem Holzschnitt. Das dürfte wahrscheinlich keine tieferen philosophischen Gründe haben, sondern ist der Freiheit des Künstlers in der Gestaltung seines Grundmotivs zuzuschreiben.

Auf dem Titelblatt des ersten (Abb. 4) und auf dem des zweiten (anderen) Buches der Petrarca-Übersetzung befinden sich ebenfalls Holzschnitte mit dem Glücksrad. In beiden Abbildungen steht das Rad nicht auf einem Ständer, sondern schwebt frei in den Wolken, von Winddämonen aus den vier Ecken bewegt. Auf den beiden Holzschnitten werden vier Personen mit dem Rad abgebildet. Es sind wiederum „fürstliche Machtträger". Einer liegt zerschmettert am Boden unter dem Rad, die Krone ist ihm vom Kopf gerollt. Sein Gegenpart auf der Höhe des Rades triumphiert demgegenüber mit den Insignien der kaiserlichen Würde, gekleidet in einen Hermelinmantel. Tierische Körperteile fehlen bei den Gestalten auf beiden Holzschnitten. Der auf dem Scheitel des Rades sitzende Kaiser schaut angespannt dem Aufsteigenden entgegen, der durch einen Turban als Türke ausgewiesen ist. Scheidig sah darin eine zeitgeschichtliche Anspielung auf das Vordringen der Türken[23]. Das ist denkbar; andererseits spielt das Türkenmotiv als Widerpart zum Christen oder als nicht-christliche Herrscher in Flugschriften und auf Abbildungen verschiedenster Art schon seit dem 15. Jahrhundert eine Rolle. Es wären deshalb auch andere Erklärungen möglich.

Der Titelholzschnitt zum zweiten Buch der Petrarca-Übersetzung (Abb. 5) zeigt ein linksherum bewegtes Rad. Keine der am Rad befindlichen Gestalten trägt einen Turban. Vielmehr handelt es sich beim Aufsteigenden wie beim Fallenden um gekrönte Häupter, die sich beide an das Rad klammern. Die wesentlichste Alternative zu dem Normalbild des Glücksrades ist die Bewegung im entgegengesetzten Verlauf des Uhrzeigers.

Die drei Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu unserem Thema üben wie die Dürerschen Holzschnitte zu den Themen „Vom Glücksrad" und „Vom Ende der Gewalt" im Narrenschiff moralische Kritik am Machtstreben und den sich daraus ergebenden Verhaltensweisen. Das geschieht vom Standpunkt des Renaissance-Humanismus aus, und die Kritik unvernünftigen Handelns verbindet sich mit politischen Anspielungen, die allgemein deut-

[23] *Scheidig* (Anm. 14), 36.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

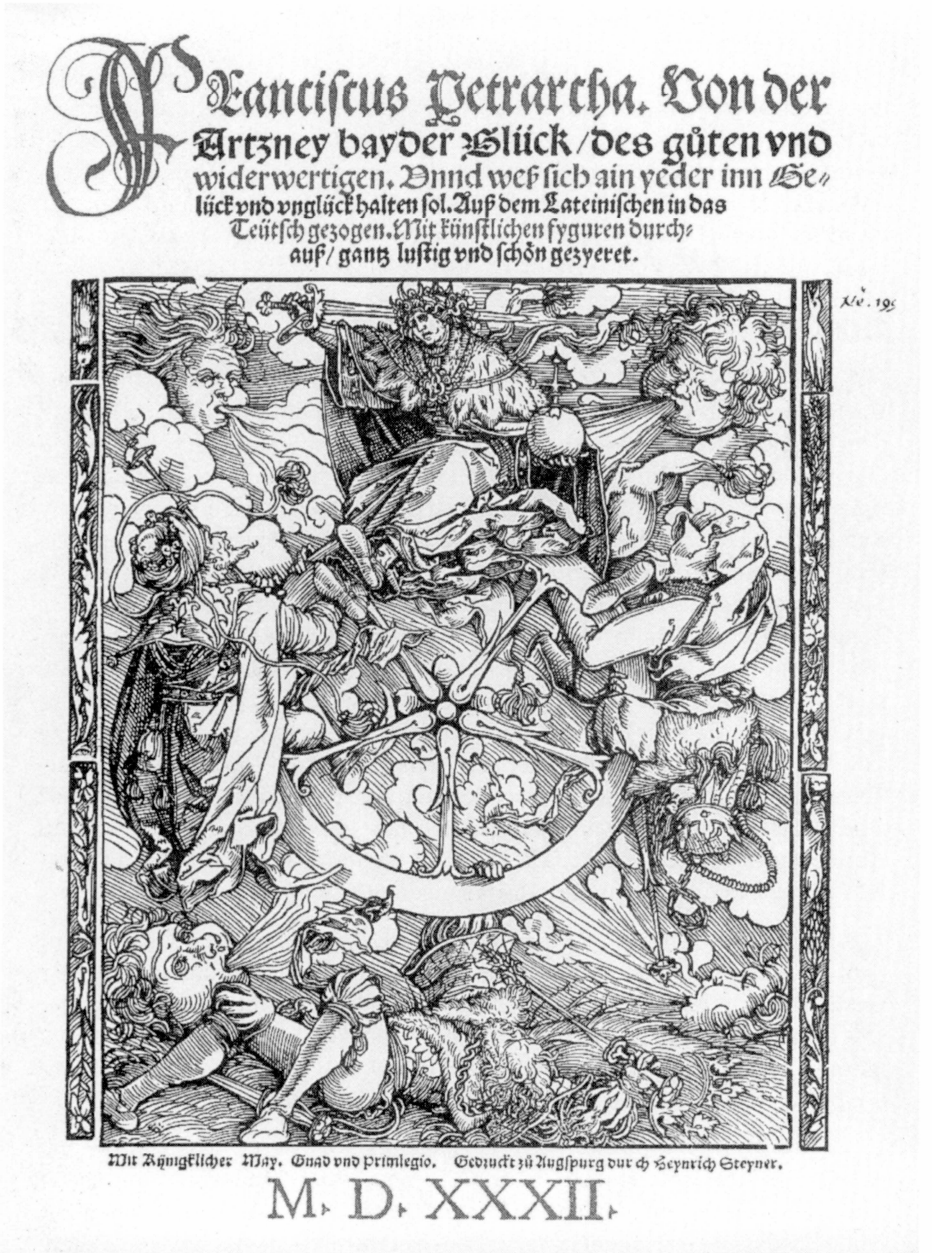


Abb. 4: Petrarca-Meister, Glücksrad
(Holzschnitt, um 1520, zu Petrarcha, Von der Artzney bayder Glück, Titelblatt)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

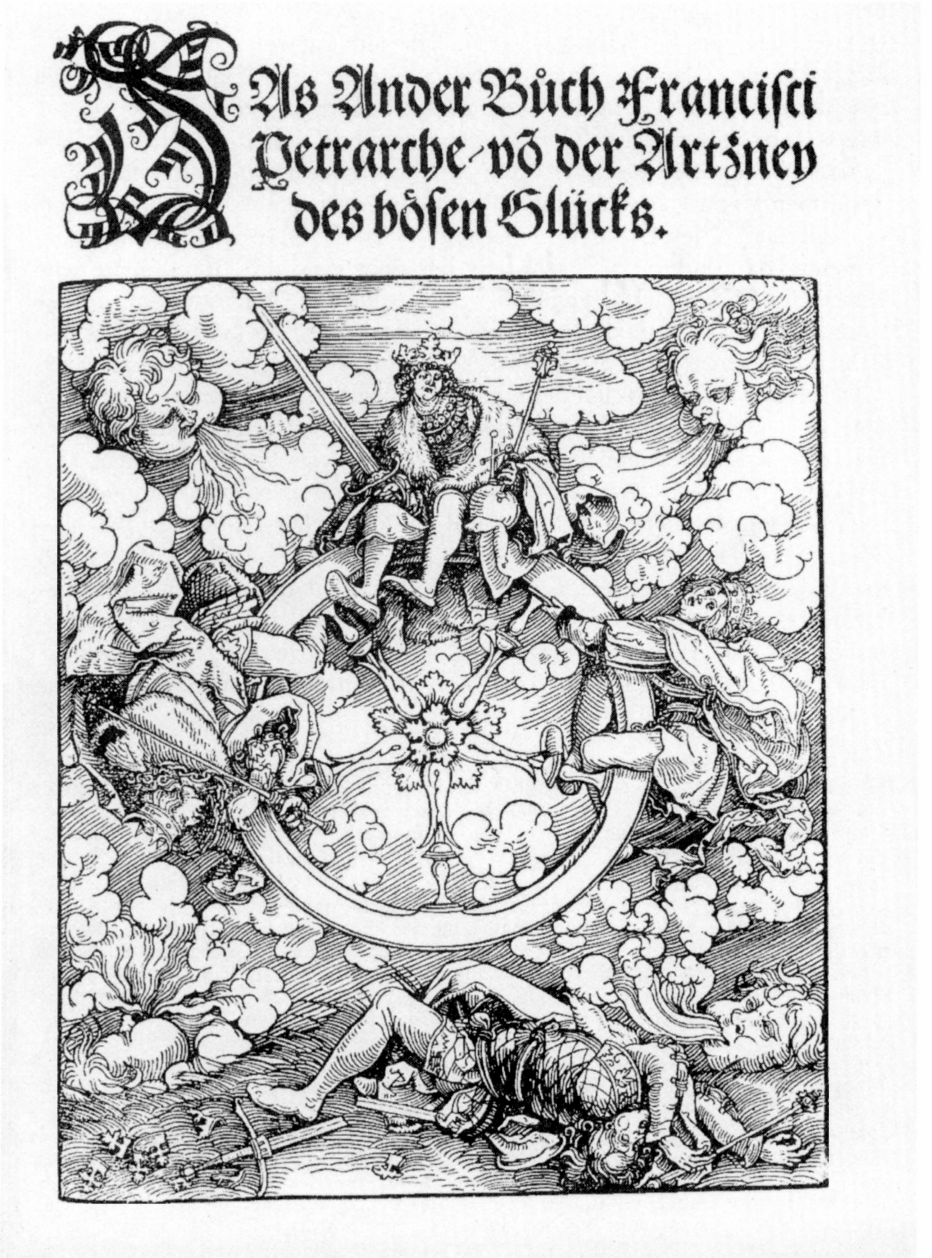


Abb. 5: Petrarca-Meister, Glücksrad
(Holzschnitt, um 1520, zu Petrarcha, Von der Artzney bayder Glück, Buch 2, Titelblatt)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

bar sind. Eine sonst in der Übersetzung des Petrarca-Textes und in den Holzschnitten des Petrarca-Meisters in Erscheinung tretende Ständekritik[24] kommt in der Metapher vom Glücksrad kaum zum Tragen. Bestenfalls geschieht dies in der sehr allgemeinen Schlußfolgerung, die der Betrachter dieser Holzschnitte ziehen *kann,* daß mit dem Bild der Gier nach Macht die „Oberen", „die Reichen" aufs Korn genommen werden und dies keine Züge des armen Mannes sind. In ein völlig anderes Bezugsfeld führt das Glücksrad auf dem Titelblatt der Flugschrift von 1525 „An die Versammlung gemeiner Bauernschaft". Als Anfang der siebziger Jahre durch mehrfache Neuedition eine Erschließung dieser Schrift begann[25] und auch Interpretationsversuche unternommen wurden[26], fand der Titelholzschnitt keine Beachtung. Ebenso wie der Verfasser der Flugschrift ist nach wie vor auch der Künstler dieser Version des Glücksrades unbekannt. Neuerdings wurde der Versuch unternommen, Andreas Bodenstein aus Karlstadt als Verfasser der Flugschrift zu benennen und ihren Charakter weniger revolutionär, sondern als eine Schrift der Vermittlung zu deuten. War es eine radikale Parteinahme zugunsten des bewaffneten Kampfes der aufständischen Bauern[27] oder schlug der Verfasser einen Ausgleich zwischen den Aufständischen und dem Adel vor[28]? Sicher läßt sich eine Antwort nicht allein von der Interpretation des Holzschnittes her finden, aber er spielt bei den Argumenten insofern eine Rolle, als zugunsten der Ausgleichsversion geltend gemacht wurde, die Person an der Kurbel treibe „die einzige Gestalt auf dem Rad – offenbar

---

[24] *Wohlfeil,* Verbildlichungen (Anm. 1), 308ff. (hier auch 310, Anm. 148) ältere Literatur), interpretiert den Glücksradholzschnitt zum Kapitel „Vom ruhigen Leben" insofern sozial, als der stürzende Esel „bäuerlich gekleidet" sei (ebd., 316, Anm. 184). Dann müßte aber ein Bauer zuvor auf dem Höhepunkt des Rades, d.h. an der Macht gewesen sein. Mir scheint, daß dies nicht in den Grundgedanken des Abschnittes paßt!

[25] Zuerst durch *Horst Buszello,* Der deutsche Bauernkrieg von 1525 als politische Bewegung mit besonderer Berücksichtigung der anonymen Flugschrift An die versamlung gemayner Pawerschafft (Studien zur europäischen Geschichte, 8), Berlin 1969, 150 - 192. – Flugschriften des Bauernkrieges, hrsg. von *Klaus Kaczerowsky* (Klassiker rororo, 526/527), Reinbek 1970, 143 - 168, Nr. 17. – An die Versammlung gemeiner Bauernschaft. Eine revolutionäre Flugschrift aus dem Deutschen Bauernkrieg (1525). Eingeleitet, kommentiert und hrsg. von *Siegfried Hoyer* u. *Bernd Rüdiger* mit einer sprachgeschichtlichen Einleitung von M. M. Guchmann, Leipzig 1975. – Flugschriften der Bauernkriegszeit, hrsg. von *Adolf Laube* u. *Hans Werner Seiffert,* Berlin (Ost) 1975, 112 - 134.

[26] *Buszello* (Anm. 25), 92ff. – *Hoyer/Rüdiger* (Anm. 25), 28ff. – *Siegfried Hoyer,* Widerstandsrecht und Widerstandspflicht in der Flugschrift „An die versamlung gemayner pawerschafft" (1525), in: Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätfeudalismus, hrsg. von Gerhard Heitz u.a., Berlin (Ost) 1975, 129 - 155.

[27] So *Siegfried Hoyer,* Karlstadt: Verfasser der Flugschrift ‚An die Versammlung gemeiner Bauernschaft'?, in: ZfG 35 (1987), 128 - 137.

[28] *Christian Peters,* An die Versammlung gemeiner Bauernschaft (1525). Ein Vorschlag zur Verfasserfrage, in: Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte 54 (1985), 15 - 28; *ders.,* An die Versammlung gemeiner Bauernschaft (1525). Noch einmal zur Verfasserfrage, in: ebd., 57 (1988), 1ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

den Papst – nicht mit dem Pathos eines Kämpfers für die gerechte Sache der Bauern, sondern mit der zutiefst betrübten Miene eines Mannes, der sich der tiefen Tragik des geplanten Kampfes bewußt ist"[29], in die Spieße der Bauern.

Die ganze Anlage dieses Glücksrades (Abb. 6)[30] weicht stark von den älteren Modellen und den Illustrationen zum Narrenschiff bzw. der des Petrarca-Meisters ab. Das Rad trennt zwei sich bewaffnet gegenüberstehende Parteien. Auf der rechten Seite, durch eine Anzahl Berittene ausgewiesen, ein Adelsaufgebot, auf der linken bewaffnete Bauern. Eine an das Rad gefesselte Gestalt mit der päpstlichen Tiara auf dem Kopf wird in die Spieße der Bauern gedreht. Noch ist sie allerdings auf der Seite des Adels, hat noch nicht die Höhe des Rades (ihrer Macht? S. H.) überschritten. Die beiden sich gegenüberstehenden Parteien werden verbal durch Zweizeiler ausgewiesen: „Hie Romanisten vnd Sophisten." / „Hie Pawrßman / gut Christen." Bei der Interpretation des Textes wurde darauf verwiesen, daß der Begriff Romanisten in der Flugschrift in Verbindung mit „große Herren" gebraucht wird, während Sophisten mit Theologen, die die Bibel falsch auslegen, gleichzusetzen sind[31]. Das Rad wird in entgegengesetztem Lauf des Uhrzeigers bewegt – also auch hier „verkehrte Welt".

Sehr wichtig für eine Interpretation des Bildes ist, wer das Glücksrad bewegt (Abb. 7). Es ist wohl keine Frauengestalt, also nicht die Fortuna[32], sondern ein Mann! Karl Schottenloher, der der Flugschrift unter dem Aspekt der frühen Kommunikationsentwicklung Beachtung schenkte, meinte, „... Luther ... dreht das Glücksrad, das den Papst abwärts treibt"[33]. In der Tat trägt die männliche Gestalt an der Kurbel mit einem langen Rock (einer Kutte? S. H.) die Gesichtszüge Luthers.

Der Verfasser der Flugschrift „An die versamlung gemayner pawerschafft" billigt zwar generell das Gebot des Wittenberger Reformators in der Frage des Widerstandes, „es ist kayn gewalt, dann von gott" (Röm. 13,1)[34], ein Grundmotiv auch in Luthers Schrift „Von weltlicher Oberkeit, wieweit man ihr gehorsam schuldig sei"[35]. Während aber Luther eine absolute Unterordnung in weltlichen Dingen fordert, argumentiert der Autor:

---

[29] *Peters,* Noch einmal (Anm. 28), 3.

[30] In der neueren Forschung ging nur *Scribner,* For the Sake (Anm. 2), 121, näher auf diesen Holzschnitt ein.

[31] *Hoyer/Rüdiger* (Anm. 25), 120.

[32] So *Scribner,* For the Sake (Anm. 2), 121.

[33] *Karl Schottenloher,* Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tagesschrifttum (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, 21), Berlin 1922, 110f.

[34] *Hoyer/Rüdiger* (Anm. 25), 88.

[35] *Martin Luther,* Von weltlicher Oberkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei, in: ders., Studienausgabe, Bd. 3, hrsg. von Hans-Ulrich Delius, Berlin (Ost) 1983, 31 - 71.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

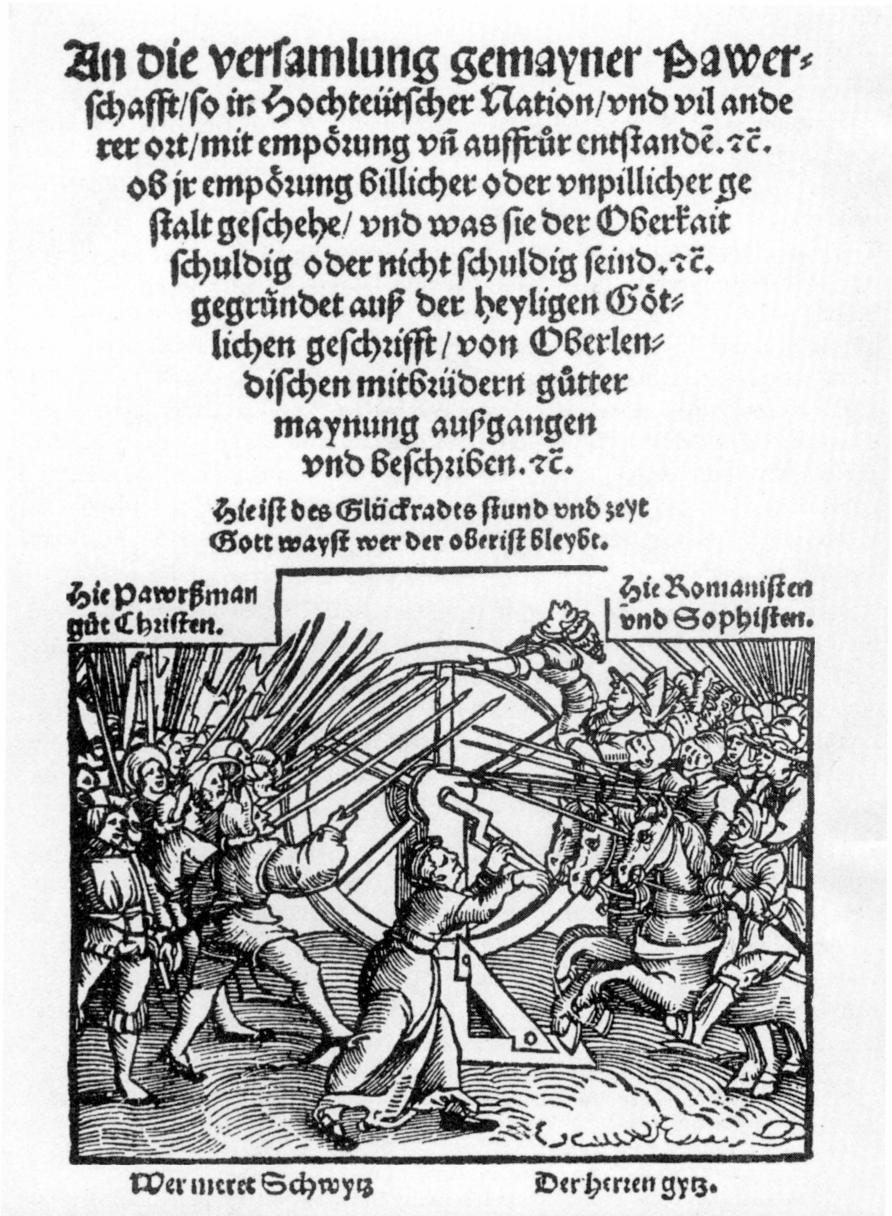


Abb. 6: Glücksrad
(Holzschnitt, 1525, Titelblatt ‚An die versamlung gemayner pawerschafft')

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 7: Glücksrad (Ausschnitt)
(Holzschnitt, 1525, Titelblatt ‚An die versamlung gemayner pawerschafft')

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

„Darumb welche fürsten oder herrn inen selbs aygenützige beschwerde und gepot erdichtend und aufrichtend, die amptend falsch mit vermessenheit." Und er leitet daraus das Recht der Untertanen ab, die Obrigkeit in diesem Fall mit Gewalt abzusetzen[36]. Es gibt also im Text der Schrift einerseits einen Grundkonsens zu Luthers Obrigkeitsauffassung, zugleich bestehen aber auch Differenzen zu dieser.

Der Holzschnitt symbolisiert diese Spannungen. Luther hatte die Auseinandersetzung mit dem Papsttum eröffnet. Das von ihm bewegte Rad des Glücks, gegen den „üblichen" Lauf des Geschehens sich drehend, liefert den Papst, der seinem Schicksal nicht entfliehen kann, und damit die römische Kirche den Spießen der Bauern aus. Luther handelt offenbar mit verschlossener Miene, das beobachtete Christian Peters durchaus richtig[37], doch der Lauf des Rades läßt keine Wahl, zudem sind die Bauern auch die „guten Christen". In diesem Sinne unterstützt ja der Text auf der linken Seite unter dem Bild zugleich die Grundaussage der Schrift. Das Glücksrad auf der Bauernkriegsflugschrift ist das einzige Beispiel, wo dieses Symbol mit einem sozialrevolutionären Inhalt verbunden ist.

Die Flugschrift wurde Mitte Mai 1525 durch Hieronymus Höltzel in Nürnberg gedruckt[38]. Möglicherweise stammt der Künstler des Holzschnittes auch aus der Reichsstadt, wo es ja ein Potential radikal-reformatorischer Ansichten gab. Georg Pencz, einer der 1525 verurteilten und zeitweise aus Nürnberg ausgewiesenen „gottlosen Maler"[39], fertigte vier Jahre später (1529) eine Version des Glücksrades mit sozialkritischen, allerdings nicht revolutionären Zügen an, auf die erstmals Scribner aufmerksam machte (Abb. 8)[40]. Beziehungen zwischen diesem Holzschnitt und dem der Flugschrift von 1525 lassen sich zwar nicht ersehen, die Penczsche Fassung ist aber zweifellos von sozialer Kritik und Sympathie für die Bauern getragen.

Den Zeitgenossen war Anfang des 16. Jahrhunderts das Glücksradthema vertraut. Seine Interpretation im Sinne des Renaissance-Humanismus und für sozialrevolutionäre Vorstellungen konnte die Kenntnis des Motivs in breiten Kreisen der Bevölkerung voraussetzen. Wie auch in der verbalen

---

36 *Hoyer/Rüdiger* (Anm. 25), 94 u. 105 ff.

37 Vgl. Anm. 29.

38 *Hoyer/Rüdiger* (Anm. 25), 13 ff. – *Helmut Claus,* Der deutsche Bauernkrieg im Druckschaffen der Jahre 1524 - 1526, Gotha 1975, 31 f.

39 *Herbert Zschelletzschky,* Die „Drei gottlosen Maler" von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975, 31 ff. – *Günter Vogler,* Nürnberg 1524/25. Studien zur Geschichte der reformatorischen und sozialen Bewegung in der Reichsstadt, Berlin (Ost) 1982, 250 ff. – Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Staatliche Kunstsammlung Dresden. Ausstellung im Albertinum, Dresden 1971, 254 ff.

40 *Scribner,* For the Sake (Anm. 2), 118, Abb. 89.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

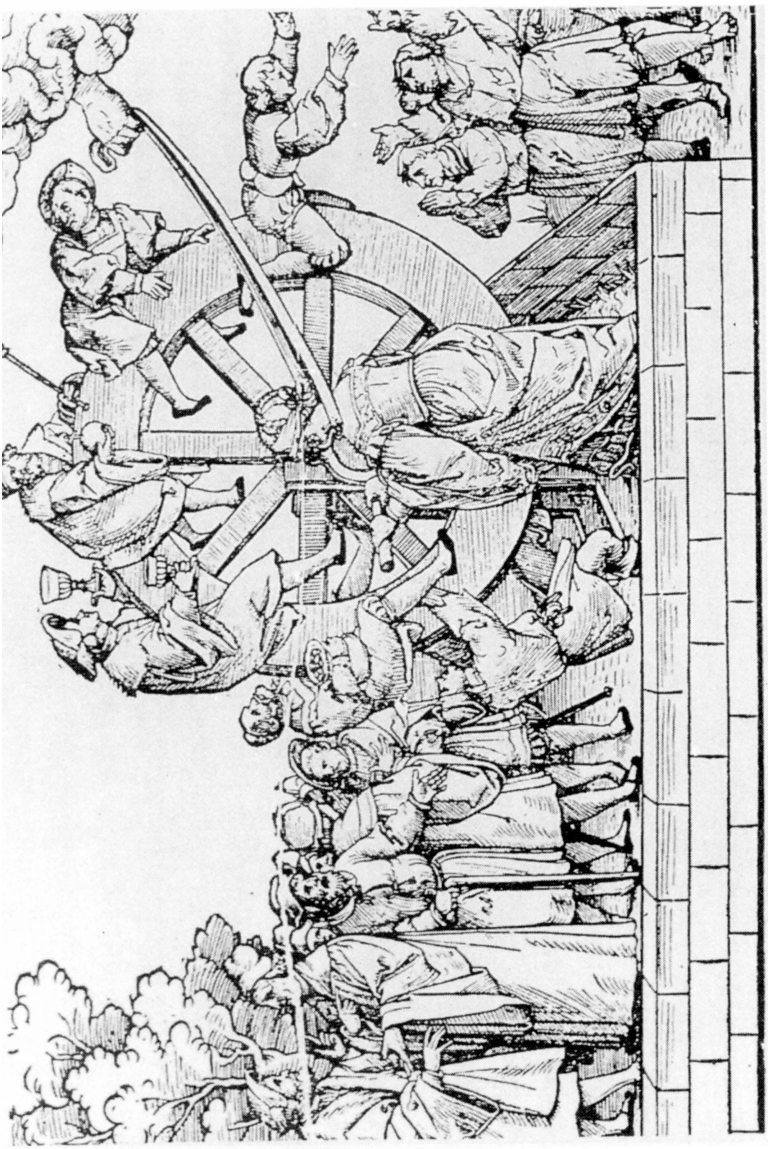


Abb. 8: Georg Pencz, Glücksrad
(Holzschnitt, 1530)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Behandlung[41] bemächtigte sich die politisch-soziale Satire in den Holzschnitten dieses Themas[42]. Die vorgestellten Beispiele zeigen, wie eine im Volk verwurzelte Symbolik zur Verbreitung neuer, in der Zeit liegender Gedanken benutzt wird und wie eine ikonographische Interpretation dieser Bilder die schriftlichen Quellen nicht nur ergänzen kann, sondern auch selbständige Gedanken einbringt.

[41] U.a. im Fastnachtsspiel; vgl. *A. von Keller,* Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert (Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart 30), Bd. 1, Stuttgart 1853, 175.

[42] *Doren* (Anm. 3), 102 f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Reformatorische Bildpropaganda

Von Robert W. Scribner, Cambridge

Das Thema möchte ich in vier kurzen Abschnitten mit Überlegungen zu den Stichworten ‚Propaganda', ‚Bilder', ‚das Verhältnis Bild – Leser' und ‚Reaktion auf Bilder' behandeln.

1. Propaganda

Wer die merkwürdigen Ereignisse des *annus mirabilis* 1989 betrachtet, findet sehr viele Vergleichspunkte mit den Ereignissen im Deutschland der 1520er Jahre, vor allem ein Verständnis von Revolution als Kommunikationsprozeß. Die revolutionäre Krise des 16. Jahrhunderts begann in Deutschland um 1520 unter den ausgebildeten Eliten in Universitäten, wie Wittenberg, Erfurt und Heidelberg, und unter unabhängigen intellektuellen Kreisen, wie den Nürnberger oder Straßburger Humanisten. Breitere Volksschichten zu erreichen war eine Sache der Kommunikation, speziell der mündlichen, die sich an die Erzeugnisse der Druckerpressen anschloß. Dabei spielte der Informationsgehalt der Kommunikation eine nebensächliche Rolle, denn reformatorische Kommunikation war überwiegend propagandistisch bestimmt. Dafür sorgten sowohl Gegner als auch Anhänger Luthers, vor allem die Humanisten: Es war von Anfang an unmöglich, Luther getrennt von einer Tendenz der Verteufelung bzw. der Vergötterung zu diskutieren[1]. Wir können also kaum von einer reinen Rezeption der Lehren Luthers reden, denn diese Lehren sind als Teil einer propagandistischen Kommunikation vermittelt.

Reformatorische Propaganda erschien vielgestaltig: als Flugschriften, Flugblätter, Predigten, Schandlieder, Schimpfreden und geflügelte Worte, Volkswitz und Volkssagen, Sprichwörter, öffentliche Umzüge oder Demonstrationen, öffentliche ‚Skandale', verschiedene Erzeugnisse der Kunstproduktion wie Gemälde, Wandmalerei, Bildteppiche, Objekte wie Truhen,

---

[1] *Marc Lienhard,* Held oder Ungeheuer? Luthers Gestalt und Tat im Lichte der zeitgenössischen Flugschriften-Literatur, in: Luther Jahrbuch, 45 (1978), 56 - 79; *Robert W. Scribner,* Luther Myth: A Popular Historiography of the Reformer, in: ders., Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany, London 1987, 301 - 322, bes. 303 - 310; *Martin Warnke,* Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a.M. 1984.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Trinkkrüge oder sogar Kanonen u.a.m.[2]. Was sind die Merkmale der Propaganda, die einen revolutionären Meinungsumschwung vorbereitete? – Sie lassen sich durch vier Schlagworte charakterisieren: Offenbarung, Demaskierung, Angsterregung und Aufforderung zur Aktion[3].

‚Offenbarung' bedeutete, nicht nur auf Mißstände deutlich und schlüssig hinzuweisen, sondern auch deren tiefliegende Gründe zu entschlüsseln und ontologisch zu deuten. Reformatorische Propagandisten konnten im Falle Luthers effektiv behaupten, daß es nicht bloß um den Menschen Martin Luther, auch nicht um Mißstände und äußerliche Reform, sondern um das Heil der Welt, um einen Kampf zwischen Gott und Teufel ging. Dabei beriefen sie sich auf das Wort Gottes als höhere Legitimationsinstanz: Die Sache Luthers war eine heilige Sache, seine Botschaft war die Botschaft Gottes. Sehr schlau nutzten sie traditionelle Erwartungen des Erscheinens eines neuen Heiligen oder Propheten und stellten Luther als Heiligen und Sprachrohr des heiligen Geistes dar[4]. Deshalb wurde es möglich, die evangelischen Bewegungen der 1520er Jahre als ein durch göttliche Vorsehung bewirktes Ausgießen des heiligen Geistes auszulegen. Diese Offenbarung wurde zum festen Bestandteil des lutherischen Selbstverständnisses der frühen Neuzeit[5].

‚Demaskierung' bedeutet, die Gegner Luthers als Feinde des Wortes Gottes zu enthüllen und als Handlanger des Teufels zu brandmarken. Hier nutzten die Propagandisten einen alten polemischen Topos sehr klug aus, der

---

[2] Die Literatur zur gedruckten Propaganda ist inzwischen überaus zahlreich; ich erspare mir deshalb eine Bibliographie und erwähne hier nur Publikationen zu weniger bekannten Formen der reformatorischen Propaganda. Zu Schimpfworten und Sprichwörtern *Bob Scribner,* Luther's Anti-Roman Polemics and Popular Belief, in: Luther Jahrbuch, 57 (1990), 103 - 107. – Zu Umzügen, Demonstrationen und desgl. *Scribner,* Popular Culture (Anm. 1), 71 - 122. Zu Gemälden als Propaganda *Carl C. Christensen,* Princes and Propaganda: Electoral Saxon Art of the Reformation, erscheint demnächst; zu verschiedenen Objekten vgl. eine Opferstocktafel, einen Trichterhalskrug und eine Schußwaffe in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Katalog der Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1983, 426, 452, 457; zu Truhen *Ernst Ullmann* (Hrsg), Geschichte der deutschen Kunst 1470 - 1550, Leipzig 1985, Abb. 298, und *G. Kaufmann* (Hrsg.), Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, 8), Berlin 1970, 104; zum Bildteppich *Hermann Schmitz,* Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei, 3. Aufl., Berlin 1922, 138 - 141, und Kunst der Reformationszeit. Katalog zur Ausstellung im Alten Museum, Berlin (Ost) 1983, 412 f.; vgl. auch den Wandteppich zum Reformationstag 1667 aus dem schleswig-holsteinischen Raum, im Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin.

[3] Die vier Kategorien sind schon implizit in meiner monographischen Studie zur reformatorischen Bildpropaganda verwendet: *Robert W. Scribner,* For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation, Cambridge 1981.

[4] Vgl. ebd., 18 ff.

[5] Vgl. *Robin Barnes,* Prophecy and the Eschaton in Lutheran Germany, 1530 - 1630, Phil. Diss., University of Virginia 1980; *Jürgen Schönstädt,* Antichrist, Weltheilsgeschehen und Gotteswerkzeug. Römische Kirche, Reformation und Luther im Spiegel des Reformationsjubiläums 1617, Wiesbaden 1978.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

den Mönch als getarnten Teufel, sogar grober als Teufelsdreck darstellte[6]. Die Propaganda ‚schnitt' aber noch tiefer in den Körper der Luthergegner ein – hier denke ich an die propagandistische Anwendung des Narrenschneidens! – um zu zeigen, daß die Kirche in ihrem Wesen etwas noch Schrecklicheres war: nämlich die Kirche des Antichrists. Daß der Papst als Antichrist enthüllt wurde und die Papstkirche als teuflische Parodie der Kirche Christi dargestellt werden konnte, war zugleich entrüstend und angsterregend und wirkte wie eine Schocktherapie. Nicht nur das: Die Papstkirche und ihre teuflischen Zeremonien hätten das Allerheiligste, die Realpräsenz Christi in der christlichen Gemeinde in Gestalt der Eucharistie durch eine antichristliche Parodie ersetzt. Wer die päpstliche Messe demaskiere und mit den richtigen Augen betrachte, könne das dasitzende Monstrum wahrnehmen (Abb. 9).

‚Angsterregung' hängt eng mit der ‚Demaskierung' zusammen. Das teuflische Wesen des Papsttums und der päpstlichen Kleriker ist nicht in modernem Sinne als Metapher oder rhetorische Redewendung zu verstehen. Es war ernst gemeint und wurde ernst genommen. Die Menschen des 16. Jahrhunderts empfanden die Anwesenheit und das Wirken des Teufels in der Welt als bedrohlich und beängstigend. Sie fühlten sich von seelischen, physischen und psychischen Angriffen des Teufels verfolgt und suchten deshalb Zuflucht im sakramentalen Wesen der Kirche, wie Beschwörungen und Segnungen, nötigenfalls auch bei außerkirchlichen Mitteln wie Zauberei[7]. Es war der größte propagandistische Erfolg der Reformation, daß die päpstliche Religion mit dem heilsbedrohenden teuflischen Antichrist gleichgesetzt wurde. Man hat oft behauptet, die Menschen des Spätmittelalters seien sehr tief in Seelennot und Angst um ihr Seelenheil verstrickt gewesen. Nach derartiger Ansicht rettete die Reformation diese angsterfüllten Menschen, indem sie ihnen den rechten Weg zu Christus zeigte. Das mag wohl für einige stimmen, aber kaum für die Mehrheit. Ganz im Gegenteil: Mittelalterliche Religion war nur für Menschen einer gewissen religiösen Mentalität angsterregend – d.h. die ‚Frömmigkeitsathleten' wie Luther. Die evangelische Botschaft war mit ihrer Mitteilung über die seelengefährdende Falschheit päpstlicher Religion bestrebt, zuerst eine tief religiöse Angst unter ihren Zuhörern zu erwecken und ihnen dann die Lösung dafür anzubieten[8].

---

[6] Zum ‚Mönch als Teufelsdreck' vgl. *Robert W. Scribner,* Demons, Defecation and Monsters. Popular Propaganda for the German Reformation, in: ders. Popular Culture (Anm. 1), 277 - 299, bes. 280; zur Demaskierung vgl. die polemischen Holzschnitte, die buchstäblich die Feinde Luthers bzw. des Evangeliums enthüllen, in: *Christiane Andersson,* Polemical Prints in Reformation Nuremberg, in: Jeffrey Chips Smith (Hrsg.), New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays, Austin 1985, 51 - 54.

[7] Zu Sakramentalien *Scribner,* Ritual and Popular Belief in Catholic Germany, in: Popular Culture (Anm. 1), 36 - 41; zum Problem der Zauberei neuerdings *Richard Kieckhefer,* Magic in the Middle Ages, Cambridge 1990, bes. 56 - 85.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

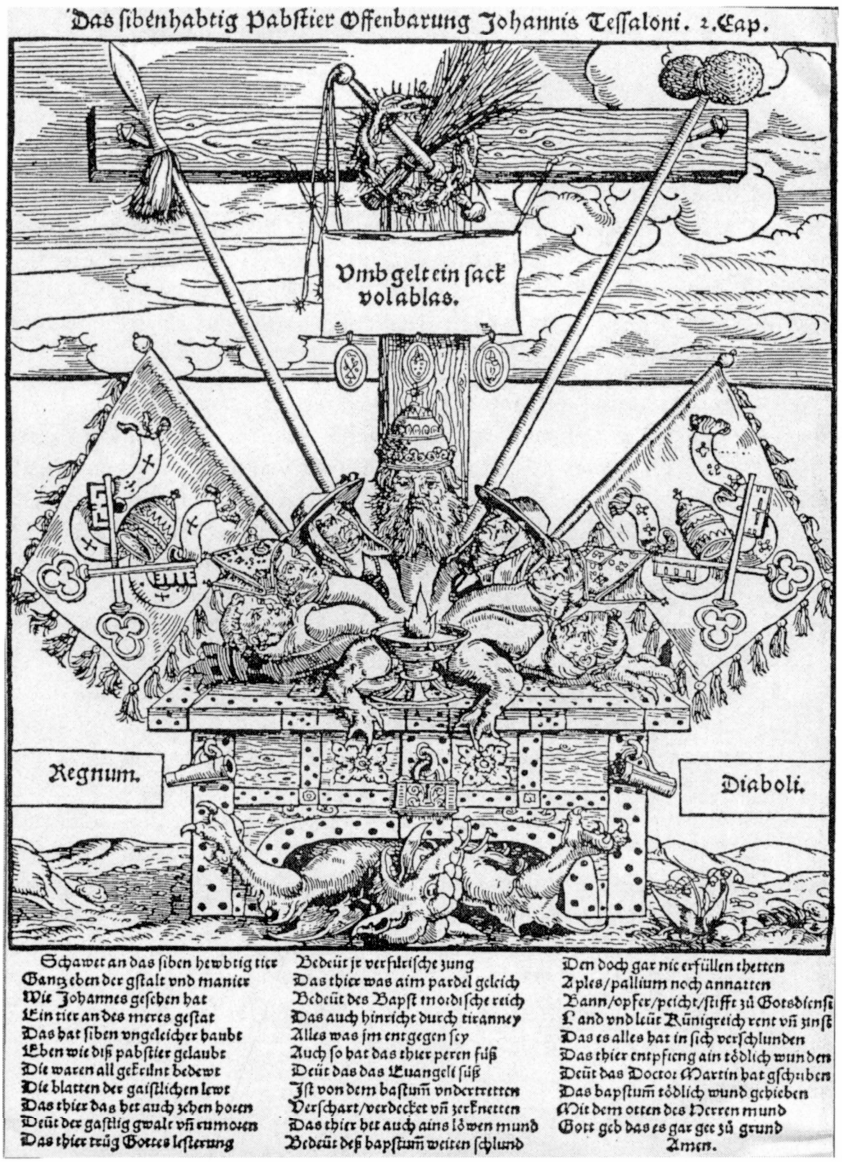


Abb. 9: Anonymer Meister, Das siebenhäuptige Papsttier
Flugblatt um 1530, Berlin
(Das anonyme Flugblatt parodiert die Messe des hl. Gregor,
eine sehr beliebte Darstellung der Realpräsenz Christi in der Eucharistie)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

‚Aufforderung zur Aktion' ist eine konsequente Folge der Angsterregung. Wenn man nicht sofort einschritte, um die gefährlichen Zustände zu beseitigen, sei nicht nur das Heil des Einzelnen bedroht, sondern auch das Schicksal der ganzen Welt. Das heißt, Aktionen gegen die Kirche des Antichrists wurde kosmische Bedeutung zugemessen. Aber was war mit ‚Aktion' gemeint? Sie bedeutete zunächst, das Evangelium (oder besser gesagt, die Anwälte des Evangeliums) gegen die Gegner zu verteidigen. Den charakteristischen Ton enthielt zuerst die *Intimatio Erphurdiana pro Martino Luthero,* eine anonyme Schmähschrift zugunsten Luthers, die im August 1520 in Erfurt an der Tür des Collegium maius öffentlich bekannt gemacht wurde. Sie war ein Aufruf zu Aktion an alle, die Christus und seine Lehre liebten und um ihr Seelenheil fürchteten:

> „Wir ermahnen im Namen des Herren Jesu Christi, Ihr sollt Euch erheben und nach dem Worte Christi tapfer handeln. Ihr sollt dem Untier Widerstand leisten, ja sogar mit Händen und Füßen gegen die tollwütigen Verleumder des vorgenannten Martin protestieren. Um zu verhindern, daß seine Ideen, die er aus dem Staub ans Tageslicht so offenkundig erhoben hat, unterdrückt werden, sollt Ihr zurückschlagen[9]."

Danach wurde die Stimmung in Erfurt turbulenter, und die Aufregung gipfelte im Pfaffensturm vom 11. Juni 1521, dem ersten gewaltsamen Angriff der Reformation gegen die Altgläubigen[10]. ‚Aktion' bedeutete aber auch, das System des Lehrgebäudes der päpstlichen Religion anzugreifen, zu demontieren und schließlich sogar zu zerstören. Wer von der evangelischen Propaganda überzeugt wurde, katholische Zeremonien seien antichristlich, die Messe sei ein Greuel, und die katholischen Geistlichen seien Teufelsanhänger, wurde durch seinen neuerweckten Eifer dazu angefeuert, diese Dinge sofort zu beseitigen. Das hieß, die Messe und andere liturgische Zeremonien zu stören, Priester zu prügeln und zu jagen, Klöster zu stürmen, Bilder zu zerschlagen, u.a.m. Dieser Prozeß ist sehr treffend als ‚Reformation durch Provokation' beschrieben worden[11].

2. Bilder

Welche Rolle haben Bilder in diesem propagandistischen Prozeß gespielt? Meine charakterisierende Darlegung betont emotionell-psychologische und epistemologische Elemente der reformatorischen Propaganda. Die Wirkung

---

[8] Zur These der religiösen Angst zusammenfassend *Steven E. Ozment,* The Reformation in the Cities. The Appeal of Protestantism in Sixteenth-century Germany and Switzerland, Yale 1975, 8, 20 - 32.

[9] *Robert W. Scribner,* The Erasmians and the Beginning of the Reformation in Erfurt, in: Journal of Religious History, 12 (1976), 23; *Ulman Weiss,* Die frommen Bürger von Erfurt, Weimar 1988, 120.

[10] *Weiss* (Anm. 9), 124ff.

[11] *Heinold Fast,* Reformation durch Provokation. Predigtstörungen in den ersten Jahren der Reformation in der Schweiz, in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.), Umstrittenes Täufertum 1525 - 1975, Göttingen 1975, 79 - 110.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

von Bildern als propagandistisches Mittel war sehr stark von diesen Elementen abhängig und ist vor allem aus bestimmten Merkmalen spätmittelalterlicher Bildkenntnis und Volksfrömmigkeit zu verstehen. Die Rolle von Bildern für die Volksfrömmigkeit ist kürzlich von mehreren Seiten erhellt worden. Das ganze Mittelalter hindurch war die religiöse Funktion von Bildern heftig umstritten[12]. Dabei ging es nicht nur um das biblische Bilderverbot, sondern auch um eine ausgesprochene Angst vor Bildern bzw. vor dem Zauber des Bildes[13]. Diese Angst hatte wenig mit der Produktion und mehr mit der Rezeption des Bildes durch den Bildbetrachter zu tun[14] und ist nur im Rahmen mittelalterlicher Theorien des Sehens zu verstehen, die eine physische Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten, d.h. einen zwischen beiden fließenden ‚Stoff' oder eine Energie, voraussetzten. Solche Theorien verstanden das Sehen als eine besonders sinnliche Handlung, als ob Betrachter und Betrachtetes sich gegenseitig berührten und fühlten[15]. Es entstand sogar eine Angst vor visueller ‚Ansteckung', so daß schwangeren Frauen davon abgeraten wurde, häßliche Bilder oder eklige Tiere anzuschauen, denn sie würden dadurch Gefahr laufen, Kinder mit den gleichen häßlichen Gesichtszügen zu gebären[16].

Das theologische Verständnis des Sehens im Sinne von *visio* war etwas komplizierter und auf neuplatonischen epistemologischen Grundlagen aufgebaut, die durch die Worte *invisibilia per visibilia* ausgedrückt wurden[17]. Dabei wurde vorausgesetzt, daß die Menschen durch das Sehen *(visio)* zur Wahrnehmung des Heiligen gelangen könnten, denn die sichtbare Welt wurde als Zeichen der unsichtbaren verstanden, und die Menschen könnten zur Erkenntnis des Übernatürlichen durch das signifizierende Wesen des Natürlichen gelangen. Die wahrnehmbare Welt wurde dadurch ein komplexes, durch menschliche Sinnlichkeit erschließbares semiotisches System. Der Gedankengang wurde in der Zeichenlehre des hl. Augustinus aufgenommen, der zwischen drei Arten des Sehens – körperlich, geistig und intellektuell – unterschied. Die neuplatonische Steigerung vom Sichtbaren und Körperlichen zum Unsichtbaren und Göttlichen spielte gewiß eine Rolle, als dieses Verständnis des Sehens als kognitive Möglichkeit in die Lehre der

---

[12] Vgl. die Diskussion bei *Michael Camille,* The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, Cambridge 1989.

[13] Vgl. die ausführliche Diskussion zur ganzen Problematik, vor allem in vergleichender und diachronischer Hinsicht, bei *David Freedberg,* The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago 1989.

[14] *Camille* (Anm. 12), 47.

[15] Vgl. *David C. Lindberg,* The Science of Optics, in: ders. (Hrsg.), Science in the Middle Ages, Chicago 1978, 338 - 368, der die verschiedenen Theorien betont, die allerdings eine sinnliche Begegnung zwischen Betrachter und Betrachtetem als Grundlage des Sehens gemeinsam haben.

[16] *Camille* (Anm. 12), 24.

[17] Vgl. *Freedberg* (Anm. 13), 161 - 191.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Mystiker wie Julian von Norwich, Tauler und Suso aufgenommen und auf mystische Frömmigkeit angewandt wurde. Bei der frommen Andacht sollte der Christ vom rein bildlichen Schauen, vielleicht mittels eines Bildes, über ein bildhaftes geistiges Schauen zu einer bildlosen Andacht gelangen[18]. Solche Ideen haben mehrere Andachtsbilder im Spätmittelalter fast programmatisch beeinflußt[19].

Neben dieser ‚mystischen Bildtradition' finden wir eine zweite Bildtradition, die die psychologisch-pädagogische Funktion des Bildes betonte. Sie stammte von Gregor d. Gr., wurde aber durch Thomas von Aquin treffend formuliert: Bilder seien die Bücher der Ungelehrten, die aus Bildern Kenntnisse gewännen wie die Gelehrten aus Büchern; sie prägten auch die Mysterien des Glaubens besser ein, denn visuell erfahrene blieben leichter im Gedächtnis haften; ebenso erregten sie das Gemüt zur Frömmigkeit, denn die Menschen würden mehr durch Gesehenes als durch Gehörtes bewegt[20]. Diese ‚*biblia pauperum*-Tradition' hatte mit der mystischen Bildtradition gemeinsam, daß beide aus der Perspektive der Hochkultur theoretisch formuliert wurden[21]. Es gab aber eine dritte, volkstümliche Tradition, die eher aus der frommen Praxis der Liturgie, der Heiligenverehrung und dem volkstümlichen Bilderkult entstand. Diese nenne ich die Tradition der ‚sakramentalen Schau'[22].

---

[18] Zur Zeichenlehre und Epistemologie *Hennig Brinkmann,* Mittelalterliche Hermeneutik, Darmstadt 1980, 74, 85; *Albert Zimmermann/Gudrun Vuillemin-Diem* (Hrsg.), Der Begriff der Representatio im Mittelalter, Berlin 1971; zur Auffassung der Mystiker insbes. *Alois Haas,* Meister Eckharts mystische Bildlehre, in: ebd., 113 - 62; vgl. auch *Sixten Ringboum,* Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. Reihe, 73 (1969), 159 - 170, insbes. 162f. und neuerdings *Kristin Zapalac,* „In His Image and Likeness". Political Iconography and Religious Change in Regensburg, 1500 - 1600, Ithaca-London 1990, 1 - 25; ‚Luther's Revision of the Augustinian Epistemology'.

[19] Vgl. *Karl Haupt,* Mystik und Kunst in Augsburg und im östlichen Schwaben während des Spätmittelalters, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben 59/60 (1969), 1 - 100.

[20] *Freedberg* (Anm. 13), 162, hat erst auf diese Stelle bei Aquin, Commentarius super libros sententiarum, Librum III, dist. 9, art. 2, qu. 2 aufmerksam gemacht; die Gedanken wurden im Spätmittelalter fast zum Gemeinplatz; vgl. *Michael Baxandall,* The Limewood Sculptors of Renaissance Germany, Yale 1980, 53, der die gleiche Stelle aus einem ‚Praeceptorium deutsch' aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zitiert; dieses ‚Praeceptorium' erschien auch nach 1497 in einer gedruckten Ausgabe.

[21] Daß die sog. *biblia pauperum* aus einer gelehrten, bzw. klerikalen Tradition entstand, beweist *Avril Henry,* Biblia pauperum. A Facsimile and Edition, Ithaca 1987.

[22] Meine Auffassung von der ‚sakramentalen Schau', die ich hier nur zusammenfassend darlege, habe ich etwas ausführlicher dargestellt: *Bob Scribner,* Popular Piety and modes of Visual Perception in Late-medieval and Reformation Germany, in: Journal of Religious History, 15 (1989), 448 - 469; *ders.,* Zur Wahrnehmung des Heiligen in Deutschland am Ende des Mittelalters, in: Peter Dinzelbacher/Harald Kleinschmidt (Hrsg.), Das Mittelalter – unsere fremde Vergangenheit, Stuttgart 1990, 241 - 267.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Der Liturgie-Historiker Anton Meyer sprach schon 1938 von der ‚heilbringenden Schau' in der Volksfrömmigkeit des Spätmittelalters und meinte damit eine entartete Form der visuellen Wahrnehmung des Heiligen. Nach Meyer gab es drei Formen des Schauens im Mittelalter: die mystische Schau, die Mysterienschau und die rein physische Schau. Letztere sei eine primitive Art des Schauens, die in ihrer sinnlichen Verbindung zum beschauten Objekt fast zu einer Form der Magie würde[23]. Die ganze Formulierung ist sehr stark von neuplatonischen und augustinischen Vorstellungen beeinflußt, so daß eine Bewertung der Rolle der Sinnlichkeit beim volkstümlichen Bildgebrauch vorweggenommen ist. Wir können die ‚heilbringende Schau' besser bewerten, wenn wir die Rolle des Schauens in der Liturgie verstehen. In den paraliturgischen *functiones sacrae* und in der Messe selbst, vor allem bei der Elevation, war das Sehen ein wichtiges Element des partizipierenden Erlebnisses der liturgischen Aktion. Die Elevation war vor allem der Moment, in dem die Laien die Messe als Opfer wahrnahmen, denn die Elevation vergegenwärtigte den Opfertod Christi. Der partizipierende Laie sollte die leibliche Anwesenheit Christi wahrnehmen, was ein Aufnehmen der sakralen Aktion durch ein körperliches Sehen voraussetzte. Das war keine mystische Steigerung, auch keine ‚Mysterienschau', sondern ein Hindurchsehen, fast eine sakramentale Aktion seitens der Laien[24].

Das andächtige Schauen dieser Art, sei es in der Liturgie oder in der Bildandacht, sollte heilbringend wirken, indem es eine direkte persönliche Verbindung mit dem Heiligen schuf. Man könnte diese Art des Schauens als eine ‚magische Handlung' bezeichnen, weil der Verehrer eine besondere Gnade oder gesichertes Heil allein durch das Schauen erwartete. Besser aber finde ich die Bezeichnung ‚sakramentale Handlung', deren Wirkung wie bei den Sakramentalien von der frommen Gesinnung des Gläubigen abhing. Hier wäre es verfehlt, von einer ‚rein körperlichen Schau' zu sprechen, denn die Sinnlichkeit sollte nur dazu dienen, eine fromme Gesinnung im Herzen zu wecken. In Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Verständnis der physischen Aktion des Sehens bedeutete also diese Art des Schauens eine persönliche Begegnung mit dem Heiligen mittels bildhafter Formen.

Die Wahrnehmung des Sakralen wurde bei dieser ‚sakramentalen Schau' durch eine verlängerte, andächtige Begegnung mit den schauenden Augen

---

[23] *Anton L. Meyer,* Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: Heilige Überlieferungen. Festschrift für Ildefons Herwegen, Münster 1938, 234 - 262.

[24] Eine etwas ausführlichere Diskussion dieser Fragen in *Scribner,* Zur Wahrnehmung des Heiligen (Anm. 22); zu Sakramentalien vgl. die Diskussion in *Scribner,* Ritual and Popular Belief in Catholic Germany at the Time of the Reformation, in: ders., Popular Culture (Anm. 1). In die gleiche Richtung argumentiert *Hubert Dobiosch,* Christophorusschau – die Geistige Kommunikation im Mittelalter, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 21 (1987), 125 - 133.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des abgebildeten Heiligen bewirkt, exemplarisch dargestellt in einem sehr beliebten volksfrommen Andachtsbild des 15. Jahrhunderts, der *imago pietatis* im Veronikatuch (Abb. 10). Die Begegnung wurde auch durch eine Kombination von Augenkontakt und appelativen Gesten emotional gesteigert, wie bei den *ecce homo*-Darstellungen (Abb. 11)[25]. Diese Art der andächtigen Schau schuf eine persönliche Begegnung zwischen Bild und Betrachter, die ein besonderes Merkmal des spätmittelalterlichen Sakralbildes war. Sie war eine wesentliche Voraussetzung für die drei charakteristischen Züge des Sakralbildes, wobei es sich um ein mit sakraler Kraft ‚geladenes' Objekt handelte, das eine innewohnende ‚Persönlichkeit' aufwies und ein partizipierendes Verhältnis mit dem andächtigen Beschauer eingehen konnte. Das Sakralbild als apotropäischer Gegenstand, als Zauberbild, war von der sakramentalen Schau abhängig, was die Auffassung des Bildes selbst als heiliges Bild, als Sakramentale, ermöglichte[26].

Am Ende des 15. Jahrhunderts trat eine Veränderung dieser Sichtweise ein. Deutsche Kunstmaler fingen an, einen geschickten Naturalismus anzuwenden. Dazu – allerdings etwas verspätet im Vergleich zu den Italienern oder den Flamen – kam die Rezeption neuer wissenschaftlicher Theorien der Optik und der Perspektive. Das perspektivische Prinzip von ‚Albertis Fenster' schuf die Möglichkeit, die Welt als Objekt zu betrachten, also das Andachtsbild zu entsakralisieren, sogar zu entzaubern. Obwohl die Perspektive in Deutschland erst im Laufe der 1520er Jahre selbstbewußt und geschickt angewendet wurde, tendierte der hochentwickelte Naturalismus deutscher Künstler in die gleiche Richtung[27]. Die ‚sakrale Schau' konnte zur weltlichen Schau werden, wie bei ‚*S. Margarete*' von 1513 des älteren Cranach (Abb. 12), wo die dargestellte Heilige kaum von einem weltlichen Subjekt zu unterscheiden ist. Freilich war das keine totale Verweltlichung, sondern eine gewisse ‚Naturalisierung des Sakralen', das innerweltlich fast häuslich gemacht wurde, wie bei der ‚*Heiligen Sippe*' von 1510 Cranachs d.Ä. (Abb. 13). Vielleicht, weil diese Darstellungsweise vom Naturalismus abhing, blieb die Funktion der durch das Schauen vermittelten persönlichen Begegnung (mindestens für den Betrachter) erhalten, wie 1510 - 1512 bei Cranachs ‚*Madonna und Christkind mit S. Katarina und Barbara*' (Abb. 14).

---

[25] Zum Veronikatuch *Hans Belting,* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, 17, 35f.; zu appellativen Gesten ebd., 105 - 126.

[26] Vor allem das Kruzifix; vgl. *Johann Geiler von Keysersberg,* Das Buch vom guten Tod, in: Ausgewählte Schriften, hrsg. von Philipp de Lorenzi, Bd. 1, Trier 1881, 340f., 346f.

[27] Zu „Albertis Fenster" *John White,* The Birth and Rebirth of Pictorial Space, 3. Auflage, London 1987, 121 - 126; zur objektivistischen Tendenz in der Kunst der Renaissance *Samuel Y. Edgerton,* The Renaissance Artist as Quantifier, in: Margaret Hagen (Hrsg.), The Perception of Pictures, vol. 1: Alberti's Window: The Projective Model of Pictorial Information, New York 1980, 179 - 211 und *Ernst Ullmann,* Bildersturm und bildende Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hafnia (1976), 55.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

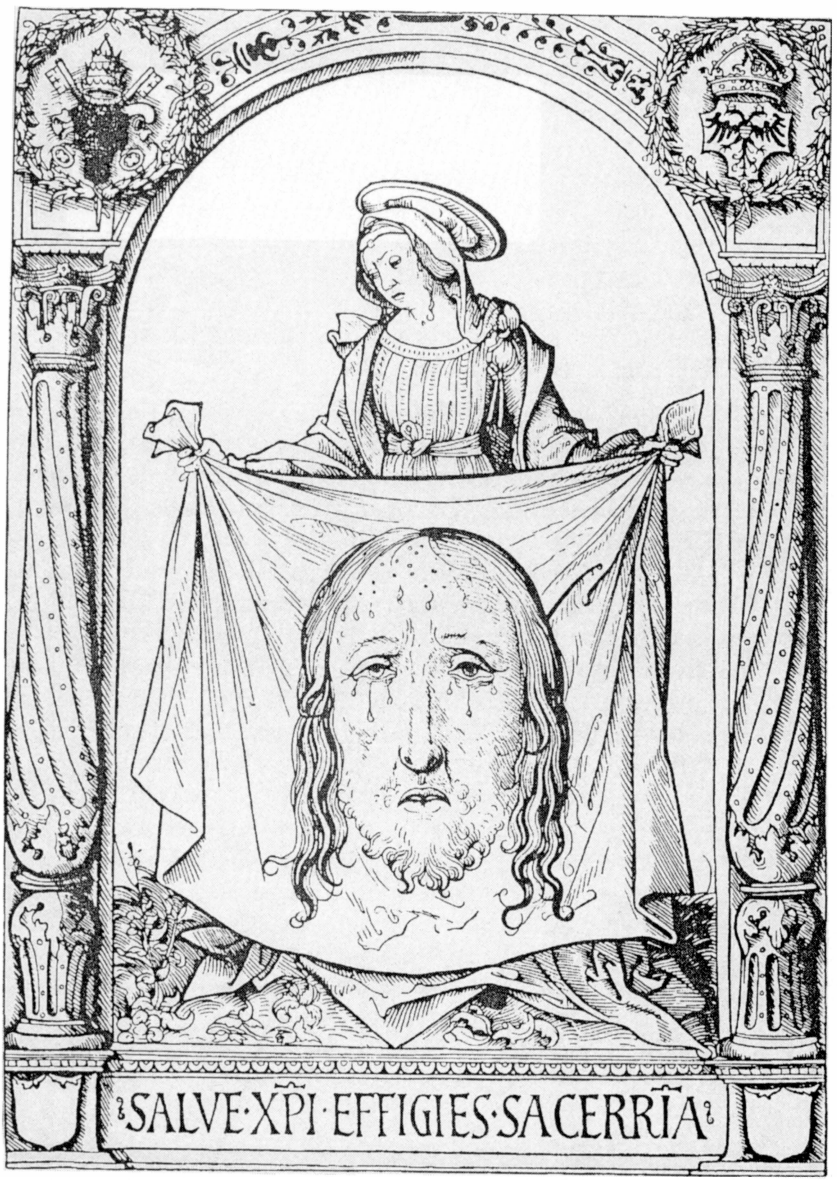


Abb. 10: Hans Burgkmair d. Ä., Veronika-Tuch
(Holzschnitt 1509, Gotha)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

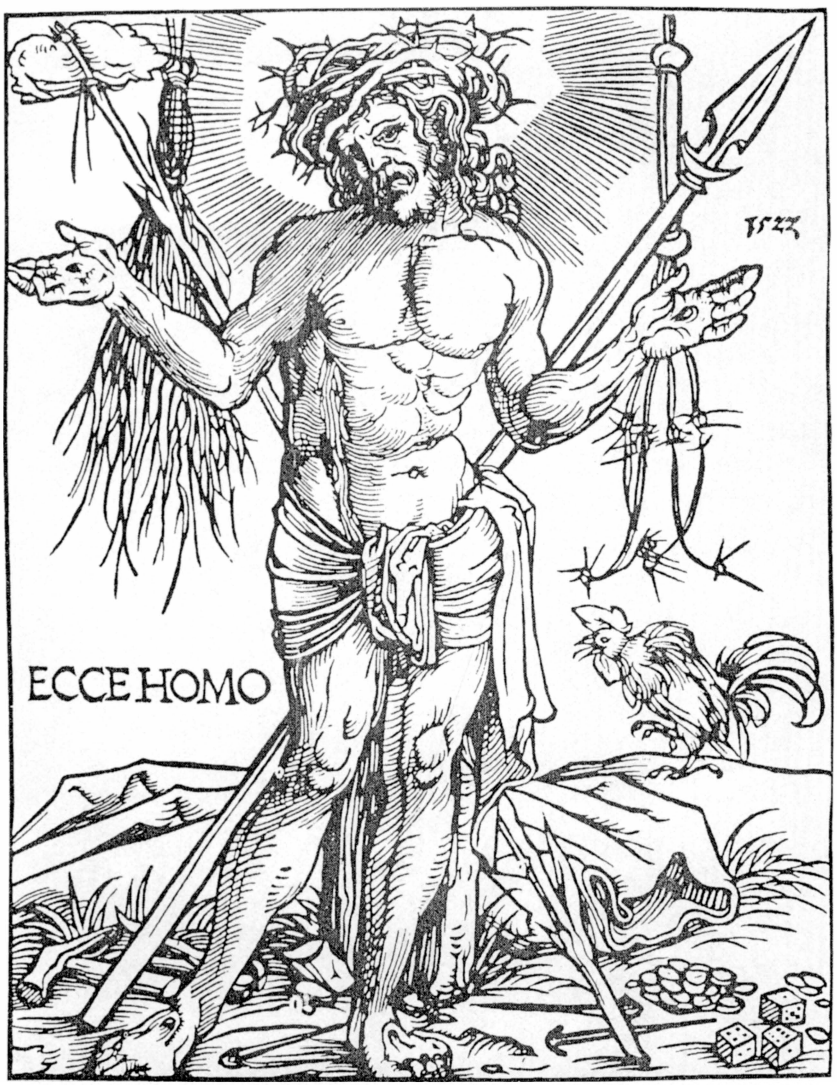


Abb. 11: Hans Weiditz, Ecce homo
(Holzschnitt 1522, Wien)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 12: Lukas Cranach d. Ä., S. Margarete
(Gemälde 1513, Minneapolis)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 13: Lukas Cranach d. Ä., Die heilige Sippe
(Gemälde 1510, Wien)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 14: Lukas Cranach d. Ä.,
Madonna und Christkind mit S. Katherina und Barbara
(Tafelbild 1510 - 1512, Dessau)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die neue Technik brachte neue künstlerische Möglichkeiten mit sich, sogar neue Formen des Andachtsbildes; was aber die Volksandacht betrifft, bedeutete sie keine einschneidende epistemologische Änderung. Ganz im Gegenteil, der neue Naturalismus schuf die Möglichkeit, die intensiven und emotionalen Elemente bei der sakralen Schau zu steigern. Man kann von einer ‚gefräßigen Schau', von einer Schaulust, sogar einer Schaulüsternheit sprechen. In Verbindung mit einer sinnlichen Hingerissenheit bei der Andacht konnte sich diese Schaulüsternheit zur Ekstase steigern. Wir finden sie exemplarisch dargestellt bei den Anbetenden in Ostendorfers *‚Die schöne Maria von Regensburg'* (1520), einer Darstellung der letzten großen Wallfahrt zu einem wundertätigen Andachtsbild vor dem Umbruch der Reformation (Abb. 15). Darauf schauen die Gläubigen zum heiligen Bild hinauf, um durch das Schauen Heilung und Heil zu empfangen.

Schaulüsternheit der Betrachter und sinnlicher Appell an das gefräßige Schauen seitens der Abgebildeten ermöglichten die Entartung des Sakralbildes, wie Bucer und Zwingli es wahrnahmen und beklagten. Das Andachtsbild wurde nicht nur ein mit sakraler Kraft beladenes, sondern auch ein die menschliche Begierde erregendes Objekt. Für Bilderfeinde wie Zwingli und Bucer stellte es sogar nur eine Erregung menschlicher Begierde dar. Wie Zwingli ausdrücklich erwähnt, entspringt seine Kritik an den Kirchenbildern nicht nur dem biblischen Götzenverbot, sondern auch einer Ablehnung alles Sinnlichen in der damaligen Andacht. Bucer betont gleichfalls neben seiner Bemerkung zu sinnlichen Bildern

> „... furwar, do ich ein jüngling was, wann man in kirchen uff den orgelen pfiff, gelustet mich zü dantzen. Und wenn ich hort singen, ward ich im fleisch aber nit im geist bewegt"[28].

Das dabei entstandene Verhältnis Bild – Betrachter ist als epistemologische Voraussetzung reformatorischer Bildpropaganda zu verstehen.

3. Das Verhältnis Bild – Leser

Die Verwendung von Bildern zu propagandistischen Zwecken können wir als Sonderfall der mittelalterlichen Bildlehre verstehen. Die bekannte Aussage Papst Gregor I. über die pädagogische Funktion der Bilder läßt sich unverändert auf Bildpropaganda anwenden:

> „Was ein Buch ist für jene, die lesen können, ist ein Bild für die Unwissenden, die es betrachten. Denn in einem Bild können selbst die Ungebildeten sehen, welchem

[28] *Martin Bucer,* Deutsche Schriften, Bd. 1, Gütersloh 1954, 428. Zu diesen Themen *Carlos N. M. Eire,* War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin, Cambridge 1986, Kap. 3; *ders.,* The Reformation Critique of the Image, in: Bob Scribner / Martin Warnke (Hrsg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, (Wolfenbütteler Forschungen, 46), Wiesbaden 1990, 51 - 68.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 15: Michael Ostendorfer,
Die schöne Maria von Regensburg (Ausschnitt)
(Holzschnitt 1520, Coburg)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Beispiel sie folgen sollen; in einem Bild können sie, die keine Buchstaben kennen, dennoch lesen[29]."

Das lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Bild und Leser, das sicher nicht leicht zu erschließen ist, denn diese Beziehung war im Spätmittelalter kompliziert und vom *habitus* des Bildes abhängig. Ein ‚Bild' war nicht immer die gleiche Erscheinung, sondern seine Wirkung war von dem Ort abhängig, wo ihm begegnet wurde, sei es in sakralem Raum wie einer Kirche, sei es an öffentlichem Ort wie auf dem Markt oder dem Rathaus, sei es im privaten Bereich, wie in einem Wohn- oder sogar im Schlafzimmer. Es entstand jeweils ein völlig anderes Verhältnis zwischen Bild und Betrachter[30].

Auch im sakralen Raum gab es wesentliche Unterschiede. Einem Bild (meist Bilder!) am Hochalter wurde als partizipierendem Bestandteil der Liturgie begegnet. Hier tritt eine belehrende Funktion hinter seine hieratische zurück. Das Verhältnis Bild – Betrachter wurde zum Verhältnis Bild – Teilnehmer, wobei dem Bild auch eine aktive Teilnahme an der Liturgie zugestanden wurde. Hier denke ich an Kruzifixe mit schwenkbaren Armen, menschlichem Haar und einem mit Blut gefüllten Hohlraum hinter der Seitenwunde, woraus Blut fließen konnte[31]. Solche Kruzifixe stellen die Passio Christi in der Karfreitags-Liturgie dramatisch und realistisch dar. Der Schweizer Kunsthistoriker Peter Jezler nennt solche Bilder ‚handelnde Bilder', die selbst aktiv die liturgische Aktion gestalteten[32]. Drei davon wurden durch Lucas Cranach in seiner ‚*Passio Christi und Antichristi*' benutzt, um den Gegensatz zwischen Christus und dem Papst effektiv zu demonstrieren. Der Einzug Christi in Jerusalem als Gegensatz zum reitenden Papst erinnerte den damaligen Betrachter an den beliebten Palmesel (Abb. 16). Cranachs Gegenüberstellung des in den Himmel auffahrenden Christus und des herabstürzenden Papst-Antichrists bezog sich auf das Hinaufziehen einer Christusfigur am Himmelfahrtstag und den Sturz einer Teufels-Puppe durch ein Loch im Kirchendach (Abb. 17).

---

[29] Zitiert nach der Übersetzung von *Gerhard Jaritz,* Zwischen Augenblick und Ewigkeit. Einführung in die Alltagsgeschichte des Mittelalters, Wien/Köln 1989, 73.

[30] Vgl. dazu die Diskussion bei *Camille* (Anm. 12), *Freedberg* (Anm. 13), *Jaritz* (Anm. 29) und *Virginia Reinburg,* Praying the Book of Hours. Traditional Religious Practices and the Reformation in France, erscheint demnächst.

[31] Vgl. zu Kruzifixen mit einem Hohlraum bzw. mit schwenkbaren Armen *Gesine und Johannes Taubert,* Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 22 (1969), 79 - 121; *Ulla Haastrup,* Medieval Props in the Liturgical Drama, in: Hafnia, 11 (1987), 133 - 171; *Elisabeth Vavra,* Liturgie als Inszenierung, in: Harry Kühnel (Hrsg.), Alltag im Spätmittelalter, Darmstadt 1984, 320f.; als Beispiel eines Kruzifixes mit menschlichem Haar vgl. das Kruzifix aus dem 15. Jahrhundert noch in der Pfarrkirche zu Wimpfen.

[32] *Peter Jezler,* Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie, in: Ernst Ullmann (Hrsg.), Von der Macht der Bilder, Leipzig 1983, 237.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 16: Lukas Cranach d. Ä., Passional Christi und Antichristi
(Holzschnitt 1521, Wittenberg Johann Grunenberg, fol. Ci^{v})

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

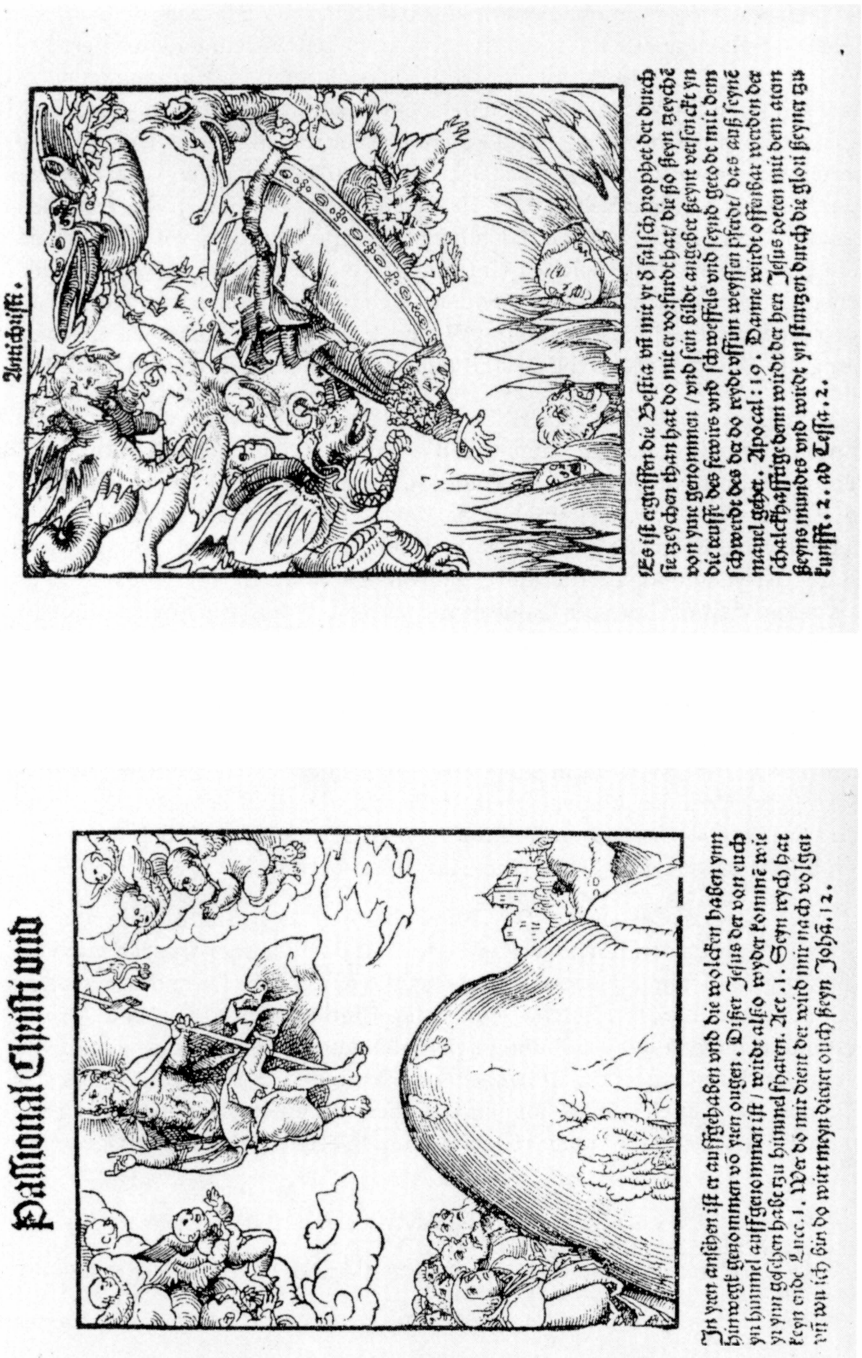


Abb. 17: Lukas Cranach d. Ä., Passional Christi und Antichristi
(Holzschnitt 1521, Wittenberg Johann Grunenberg, fols Di^{v} – Diii^{r})

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Wenn wir weiter an Gnadenbilder, ob Tafeln oder Statuen, denken, die meist in Seitenkapellen aufgestellt wurden, haben wir ein anderes Verhältnis zwischen Bild und Betrachter zu berücksichtigen. Im Halbdunkel, vielleicht nur von flackernden Kerzen beleuchtet, konnte der oder die andächtig Anbetende vor dem Heiligenbild knien und versuchen, an das Heilige nahe heranzukommen; zuerst mittels der leiblichen Schau, aber vorzugsweise durch das innerliche Sehen. Das Heiligenbild prägte sich in die frommen Gedanken des Anbetenden ein, vielleicht als eine Mischung von Gesehenem und Ersehntem. Unter solchen Umständen konnte das Bild gewissermaßen lebendig werden, die Andacht erwidern, sich bewegen, sogar mit dem Anbeter reden. Es leuchtet ein, daß bei Visionen die wahrgenommene Erscheinung des Heiligen öfters die Gestalt eines lokalen Andachtsbildes hatte[33].

Natürlich sind nicht alle Bilder Andachts- oder Gnadenbilder. Auch innerhalb des kirchlichen Raumes gab es Bilder, die nur demonstrativ wirkten, wie Epitaphienbilder oder Bilder, die zum Nachdenken einluden, wie im Fall des Totentanzes und anderer *Memento mori*-Bilder auf dem Kirchhof oder im Kreuzgang. Das waren Bilder zum Beschauen, für späteres Reflektieren und nicht für die gegenwärtige Andacht. Wir müssen auch beachten, daß die meisten Bilder im Spätmittelalter in privaten Händen, und zwar allein in elitären Kreisen zu finden waren. Tafelbilder, Statuen, Bilder in Gebetsbüchern und dergleichen gehörten entweder den Wohlhabenden oder den Geistlichen. Die Kunst des Buchdruckes brachte eine entscheidende Änderung, denn Andachtsbilder wurden allen Laien zugänglich. Wurde das Bild dadurch in seinem Wesen grundsätzlich geändert, wie die Soziologin Chandra Mukerji meint[34]? Wurde das Bild entsakralisiert und zum Konsumgegenstand umfunktioniert? Wurde der Mensch beim gedruckten Bild vom Reiz des Bildes, vom Bildzauber befreit?

Vieles spricht dagegen. Die Möglichkeiten des Sakralbildeswurden sicherlich durch den Buchdruck erweitert, Andachtsbilder wurden nun vervielfältigt und zum Massenobjekt gemacht, vor allem in Form des sog. ‚kleinen Andachtsbildes'[35]. Solche gedruckten Einblattbilder dienten als Amulette, und im Fall der Abbildung der Seitenwunde Christi konnte man von einer Übertragung der heilbringenden Kraft des Heiligenbildes auf das Kleinbild sprechen[36]. Also können wir eher von einer Vervielfältigung der andächtigen, heiligen Schau reden, die unter breite Schichten ausgedehnt,

---

[33] *William A. Christian,* Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain, Princeton 1981, 210.

[34] *Chandra Mukerji,* From Graven Images. Patterns of Modern Materialism, New York 1983, Kap. 1 - 2.

[35] Zum kleinen Andachtsbild *A. Spamer,* Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, München 1930.

[36] Zur Seitenwunde Christi ebd., 37.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ja in den intimen Privatbereich der Haushalte des gemeinen Mannes gebracht wurde. Wir können sogar sagen: die heilbringende Schau wurde domestiziert, d.h. die heilbringende, andächtige Begegnung zwischen Betrachter und Betrachteten wurde auch im privaten Rahmen effektiv wirksam.

Das Verhältnis zwischen Bild und Leser wurde sogar auf zweierlei Weise noch enger gestaltet. Erstens verringerte sich die Distanz vom Bild: man konnte mit dem Bild in der Hand sitzen, es direkt vor die Augen halten, ein engeres persönliches Verhältnis mit ihm eingehen. Zweitens gab es zunehmend die Möglichkeit, einen Text zum Bild zu setzen, so daß aus dem zweidimensionalen Verhältnis Bild – Leser ein dreidimensionales Verhältnis Bild – Leser – Text wurde. Man schaltete vom Bild zum Text hinüber und wieder zurück. Das Bild bestätigte den Text oder legte ihn auf andere Weise aus. Der Text erläuterte das Bild, erklärte seinen Inhalt und seine Bedeutung. Die Wirkung geschah wohl auf zwei Ebenen, denn das Bild wirkte auf die Affekte, der Text auf die Gedanken[37]. Ich will nicht behaupten, der Text wurde kühl-logisch oder sachlich-rational aufgenommen. Ganz im Gegenteil: Texte des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts waren vor allem rhetorische Texte. Sie brachten nur zur Rhetorik des Bildes ihre eigene textuelle Rhetorik[38].

Das Verhältnis Bild – Leser war also eine durch Rhetorik bestimmte affektive Beziehung, wobei zu beachten ist, daß die rhetorische Wirkung in beide Richtungen fließen konnte, denn der Leser – Betrachter konnte das Bild befragen, während das Bild seinerseits das Gemüt in Bewegung setzte. Dies entsprach einer traditionellen Rechtfertigung des Bildgebrauchs. Bilder belehrten nicht nur, indem sie dem schwachen Gedächtnis und Verstand zu Hilfe kamen. Sie dienten auch dazu, die Trägheit der Begierde zu überwinden, die die Menschen von Andacht und Frömmigkeit ablenkte[39]. Durch ihre affektive Wirkung konnten Bilder eine Empfindsamkeit für Frömmigkeit hervorrufen. Sie ließen dadurch die Geheimnisse des Glaubens stärker auf die Menschen wirken. Diesem Verständnis nach ist das Verhältnis zwischen Bild und Leser eine weitere Voraussetzung der Bildpropaganda der Reformation, denn das Zusammenwirken zwischen Bild und Betrachter wurde mit dem Einbruch der evangelischen Bewegungen nicht aufgehoben,

---

[37] Die Diskussion über Bild – Text – Leser verdanke ich Ruth Bottigheimer, die meine Aufmerksamkeit auf dieses komplizierte Verhältnis lenkte, zuerst am 30.1.1990 in einem Referat zum Forschungsseminar in vergleichender Sozial- und Kulturgeschichte an der Universität Cambridge über spätmittelalterliche Darstellungen des Sündenfalls.

[38] Zum Zusammenhang von Text- bzw. Bildrhetorik vgl. *Carsten-Peter Warncke,* Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 33), Wolfenbüttel 1987, bes. 22ff.; *Keith Moxey,* Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation, Chicago 1989, 7.

[39] Vgl. Anm. 20.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sondern in gewisser Hinsicht noch gestärkt. Das bespreche ich in meinem letzten Abschnitt.

4. Reaktion auf Bilder

Das ganze Mittelalter hindurch kannte man zwei Reaktionen auf Bilder, die bilderfreundliche und die bilderfeindliche, *ikonodul* und *ikonophob*. Die Reformation brachte kaum etwas Neues zu diesen zwei Traditionen, die in die Frühzeit des Christentums zurückreichten[40]. Das Bild wurde als Lehrmittel von der Reformation in Anspruch genommen – und nicht nur von Luther und seinen Nachfolgern, sondern auch von Calvin und der reformierten Tradition[41]. Hier müssen wir uns daran erinnern, daß die Hauptvorwürfe der zwinglianischen und calvinistischen Traditionen die Anwendung der Bilder beim Gottesdienst und nicht ihre pädagogische Funktion betrafen[42]. Die bilderfreundliche Neigung des Luthertums ermöglichte darüber hinaus die Verwendung der Bilder zur Erregung von Gemüt und Affekt. Als Beispiel nenne ich den an das caritative Gefühl appellierenden Christus, der häufig auf Armenkastenbildern vorkam[43]. Außerdem gab es ausgesprochen lutherische Andachtsbilder, die darauf zielten, eine Schaufrömmigkeit in der gleichen Weise zu erwecken, wie mittelalterliche Bilder dies taten[44]. Sogar die reformierte Tradition konnte sich endgültig mit Andachtsbildern dieser Art abfinden. Theodor de Bèze schrieb 1586 im Vorwort zu seinen *Icones,* d.h. Bilder berühmter Reformatoren: „Wenn ich die Bilder dieser berühmten Förderer des Evangeliums betrachte, fühle ich mich zu frommen Gedanken bewegt, als ob diese Männer selbst vor mir leiblich anwesend seien[45]." Diese Aussage hat frappierende Ähnlichkeit mit der Rechtfertigung des frommen Bildgebrauchs des tridentinischen Katholizismus[46]!

---

[40] Vgl. den Überblick in *Horst Bredekamp,* Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a.M. 1975 und neuerdings *Camille* (Anm. 12) sowie *Sergiusz Michalski,* Protestanci a Sztuka, Warschau 1989, Kap. 5 (erscheint demnächst in englischer Übersetzung: Protestantism and Art, London 1992).

[41] Zu calvinistischen Bildtraditionen *William H. Halewood,* Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt, Toronto 1982 und unten Anm. 45.

[42] Vgl. *Eire* (Anm. 28), 83 - 86, 197 - 233; *Margarete Stirm,* Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977, 161 - 223, bes. 180 - 189.

[43] Vgl. Katalog Martin Luther (Anm. 2), 425.

[44] *Scribner,* Popular Piety (Anm. 22), 465 - 469.

[45] *Theodor Bèze,* Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, Genf 1580, S. vii. Bèze verteidigte seine Meinung 1598 in Hinsicht auf seine eigene Bildersammlung: *Jan Weerda,* Holbein und Calvin. Ein Bildfund, Neukirchen 1955, 38, Anm. 48.

[46] Vgl. Concilium Tridentinum, Sessio XXV: „tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum quia admonetur populus beneficiorium et munerum, qae a Christo sibi collata sunt, set etiam quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adoran-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Luther schrieb über die kognitive Seite des Bildes, eine bildlose Andacht sei den Menschen unmöglich, denn immer, wenn der Mensch über Glauben oder über christliche Lehre nachdenke, sei er gezwungen, sich davon ein Bild in Gedanken zu machen[47]. Die emotional-kognitive Reaktion auf Bilder fiel mit der Reformation also nicht weg. Auch die Bilderfeinde reagierten auf bildhafte Frömmigkeit, jedoch nicht mit Gleichgültigkeit, sondern mit Erregung und Ekel, sogar mit Angst. Wir nehmen dies nicht nur an Bildzerstörungen, sondern auch an den ritualisierten Handlungsweisen wahr, die bei Bildentfernung, Bildschändung oder Bildbestrafung öfters angewendet wurden, worüber ich an anderer Stelle ausführlich berichtet habe[48]. Luther bemerkte treffend dazu, die Täter solcher Aktionen seien genauso von der Macht des Bildes wie die Bildverehrer ergriffen[49]: die andächtige Schau wurde zur ekligen Schau. Die Ablehnung des Bildgebrauchs ist in der Handlung der Bilderfeinde kaum von der kognitiven und affektiven Wirkung des Bildes auf Bilderfreunde zu unterscheiden.

Wir kommen nun endlich zur Bildpropaganda zurück, wenn auch über einen langen Umweg, der sich hoffentlich dennoch gelohnt hat. Am Anfang schrieb ich von den vier Merkmalen der Propaganda: Demaskierung, Offenbarung, Angsterregung, Aufforderung zur Aktion. Nun können wir erkennen, was Bilder dazu beigetragen haben. Bildpropaganda diente nicht nur zum Nachdenken, wirkte nicht nur belehrend-pädagogisch. Sie war rhetorisch bestimmt, sollte auf Affekte wirken, und zwar in besonderer Weise: man lernte, das Papsttum zu durchschauen, man drang vom Äußeren zum Inneren vor. Wenn Andachtsbilder dazu geschaffen worden waren, die Geheimnisse des Glaubens stärker auf den Betrachter wirken zu lassen, wurde Bildpropaganda dazu geschaffen, die Geheimnisse des Papsttums durchsichtig zu machen und das Gemüt des Betrachters davon abzuwenden. Andachtsbilder sollten eine Empfindung der Frömmigkeit, Bildpropaganda dagegen Gefühle der verletzten Frömmigkeit und der Empörung hervorrufen. Luther betrachtete das Papsttum und dessen Praktiken als Masken des Teufels. Bildpropaganda war für ihn und seinesgleichen ein Mittel, die Maske emotional und geistig zu zerreißen. Unverhüllt, durch eine emotionalisierende Dramatik, sollte man das Papsttum wahrnehmen, genau wie man beim Andachtsbild das Heilige wahrgenommen hatte. Es war, wenn auch umgekehrt, der gleiche kognitive Prozeß. Der Betrachter wurde durch das

---

dum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam", in: *Josepho Alberigo u.a.* (Hrsg.), Consiliorum oecumenicorum decreta, 3. Aufl., Bologna 1973, 775. Zur deutsch-katholischen Reaktion auf evangelische Bilderkritik vgl. *Christine Göttler,* Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation, in: Scribner/Warncke (Anm. 28), 263 - 298.

[47] *Martin Luther,* Wider die himmlischen Propheten, WA, Bd. 18, 83.

[48] *Scribner,* Ritual and Reformation, in: ders., Popular Culture (Anm. 1), 103 - 122.

[49] *Stirm* (Anm. 42), 42f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Andachtsbild dem Heiligen näher gebracht, durch Bildpropaganda auf die Wahrheit über das Papsttum bis zum Ekel gestoßen. Wenn wir reformatorische Bildpropaganda nur nach heutigen, kommunikationswissenschaftlichen Maßstäben beurteilen, geht uns viel vom historisch Spezifischen des Phänomens verloren: Mit Bildpropaganda hatte man nicht nur durch Albertis Fenster geschaut, sondern die magische Schau in einer neuen und bestürzenden Weise erlebt.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Illustrierte Flugblätter der frühen Neuzeit als historische Bildquellen

Beispiele, Chancen und Probleme*

Von Michael Schilling, München

Die Aufnahmen von der Öffnung eines Gatters an der ungarisch-österreichischen Grenze, die Filmberichte aus der deutschen Botschaft in Prag, die Bilder von den Demonstrationen in den Städten der DDR und von der Öffnung der Berliner Mauer am 9. November, die filmische Wiedergabe der besitzergreifenden Körpersprache Helmut Kohls in Dresden, der Blick in das ungläubig entsetzte und dann von Furcht gezeichnete Gesicht Nicolaie Ceauşescus bei der als Jubelfeier geplanten, doch in Protest und Aufstand mündenden Massendemonstrationen in Bukarest – niemand, der diese und andere Bilder von den politischen Ereignissen des Jahres 1989 im Fernsehen oder in der Presse gesehen hat, wird die große menschliche, symbolische und politische Aussagekraft, den hohen Informations- und Dokumentationswert von Bildern bestreiten können. Betrachten wir anderseits die zahllosen Photos von Lady Di, Prinzessin Caroline, Fürstin Gloria, denken wir an die publizistische Zurschaustellung weiblicher Nacktheit oder nehmen wir die höchst einseitige und damit aufschlußreiche Bildberichterstattung über Sportereignisse, so wird klar, daß Bilder nicht nur historische Zeugnisse der auf ihnen wiedergegebenen Objekte sind, sondern zugleich auch immer Aussagen über die Absichten, Denkweisen, Wünsche, Erwartungen, Hoffnungen und Ängste der Bildproduzenten und -konsumenten erlauben und über den Zustand der Gesellschaft sowie über politische und ökonomische Machtverhältnisse Auskunft geben.

Diese Feststellungen, die für unsere Gegenwart als selbstverständlich erscheinen mögen, können prinzipiell auch für die frühe Neuzeit Gültigkeit beanspruchen. Daher ist es um so erstaunlicher, daß die geschichtswissenschaftliche Erforschung dieser Epoche, von wenigen Ausnahmen abgesehen[1], die illustrierten Flugblätter des 15. - 17. Jahrhunderts als Quellenma-

---

* Der Text wurde weitgehend in der Vortragsform belassen und lediglich um Anmerkungen ergänzt.

[1] Dazu zählen *Robert W. Scribner,* For the Sake of the Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation, Cambridge u. a. 1981; *Rainer u. Trudl Wohlfeil,* Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde', in: Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag, hrsg. v. Peter

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

terial weitgehend unbeachtet gelassen hat. Zwei Beispiele mögen die Vernachlässigung der Bildpublizistik als historischer Quelle illustrieren: Winfried Schulze hat in seinem Buch ‚Reich und Türkengefahr im späten 16. Jahrhundert' eine vorzügliche Analyse der historischen Funktionen der Türkenpropaganda vorgenommen, jedoch weder systematisch noch auch nur exemplarisch den Zeugniswert der zahlreichen einschlägigen zeitgenössischen Illustrationen untersucht[2]. Und Richard van Dülmen, der in seinem ‚Theater des Schreckens' ausdrücklich die Rolle der zuschauenden Volksmenge bei den öffentlichen Hinrichtungen der frühen Neuzeit thematisiert, berücksichtigt nicht ein einziges Flugblatt aus dem 16. oder 17. Jahrhundert; er begibt sich damit der Chance, dem Gemeinen Mann beim Blick auf das Schafott gewissermaßen über die Schulter zu schauen, und es fragt sich, ob nicht die These von der Exekution als „quasi religiöses Volksfest" und als „quasi religiöse Totenprozession bzw. -feier (...), bei der ein Verbrecher zum reumütigen Christen, ja zum Märtyrer stilisiert werden konnte, dessen Segen und Blut Heil versprachen"[3], aus der Perspektive der Bildpublizistik modifiziert werden müßte[4]. Drei Faktoren mögen zu dieser Vernachlässigung der illustrierten Flugblätter beigetragen haben. Erstens hat die Erschließung des höchst seltenen, weil extrem gefährdeten Materials erst seit einem guten Jahrzehnt größere Fortschritte erzielt[5]. Zweitens haben schon die Zeitgenossen die Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit der Bildpublizistik angezweifelt[6]; die Fortschreibung dieses Zweifels dürfte die Geschichtswissenschaft dazu bewogen haben, das Flugblatt aus dem Bereich der ‚klassischen' Quellen auszusondern. Und drittens sind auch von

---

Blickle, Stuttgart 1982, 104 - 119; *Frank Baron,* Ein Einblattdruck Lucas Cranachs d.J. als Quelle der Hexenverfolgung in Luthers Wittenberg, in: Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Stephan Füssel/Joachim Knape, Baden-Baden 1989, 277 - 294.

[2] *Winfried Schulze,* Reich und Türkengefahr im späten 16. Jahrhundert. Studien zu den politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen einer äußeren Bedrohung, München 1978.

[3] *Richard van Dülmen,* Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, 3. Aufl., München 1988, 10 und 183.

[4] Es werden nämlich höchst selten die religiösen und paraliturgischen Aspekte der Hinrichtungspraxis dargestellt. Meist stehen die Abschilderung des Verbrechens und die Wiedergabe der einzelnen Strafprozeduren im Mittelpunkt. Vgl. das Material etwa bei *Hans Fehr,* Massenkunst im 16. Jahrhundert. Flugblätter aus der Sammlung Wikkiana, Berlin 1924.

[5] Ich nenne nur: The German Single-Leaf Woodcut 1550 - 1600, hrsg. v. *Walter L. Strauss,* 3 Bde., New York 1975; The German Single-Leaf Woodcut 1600 - 1700, hrsg. v. *Dorothy Alexander,* 2 Bde., New York 1977; Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. *Wolfgang Harms,* bisher 4 Bde., München/Tübingen 1980 - 1989; Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl, hrsg. v. *Wolfgang Harms u.a.,* Tübingen 1983; The German Political Broadsheet 1600 - 1700, hrsg. v. *John Roger Paas,* bisher 2 Bde., Wiesbaden 1985 - 1986.

[6] Vgl. dazu *Michael Schilling,* Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700, Tübingen 1990, 125 - 140.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

anderen Fächern bisher nur wenige Anregungen ausgegangen, sich intensiver mit der frühneuzeitlichen Bildpublizistik zu beschäftigen.

Der ‚Normaltyp' eines illustrierten Flugblatts besteht aus einem einseitig bedruckten, hochformatigen ganzen oder halben Druckbogen mit Titel, Bild und Text; Titel und Text sind in Typendruck gesetzt, das Bild ist in der Technik des Holzschnitts, Kupferstichs oder der Radierung verfertigt. Das Flugblatt war eine Handelsware, wurde also verkauft und sollte Gewinn einbringen. Der Verkauf vollzog sich in erster Linie durch Kolportage mittels Ausruf und Hausierhandel, ferner durch den Ladenverkauf und schließlich auch durch Umschlag auf den Buchmessen. Der Verkaufspreis lag zwischen 2 und 4 Kreuzern und damit noch in finanzieller Reichweite von Handwerksgesellen und Dienstboten. Der hauptsächlich avisierte Käufer der Bildpublizistik war der Gemeine Mann, das reale Publikum dürfte indes größer gewesen sein. Bevor ein Blatt auf den Markt kam, mußte es von den Verordneten über die Druckereien, also von der Zensur, genehmigt werden[7].

Diese wenigen Bemerkungen reichen bereits aus, um den spezifischen Erkenntniswert des illustrierten Flugblatts für den Historiker der frühen Neuzeit zu umreißen: Anders als Kunstobjekte wie teure Ölgemälde, Tapisserien, Glasmalereien, Skulpturen oder Reliefs, die das Repräsentationsbedürfnis der gesellschaftlichen Oberschicht befriedigten, anders auch als illustrierte Bücher mit ihrem gelehrten oder zumindest gebildeten Zielpublikum und wiederum anders als die kleinen Andachtsbilder, die während der Gegenreformation von den katholischen Ordensangehörigen verschenkt wurden und damit eher Aufschluß über die Ziele ihrer Urheber als über die Interessen ihrer Empfänger geben, vermittelt die Bildpublizistik Einsichten in die Gefühlswelt, die Denkformen, Kenntnisse und Interessen des Gemeinen Manns. Zugleich gibt sie zu erkennen, wie, warum und in welcher Hinsicht man die Öffentlichkeit des Gemeinen Manns zu beeinflussen suchte. Und schließlich ermöglicht die spezifische Verbindung des Bildes mit einem Text Aufschlüsse über das oder zumindest ein zeitgenössisches Verständnis der jeweiligen Illustration.

Ich beginne mit dem letzten Punkt: Die ‚Eigentliche Abbildung eines sehr Raren und frembden Vogels ...', die aufgrund typographischer, orthographischer und stilistischer Merkmale auf das Ende des 17., vielleicht auch in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren ist, gibt einen Helmkasuar (Casuarius galeatus) wieder, der auf der größten Molukkeninsel Ceram vorkommt

[7] Zu den ökonomischen Grundlagen der Bildpublizistik vgl. *William A. Coupe,* The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century. Historical and Iconographical Studies, Bd. 1, Baden-Baden 1966, 11 - 20; *Rolf Wilhelm Brednich,* Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts, Bd. 1, Baden-Baden 1974, 285 - 323; *Bruno Weber,* Wunderzeichen und Winkeldrucker 1543 - 1586. Einblattdrucke aus der Sammlung Wikiana in der Zentralbibliothek Zürich, Dietikon-Zürich 1972, 29 - 50; *Schilling* (Anm. 6), 11 - 90.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

(Abb. 18)[8]. Die höchst genaue Darstellung des Vogels, deren wissenschaftliche Akribie durch die Details zweier Federn und eines Eies unterstrichen wird, lassen auf ein Erkenntnisinteresse schließen, das bereits von den Ansprüchen einer empirischen Naturwissenschaft getragen wurde[9]. Der Text bestätigt diese Schlußfolgerung, beschränken sich doch seine Angaben auf rein faktische Mitteilungen über Herkunft, Aussehen, Nahrung und Verhalten des Vogels. Lediglich in der Information, daß der Kasuar auch nach Holland gebracht worden sei, könnte ein versteckter Hinweis darauf enthalten sein, daß das Blatt im Zusammenhang mit einer Tierschau entstanden ist und verkauft wurde[10]. Auch ein anderes Vogelbild besticht durch seine Naturtreue. Das Blatt ‚Ein Warhafftige beschreibung vnd vrtheil von etlichen Frembden vǫgeln/...' (Nürnberg: Georg Lang 1587) enthält die in der Geschichte der Ornithologie früheste Darstellung eines Kampfläufers (Philomachus pugnax), den man in England gefangen und abgemalt hatte[11]. Die Nachricht über diesen Fang wurde zunächst in London, dann in Middelburg und schließlich in Nürnberg, Frankfurt a. M. und Augsburg gedruckt[12]. Die vom Bild her und für unser naturwissenschaftliches Denken naheliegende Vermutung, auch hier habe ein empirisches Interesse vorgelegen, geht in die Irre. Der Text nämlich – und hier zeigt sich der Wert der Bild-Text-Kombination des illustrierten Flugblatts für die Einschätzung der zeitgenössischen Betrachtungsweise einer Illustration – hebt weniger auf eine naturkundliche Information ab, als daß er den Kampfläufer als Wunderzeichen interpretiert, mit dem Gott die Menschen vor Hoffart und insbesondere vor der Mode der spanischen Halskrausen warnen wolle. Wie in früheren Jahrzehnten die Pluderhosen, so hatten in den Achtziger Jahren die Krösen Aufsehen erregt und Kritik auf sich gezogen[13]. Ein in diesem Punkt sensibilisiertes

---

[8] Exemplar Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 5350/1286. Das Blatt gibt als Herkunft des Vogels die Insel Banda an. Ob damit eine früher größere Verbreitung des Helmkasuars nachzuweisen ist, ob es sich bei der Abbildung um eine dem Helmkasuar sehr ähnliche Variante handelt oder ob die Angabe des Textes fehlerhaft ist, konnte ich nicht ermitteln.

[9] Das naturwissenschaftliche Bemühen um eine exakte Wiedergabe des Vogels tritt auch bei einem Vergleich mit dem im Text erwähnten Werk von *Charles l'Ecluse,* Exoticorum Libri Decem ..., Leiden 1605, hervor: Die darin befindliche Darstellung eines Helmkasuars (V, 97 - 99) hat zwar dem Stecher des Flugblatts als ikonographisches Vorbild gedient, erreicht aber bei weitem nicht die Genauigkeit des Kupferstichs auf dem Einblattdruck.

[10] Deutlich tritt die Funktion eines Schaustellerblatts bei der ‚Abbildung eines Newen und von keinen Autore Beschribnen Vogel aus Africa AKKAVIAK genandt' hervor, die in einer genauen Wiedergabe eines Kronenkranichs besteht. Vgl. *David L. Paisey,* Illustrated German Broadsides of the Seventeenth Century, in: The British Library Journal 2 (1976), 56 - 69, Abb. 3. Zum Zusammenhang von Schaustellerblatt und Wirklichkeitstreue der Abbildung vgl. *Schilling* (Anm. 6), 73.

[11] *Strauss* (Anm. 5), Abb. 577.

[12] Vgl. dazu den Kommentar von *Ulla-Britta Kuechen,* in: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. u. 17. Jahrhunderts, Bd. IV: Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt, hrsg. v. Wolfgang Harms/Cornelia Kemp, Tübingen 1987, Nr. 297.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Eigentliche Abbildung eines sehr Raren und frembden Vogels von denen Japaniern KASUARIS, von Clusio aber EMEU oder EME genandt.

DIeser Indianische Vogel / Kasuaris, oder Emeu / wird auf der Insel Banda / so den Holländern zugehörig / gefangen; als ein sonderbares Geschenck dem Käiser in Japan zugebracht / auch nach Batavien / und von dannen gar in Holland geführet. Ist viel grösser / als ein Schwan / ungefehr 7. Schuhe / und etliche Zoll hoch: Dessen Kopf / gegen der Grösse des Cörpers / zimlich klein / ganz glatt / und darauf ein gleichfalber Haubtbund / so hart / als ein Horn / 2. in 3. Zoll hoch; welches nach etlichen Jahren / samt den Federn / abfällt / und dann jährlich wieder ein neues wächst. Hat grosse / trutzige / und feurige Löwen-augen / mit schwartzen Federlein (gleich wie die nächst-daran stehende Ohrlepplein) umgeben. Der obere Schnabel hat 2. Nasen-löcher; der untere ist fast 4. Zoll lang; unter welchem 2. rothe Läpplein / gleich einem gedoppelten Schildlein / herab hangen. Er hat keine Zungen / und (wie man sagt) keinen Magen: Seine gewöhnliche Speis ist Semmelbrod / Hühner-eyer / und zuweilen Sand. Gantzverschluckte Aepfel und Ruben wirfft er / in kurtzer Zeit / unverdaut / wieder von sich. Der Hals gleichet / an der grün-blaurothen Farbe / dem Indianischen Hahnen. Der Leib ist 2. Schuhe breit / 3. Schuhe lang / ohne Flügel; an derer statt 2. Beine / mit 4. schwartzen / steiffen Federn bewachsen; die zum Flug untüglich: Dagegen lauffet er sehr schnell; und kan ein paar Kinder auf ihn sitzen / und umher reiten lassen. Uber dem Leib sind ganz schwartze / schmahle / und gleich den Schweinborstern / storrichte Federn; derer je 2. zusamm auf einander ligend / aus einem kurtzen Kiel / hervor wachsen. Vor der Brust ist er mit einem länglicht-runden und harten Schild verwahret. Hat keinen Schwantz; aber starke / dicke Beine / mit harten Schuppen bedecket / sonderlich über den Pfothen / daran 3. Zähen; deren die innere nur 1. / die mittlere 3. / und die eusserste 2. Gelencke hat. Die Klauen sind sehr starck / gekrümmet / und 2. Zoll lang. Mit seinen Pfothen schlägt er so starck / als ein Pferd / die Menschen über einen Haufen. Seine Eyer sind (gleich seinem Koth) grünlich gesprenglet / dünner als Straussen-eyer / 15. Zoll lang / und 12. in dem Umkreis.

Abb. 18: Eigentliche Abbildung eines sehr Raren vnd frembden Vogels
(Flugblatt mit Kupferstich, o. O., um 1700)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Publikum dürfte ebenso wie der Blattautor in erster Linie die ringförmig angeordneten Halsfedern des Vogels beachtet und eben auf die Halskrausen bezogen haben. Da Kampfläufer im übrigen durchaus auch in Deutschland und den Niederlanden heimisch sind, wird man sogar vermuten dürfen, daß das Thema der Krösen nicht nur die Publikation des Vogels gefördert, sondern vielleicht erst dazu geführt oder beigetragen hat, daß man ihn als irgendwie bemerkenswert überhaupt wahrnehmen konnte[14]. Erst die Texte der beiden Flugblätter lassen die unterschiedliche Bedeutung der beiden Bilder bzw. im Bild dargestellten Objekte für den zeitgenössischen Betrachter hervortreten, in der sich letztlich der Paradigmenwechsel von einer transzendenten zu einer immanenten Sicht der Welt spiegelt[15].

Will man ein Flugblatt und seinen Bildteil in historisch angemessener Weise als Quelle auswerten – und damit komme ich zum Hauptpunkt meiner Ausführungen –, hat man die wesentlichen Faktoren zu ermitteln, die beim Entstehungsprozeß eines Blatts und seiner Illustration wirksam geworden sein könnten. Für die Instanz der Produzenten zeichnen sich zwei grundlegende Interessen ab, welche die Herstellung einer Flugblattillustration beeinflußt haben, nämlich

1. das Interesse an finanziellem Gewinn und
2. das Interesse, auf die Öffentlichkeit des Gemeinen Manns einzuwirken.

---

[13] Beispiele in: Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, hrsg. v. *Eugen Diederichs,* Bd. 2, Jena 1908, Abb. 1143; Deutsche illustrierte Flugblätter (Anm. 5) I, 50, 59; IV, 300; ‚BESICH IN DIESEN SPIEGEL FEIN WIE GROS VND BREIT DEIN LOBBEN SEIN', o.O. um 1590 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: YA 3508 kl.).

[14] Die Präformation der Wahrnehmung wird auch deutlich in der Flugschrift ‚Warhafftige Contrafactur vnd beschreibung / des wunderseltzamen vnbekandten Vogels / deren etlich in Meyssen vnd Düringen / dieses M. D. Lxj. Jars / gesehen vnnd geschossen worden seind ...', Nürnberg 1561. Der *vnbekandte Vogel* war, wie der Holzschnitt des Titelblatts zeigt, ein Pelikan, der als solcher nicht erkannt werden konnte, weil die geläufige Ikonographie den Pelikan als Greifvogel ausgeprägt hatte, der sich als Typus Christi die Brust aufreißt, um sein Blut über seine Brut fließen zu lassen. Die Festigkeit dieser ikonographischen Vorstellung erweist sich auch daran, daß selbst naturkundliche Vogelbücher diesen Bildtyp zumindest als Alternative zu einer realistischen Darstellung bewahrten; vgl. *Wolfgang Harms,* On Natural History and Emblematics in the 16th Century, in: The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century, hrsg. v. Allan Ellenius, Stockholm 1983, 67 - 83, hier 69 - 72, und *ders.,* Bedeutung als Teil der Sachein zoologischen Standardwerken der frühen Neuzeit (Konrad Gesner, Ulisse Aldrovandi), in: Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie, hrsg. v. Hartmut Boockmann u.a., Göttingen 1989, 352 - 369, hier 362f.

[15] Diese Feststellung schließt natürlich nicht aus, daß einzelne Betrachter im Kasuar ein göttliches Wunderzeichen erkennen mochten oder das Flugblatt über den Kampfläufer als ornithologische Quelle nutzten. Letzteres läßt sich für den Heidelberger Kirchenrat Markus zum Lamm nachweisen, der eine Nachzeichnung des Holzschnitts in seinen Sammelband ‚Aves' einfügte; vgl. Deutsche illustrierte Flugblätter (Anm. 5), IV, 297.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

So einfach die abstrakte Bestimmung dieser beiden Grundinteressen erscheint, so vielfältig waren die Möglichkeiten ihrer Realisation in Bild und Text der illustrierten Flugblätter, so komplex waren die Voraussetzungen, die bei der Durchsetzung dieser Interessen eine Rolle spielten, und so schwer hat es der moderne Interpret, das Geflecht aller Determinanten zu durchschauen, zu strukturieren, und zu hierarchisieren.

Das ‚Eigentliche Bildtnuß / Deß Ehrwürdigen in Gott Geistlichen Herrn Magistri Hieronymi von Prag ...' (Augsburg: Johann Klocker um 1630), zeigt, wie unschwer zu erkennen ist, nicht Hieronymus von Prag, sondern Erasmus von Rotterdam in der seitenverkehrten Wiedergabe eines Holzschnitts von Hans Holbein d. J.[16]. Die aktuelle politische Situation, in die das Blatt hinein publiziert wurde, dürfte in der Restitution Augsburgs 1629 zu sehen sein, als eine Erinnerung an protestantische Märtyrer als zeitgemäßer Kommentar und erbaulicher Trost für die bedrängten Lutheraner dienen mochte. Der Quellenwert des Holzschnitts ist begrenzt: Offenbar konnte der Verleger bei seinem Publikum damit rechnen, daß weder Hieronymus noch Erasmus in effigie bekannt waren und daß es genügte, das Bild einer durch ihre altertümliche Gelehrtentracht autorisierten Person wiederzugeben. Das Interesse des Verlegers am Gewinn hat hier zu einer nur oberflächlichen Berücksichtigung der Publikumserwartungen geführt; es wurde in dem vorliegenden, zugegebenermaßen krassen Fall vielmehr durch den Aspekt verminderter Herstellungskosten bestimmt, indem man einen bereits vorhandenen Holzschnitt für ein neues Flugblatt wiederverwendete[17].

Zuweilen kann allerdings die erneute Verwendung von Blöcken oder Platten, die der Drucker vorrätig hatte, ebenso wie der Nachschnitt bzw. -stich älterer Vorlagen aufschlußreichen Zeugniswert besitzen. So sind die beiden Bibelillustrationen zur Sintflut und Bekehrung des Saulus, die auf einem Basler Flugblatt von 1573 dem Lied von einer Überschwemmung und Unwetterkatastrophe beigegeben sind[18], nicht nur als billiger Ersatz für neu zu schneidende Holzstöcke anzusehen. Vielmehr interpretieren die gewählten Bibelillustrationen die aktuellen Ereignisse in heilsgeschichtlicher Perspektive als Warnungszeichen Gottes und Aufforderung zur Bekehrung.

Für ‚Die heilige Jungfraw Maria mit Jhrem Kindelein IESV' hat man vermutet, daß der Komposition ein italienisches Vorbild als Grundlage gedient hat[19]. Der Holzschnitt zeigt eine von zwei musizierenden Engeln flankierte

[16] *Alexander* (Anm. 5), Abb. 322.

[17] Immerhin könnte die geschäftstüchtige Sorglosigkeit des Verlegers mit der Identität der abgebildeten Person als ein später Reflex jener mittelalterlichen Mentalität anzusehen sein, die nicht die Individualität, sondern nur die Stellung und Rolle des einzelnen Menschen im göttlichen Ordo für wichtig erachtete.

[18] ‚Ein erschreckliche vnd Grausame Geschicht / deß grewlichen vnnd vil schädlichen Vngewitters / ...', Basel (1573). Vgl. *Brednich* (Anm. 7), Abb. 59.

[19] *Max Hasse,* Maria und die Heiligen im protestantischen Lübeck, in: Nordelbingen 34 (1965), 72 - 81, hier 77. Diese Vorlage wäre dann über eine oberdeutsche Zwi-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Maria lactans im Rosenkranz. Den Status der Heiligkeit markieren ein großrahmiger Nimbus und die Balustrade, die Maria mit ihrem Kind vom Betrachter trennt. Die Bildwinkel nehmen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen ein. Das Zentrum, in dem sich zahlreiche diagonale, vertikale und horizontale Linien treffen und auf das sich die Blicke Marias und der Engel richten, bildet das an der Mutterbrust liegende Christuskind. Die Thematik allgemein, Rosenkranz und Heiligenschein im besonderen erweisen das Bild als Produkt gegenreformatorischer Kunst. Die Katholizität des Holzschnitts wird unterstrichen durch die Formulierung *heilige Jungfraw Maria* im Titel und durch die Latinität des Bibelzitats (Luk 11, 27) auf der Balustrade. Die eigentliche Überraschung, die das Bild über ein normales Rezeptionszeugnis italienischer Kunst und gegenreformatorischer Ikonographie hinaus zu einem bemerkenswerten Zeugnis auch für den Historiker werden läßt, liegt in dem Erscheinungsort des Blatts. Es wurde nämlich nicht, wie man vermuten könnte, in München oder Augsburg gedruckt, sondern *Zu Lübeck bey Jürgen Creutzberger / Formschneider vnd Brieffmaler / wohnhafftig in der Hundestrassen.* Creutzberger ist zwischen 1608 und 1645 als Hausbesitzer in der Hundestraße nachgewiesen, so daß seine Blätter größtenteils während des 30jährigen Krieges erschienen sein dürften[20]. Das Spektrum der Vermutungen und Fragen, die der Befund einer Lübecker Maria lactans im Rosenkranz aufwirft, läßt sich durch zwei Feststellungen ein wenig eingrenzen. Erstens ist das gezeigte Blatt kein Einzelfall: Neben einer weiteren Maria im Rosenkranz sind von Lübecker Briefmalern desselben Zeitraums u.a. ein Erzengel Michael, eine schmerzensreiche Madonna, Engel mit den arma Christi und die sieben Werke der Barmherzigkeit überliefert. Zweitens waren die Blätter weder für den Export noch für irgendeine unbekannte kryptokatholische Gemeinde bestimmt. Die einzig erhaltenen Exemplare der genannten Einblattdrucke hat man nämlich als Innenverkleidung von Gebetbuchschränken der Lübecker Jakobikirche gefunden. Die Fragen, zu denen die ‚gegenreformatorischen' Bilder im lutherischen Lübeck herausfordern, die zu beantworten ich mir hier allerdings versagen muß, liegen auf der Hand: Hat es im 17. Jahrhundert in der protestantischen Kirche Lübecks Strömungen gegeben, die auf einen Ausgleich mit dem Katholizismus bedacht waren? Gab es beim Gemeinen Mann im religiösen Bereich einen Konservativismus, der das Bedürfnis nach traditionellen Bildthemen und -formulierungen wachhielt? Oder nahm man die bildnerischen Differenzen zwischen den Konfessionen einfach nicht wahr? Wie tauglich sind

---

schenstation (Augsburg ?) nach Lübeck vermittelt worden. Für eine solche Vermittlung spricht der Reim *Firmament-seind,* der die oberdeutsche Form *send* für *sind* voraussetzt.

[20] *Wolfgang Brückner,* Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis 20. Jahrhundert, 2. Aufl., München 1975, Abb. 78, datiert das Blatt „um 1630"; *Alexander* (Anm. 5), Abb. 151, datiert sogar genau auf 1630.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dann noch Kategorien wie ‚Kunst der Gegenreformation' oder ‚Reformationskunst'?

Aus der Fülle von Möglichkeiten, illustrierte Flugblätter als frömmigkeitsgeschichtliche, als sozialgeschichtliche, als wirtschafts-, wissenschafts-, bildungs-, geistes-, literatur-, kunst-, buch- oder publizistikgeschichtliche Quellen zu nutzen, möchte ich nur noch ein Beispiel herausgreifen, das vielleicht als Gegenstand einer traditionellen Geschichtswissenschaft gelten kann. Es handelt sich um ein völlig durchschnittliches Flugblatt aus dem 30jährigen Krieg, das Informationen über die Belagerung Ingolstadts durch die Schweden 1632 gibt (Abb. 19)[21]. Das in Nürnberg bei Ludwig Lochner gedruckte Blatt zeigt auf seiner Radierung jenseits der Donau die Südansicht von Ingolstadt, dessen Hauptgebäude durch beigesetzte Verweisziffern und eine zugehörige Bildlegende erläutert werden. Dieser Teil der Graphik, der strukturell durch die horizontale Linienführung vom Bildvordergrund abgetrennt ist, bot sich dem zeitgenössischen Käufer als Vedute an, deren Beliebtheit als Gattung im 17. Jahrhundert die großen Verlagswerke von Georg Braun / Franz Hogenberg, Matthaeus Merian d.Ä. oder Daniel Meisner / Eberhard Kieser bezeugen. Daß das Angebot, das Blatt als Städtebild zu nutzen, wahrgenommen wurde, zeichnet sich auf dem meines Wissens einzig erhaltenen Exemplar ab, auf dem ein zeitgenössischer Vorbesitzer ausschließlich eben jene Ansicht Ingolstadts koloriert hat, nicht aber die Szenen des Vordergrunds.

Diesseits der Donau ist jenes Geschehen dargestellt, das den eigentlichen Anlaß für die Publikation des Blatts abgegeben hat: der vergebliche Versuch des schwedischen Heers, das gut befestigte Ingolstadt einzunehmen, in das sich der sterbende Tilly mit seinen Truppen nach der Niederlage bei Rain zurückgezogen hatte. Im Einzelnen wird der Kampf um eine Bastion am Donauufer zum zentralen Bildgegenstand. Die Fokussierung des Geschehens erreicht der Graphiker durch einen Bildaufbau, der eben jene Bastion genau in die Mitte der Radierung rückt und zum Schnittpunkt zahlreicher strukturbestimmender Bildlinien macht. Die militärische Bedeutung der Bastion macht die Graphik gleichfalls sinnfällig, handelt es sich doch augenscheinlich um einen Brückenkopf, der den einzigen Donauübergang zur Stadt schützt. Der Vergleich mit anderen zeitgenössischen Quellen erweist die vorliegende Darstellung als im Wesentlichen zuverlässig: Die Kämpfe konzentrierten sich tatsächlich auf das der Donaubrücke vorgelagerte bayerische Hornwerk, und sogar die Position des schwedischen Lagers südlich der Altach stimmt mit den historischen Gegebenheiten überein[22].

---

[21] Exemplar Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 443/1343.

[22] Vgl. *Hanns Kuhn,* Die Schweden vor Ingolstadt, in: Bayerland 43 (1932), 173 - 178.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 19: Kurtzer vnd Eygentlicher Abriß / Der Haupt-Vestung Jngolstatt
(Flugblatt mit Radierung, Nürnberg, Ludwig Lochner [1632])

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Dennoch ging es dem Radierer nicht nur darum, eine optisch wirkungsvolle und sachlich zutreffende Schilderung einer militärischen Aktion zu geben. Vielmehr kam es ihm zugleich darauf an, auch einen möglichst dramatischen Moment im Bild festzuhalten, wenn vier Kanonen gleichzeitig das Feuer eröffnen, wenn ein schwedischer Soldat, von einem Geschoß getroffen, zusammenbricht, wenn ein Gehöft in Flammen aufgeht und wenn vorne rechts auf dynamischer Diagonale unter Fanfarenstößen und angeführt von König Gustav II. Adolf (?) die schwedische Reiterei in gestrecktem Galopp heransprengt. Diese dramatisierenden Bildelemente sollten den Betrachter aufmerksam machen, emotional beteiligen und nähere Informationen über das dargestellte Geschehen wünschen lassen.

Als weiteren Aspekt des Bildes wird man eine gewisse Parteilichkeit nennen müssen: Die durch ihre überproportionale Größe hervorgehobene Reiterattacke verleiht als bildnerische Pathosgeste den Schweden ein Moment des Heroischen; die zahlenmäßige Stärke der angreifenden gegenüber den verteidigenden Truppen und das dürftige Erscheinungsbild der bayerischen Schanzwerke demonstrieren schwedische Überlegenheit und sind somit geeignet, den Abbruch der Belagerung nicht als Mißerfolg, sondern als strategische Entscheidung erscheinen zu lassen; die formvollendete Begrüßung einer Dame durch einen Soldaten im Bildvordergrund schließlich soll dem Betrachter einen Eindruck von dem hohen zivilisatorischen Standard und der Disziplin des schwedischen Heers vermitteln.

Schließlich gibt das Bild auch eine ideologisch euphemistische Darstellung des Kriegs, der als eine geordnete, übersichtliche und jederzeit beherrschbare Angelegenheit erscheint und Möglichkeiten der Selbstverwirklichung durch Heldentum und galante Begegnungen bietet. Davon, daß die fünftägige Belagerung allein 1700 schwedischen Soldaten das Leben gekostet hat, vermittelt die Graphik nicht den leisesten Eindruck.

Das Bild ist somit, wie ich zu zeigen versucht habe, von größerer Komplexität, als es auf den ersten Blick vielleicht erscheint. Folglich ist auch die Frage, welcher historische Quellenwert ihm denn nun eigne, nicht so ganz einfach und prima vista zu beantworten. Schon bei oberflächlicher Betrachtung erschließt sich ein gewisser militärgeschichtlicher Wert der Darstellung, erhält man doch einen im Großen und Ganzen zutreffenden Eindruck von der Topographie und vom primären Angriffsziel der Schweden. Lokalgeschichtlich gesehen, dokumentiert das Blatt in etwa den Zustand Ingolstadts im Jahr 1632. In Hinblick auf die politische Geschichte bezeugt das Bild zum einen die schwedenfreundliche Propaganda Nürnbergs und belegt indirekt die Erleichterungen, die die protestantischen Reichsstädte Süddeutschlands von den schwedischen Erfolgen erhofften. Da sich die propagandistischen Bemühungen der Bildpublizistik an den Gemeinen Mann richteten, bezeugt das Bild zum andern auch, wie sehr eben die Öffentlichkeit

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des Gemeinen Manns ins politische Kalkül der Herrschenden einbezogen wurde. In besonderem Maße aber wird man das Bild als mentalitätsgeschichtliche Quelle ansehen müssen, und das in mehrfacher Hinsicht:

1. Die Wiedergabe der Belagerung Ingolstadts zeigt, daß der Verleger beim Gemeinen Mann mit einem Interesse an politischen und militärischen Vorgängen rechnen konnte. Tatsächlich deuten viele Quellen daraufhin, daß jenes Räsonnement, das Jürgen Habermas als Kennzeichen der sog. bürgerlichen Öffentlichkeit am Ende des 18. und im 19. Jahrhundert ansieht, sich bereits in der frühen Neuzeit entwickelt hat[23].
2. Vor allem die detailliert ausgeführte Stadtkulisse und die Verweisziffern samt Bildlegende, in geringerem Maß wohl auch die plausbile Szenerie des Vordergrunds geben zu erkennen, daß der Radierer bemüht war, seine Darstellung glaubwürdig erscheinen zu lassen. Daraus wiederum läßt sich schließen, daß der Gemeine Mann ein Interesse an verläßlicher Information hatte. Dieses Interesse zeichnet sich auch im Text ab, der mit seinem sachlichen Stil den Eindruck von Glaubwürdigkeit und Objektivität zu wecken sucht. Das Bedürfnis nach Faktizität geht auf dem Blatt einher mit dem Verzicht auf eine religiöse Perspektivierung. Bezeichnend dafür ist der Schlußsatz: *wie es noch ferner mit Jngolstatt hergehen wird / das wird die Zeit* – und nicht etwa Gott – *geben.* Das Blatt belegt somit auch, daß sich ein säkularisiertes Geschichtsverständnis zumindest in Teilen einer breiteren Öffentlichkeit bereits durchgesetzt hatte.
3. Jene emotionale Beteiligung des Betrachters, die einige Bildelemente beabsichtigen, läßt sich spezifizieren. Es sind hauptsächlich Momente der Spannung und des Nervenkitzels, die ins Bild gesetzt werden und entsprechende Bedürfnisse des Publikums befriedigen sollten. Der Wunsch nach spannender Unterhaltung könnte aber in Zusammenhang mit den wachsenden sozialen und zivilisatorischen Zwängen stehen, denen die Menschen und zumal die Bewohner der Städte in der frühen Neuzeit ausgesetzt waren. Der Schwund gelebter Gefühle, spontaner Affekte und eigener Erlebnisse wäre demnach etwa durch Literatur, Kunst oder eben auch durch Flugblätter kompensiert worden.
4. Das Blatt läßt auch auf gewisse, sicher nicht allzu hohe, aber doch erkennbar vorhandene ästhetische Ansprüche des Gemeinen Manns schließen, die durch einen planvollen und ausgewogenen Bildaufbau, durch die Technik der Radierung, durch den Tribut an die Mode der Städtebilder und durch ein auf die Gesamtwirkung kalkuliertes Layout erfüllt werden sollten.

---

[23] Vgl. *Schilling* (Anm. 6), 160 - 166, 197 f. u. ö.; zur Forschungsdiskussion um die frühneuzeitliche Öffentlichkeit vgl. auch *Heike Talkenberger,* Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488 - 1528, Tübingen 1990, 15 - 19.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

5. Schließlich bekunden Prospekt und Wappen einerseits und die auf dem entsprechenden Artikel in Sebastian Münsters ‚Cosmographey' fußende Chronik Ingolstadts anderseits ein Bildungsbedürfnis, dessen stadtbürgerliche Prägung offenbar stärker war als etwaige politische und konfessionelle Gegensätze. Denn nur so erklärt es sich, warum ein Nürnberger Verleger damit rechnen konnte, das Publikum seiner lutherisch-proschwedischen Heimatstadt mit einem architektonischen und geschichtlichen Abriß des bayerisch-katholischen Ingolstadt zu gewinnen.

Der Wert illustrierter Flugblätter der frühen Neuzeit für eine ‚Historische Bildkunde' läßt sich in drei Punkten abstrahierend zusammenfassen:

1. Die beiden Vogelbilder haben gezeigt, daß Flugblätter sehr präzise Wiedergaben historischer Objekte und Situationen enthalten können und sich daher als realkundliche Quellen der frühen Neuzeit anbieten. Im Einzelfall wird dabei zu unterscheiden sein, ob die Darstellung ein bestimmtes konkretes Objekt womöglich nach persönlicher Anschauung durch den Graphiker abbildet oder ob es sich um ein graphisches Konstrukt handelt, in das Vorgaben des Textes, des ikonographischen Inventars und der Alltagsrealität eingegangen sind.

2. Am Beispiel des Hieronymus/Erasmus-Blattes und der Lübecker Mariendarstellung wurde deutlich, daß die Flugblätter Aufschluß über den historischen Rahmen geben, in den ihre Urheber einzuordnen sind. Zugleich wurde sichtbar, wie schwer es im Einzelfall ist, die proportionale Verteilung der Einflüsse zu bestimmen, die einen Graphiker zu einer spezifischen Ausführung eines Bildes gebracht haben. Nicht nur die jeweils eigene Persönlichkeit des Künstlers, auch die Interessen von Verleger, Textautor, potentiellem Auftraggeber und nicht zuletzt der Zensur sind Faktoren, die auf die Entstehung einer Flugblattgraphik gewirkt haben können.

3. Ihre größte Bedeutung erhält die Bildpublizistik indes für die Mentalitätsgeschichte des Gemeinen Manns. Da die Flugblätter als Handelsware auf die Bedürfnisse ihrer Käufer zugeschnitten waren, erlauben sie Rückschlüsse eben auf die Interessen, Kenntnisse, Gefühle, Denkweisen und Vorurteile einer sozialen Schicht, für die andere Quellen kaum in gleicher Dichte und Aussageintensität vorhanden sind. Wie solche Schlußfolgerungen zu konkretisieren sind, sollte die Analyse des zuletzt behandelten Blattes über die Belagerung Ingolstadts verdeutlichen.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Beispiele historischer Bildanalysen

Glaube: Überlieferung – Bekenntnis – Streit

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Gedanken zur geschichtswissenschaftlichen Befragung von Bildern am Beispiel der sog. Gregorsmesse in der Ermitage

Von Alexander N. Nemilov, Leningrad

In der Sammlung ‚altdeutscher' Malerei der Leningrader Staatlichen Ermitage gibt es ein ikonographisch verhältnismäßig seltenes Bild, das seinen stilistischen Zügen nach zweifelsfrei aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stammt (Abb. 20). Im Museumskatalog von 1981 wird dieses Werk als ‚Gregorsmesse' von einem unbekannten mittelrheinischen Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet[1]. Das Bild wurde 1981 von dem Moskauer Kunsthistoriker Michael J. Liebmann behandelt[2]. Die Zuschreibung des Malers zum Umkreis des ‚Hausbuchmeisters' wird von ihm diskutiert, läßt jedoch einige Zweifel bestehen. Fragen eröffnen sich auch hinsichtlich des Themas, das zweifellos eine religiös-kultische Funktion hatte, worauf die Gestalt des Stifters am linken unteren Bildrand und die leicht lesbare Inschrift hinweisen.

Die Inschrift lautet: „Welcher dise figur mit funff Pater Noster und Ave / Maria andechliglich bedenckht zu aussreutung und Bekherung / der Ketzereyen zu eines frid und einigkheit Des Waren Glauben Den ist gegeben von pabt Gregorio den Neundten / Trey und Neuntzig Tausent Jar Ablass".

Dieser Text wirft Fragen auf, weil er sich paläographisch frühestens der Mitte des 16. Jahrhunderts zuordnen läßt. Außerdem befindet sich unter ihm – mit bloßem Auge zu erkennen und durch eine Infrarot-Untersuchung bestätigt – ein nicht mehr entzifferbarer Text (Palimpsest), der mehr Zeilen aufweist und sich von dem späteren inhaltsmäßig unterscheidet, denn er enthält zwar ebenfalls das Wort ‚Ablass', jedoch offensichtlich in einem anderen Kontext. Weil Liebmann auf eine technisch mögliche Reinigung des Bildes und damit Freilegung des älteren Textes hoffte, hat er seine Veröf-

---

[1] Musée de l'Ermitage, Peinture de l'Europe occidentale, Catalogue 2, Leningrad 1981, 206, Inv. Nr. 4693; Lindenholz mit Ölfarbe auf Temperagrund, Ausmaße 141,5 × 71,5 cm; 1924 aus Petrograder Privatbesitz. – Abgebildet in: *Nikolai Nikulin / Boris Asvarishch,* German and Austrian Painting in the Hermitage Leningrad, Leningrad 1986, Abb. 7 - 9 mit Kat. 22. – *Nikolai Nikulin,* Deutsche und österreichische Malerei XV. - XVIII. Jahrhundert, Leningrad 1989, Abb. 3 u. 4 mit Kat. 318.

[2] *Michael J. Liebmann,* Das Bild „Die Messe des hl. Gregorius" in der Staatlichen Ermitage (Vorläufige Bemerkungen), in: ders., Aus Spätmittelalter und Renaissance. Kunsthistorische Betrachtungen, Leipzig/Weinheim 1987, 128 - 132, 233 mit Abb. 25 u. 26.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 20: Unbekannter mittelrheinischer Maler, Sog. Messe des hl. Gregor
(Gemälde, 2. Hälfte 15. Jahrhundert)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

fentlichung als „vorläufig“ qualifiziert. Die Entfernung der neueren Inschrift wird jedoch von den Kustoden der Ermitage abgelehnt, so daß auch ich nur ‚vorläufige‘ Aussagen vortragen kann, obgleich ich davon ausgehe, daß auf anderer Grundlage die geschichtswissenschaftliche Befragung des Bildes zu Erkenntnissen führen könnte, die Liebmann ergänzen oder sogar korrigieren.

Vor allem stellt sich die Frage nach dem Thema. Dazu ist auszugehen von den Überlegungen von Uwe Westfehling, die er im Zusammenhang mit der Ausstellung ‚Die Messe Gregors des Großen‘ im Kölner Schnütgen-Museum 1982/83 im Katalog vorgelegt hat[3]. Hier hat er die Konzeption der ‚Imagovision‘ vorgetragen, die ihren Aufgaben nach der Historischen Bildkunde nahesteht[4]. Da zugleich im Katalog die ikonographische Tradition des Themas ‚Gregorsmesse‘ sorgfältig bearbeitet worden ist, kann ich von deren Darstellung absehen. Westfehling sagt: „Einer der Gründe, weshalb gerade Gregor der Große für das Mittelalter prädestiniert war, eine Symbolgestalt der Gegenwart Gottes im Meßopfer zu sein, liegt in den zahlreichen Äußerungen in seinen Schriften, die sich auf das Wesen der Messe und den Sinn der Liturgie beziehen. So heißt es beispielsweise in seinen ‚Dialogen‘ (IV, 58) über den Augenblick der Wandlung: ‚Welcher Gläubige könnte nämlich einen Zweifel haben, daß sich gerade in jener Stunde des Opfers auf die Stimme des Priesters hin die Himmel öffnen, in jenem Mysterium Jesu Christi die Chöre der Engel anwesend sind, das Unterste sich mit dem Höchsten verbindet, das Irdische sich mit dem Himmlischen vereinigt und aus dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren eine Einheit entsteht.‘“[5]

In der Zeit seit der Restauration der Autorität des Römischen Papsttums nach seiner ‚Babylonischen Gefangenschaft‘ in Avignon und nach dem Schisma sowie nach den Spaltungen des Konzils in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Bedeutung Gregors des Großen „als anerkannte Leitfigur der päpstlichen Führungsrolle prädestiniert, als Vorkämpfer gegen Glaubenszweifel und für eine Bestätigung der traditionellen Meßauffassung verstanden zu werden“[6]. Es kam hinzu, daß sich neue Grundlagen der Finanzierung der Römischen Kirche herausbildeten – so das seit der Zeit Papst Gregors IX. in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Ablaßsystem, der auf der Austeilung göttlicher Gnadenmittel durch den Papst beruhende Ablaßhandel sowie die Übergabe von Sonderrechten an einzelne Kirchen und die Etablierung neuer Pilgerstätten, deren Wundertätigkeit den

[3] Die Messen Gregors des Großen. Vision – Kunst – Realität. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln, bearb. von *Uwe Westfehling*, Köln 1982.

[4] Ebd., 9 - 45.

[5] Ebd., 19.

[6] Ebd., 21.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

traditionellen gleichgeordnet wurde. Die finanziellen Anforderungen Roms stiegen zunehmend mit der Politisierung des Heiligen Stuhls.

Dieses waren die kirchlich-gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen sich im Verlaufe des 15. Jahrhunderts die Darstellung des Themas ‚Heilige Gregorsmesse' ausbreitete. Bei der Ausarbeitung von deren Ikonographie trat das für die christliche Symbolik typische Streben nach der Synthese hinzu, nach der Vieldeutigkeit der Gestaltung, und zwar nicht bloß einer metaphorischen, sondern auch im Sinne eines wundertätigen Verständnisses bei seiner Nutzung als Sakrament und generell für kirchliche Zwecke.

Der gegenwärtig für alle ähnlich aussehenden Bilder gebrauchte Begriff ‚Heilige Gregorsmesse' läßt sich jedoch nicht auf das Werk in der Ermitage anwenden, denn es fehlt hier *eine Messe* als solche. Ebenso ist keine Verbildlichung von Liturgie vorhanden, obgleich alle dafür notwendigen Attribute auf der Altarmensa vertreten sind: ein Kelch, eine Patene mit Hostie, das Corporale, ein Gefäß für konsekrierte Hostien (Pyxis), ein aufgeschlagenes Evangeliar, zwei Kerzenleuchter – wobei anzumerken ist, daß die Kerzen nicht brennen, was beim Gottesdienst erforderlich wäre.

Offensichtlich werden die Unterschiede bei einem Vergleich, beispielsweise mit der Bernt Notke zugeschriebenen ‚Heiligen Gregorsmesse' (Abb. 21), die sich bis zu ihrer Zerstörung 1942 in der Marienkirche zu Lübeck befand[7]. Notke hat die Wundertat der Legende wohl am ausdrucksvollsten dargestellt – mit einer einzigen Abweichung vom Text der ‚Legenda aurea'[8] aus dem 13. Jahrhundert: die Hostie auf der Altarmensa ist nicht in der Gestalt des blutenden Leibes Christi, sondern als Schmerzensmann-Christus selbst mit blutigen Kreuzwunden dargestellt. Sinngemäß entspricht eine solche Verbildlichung dem Gedanken von der Überwindung des Zweifels am Wunder der Transsubstantiation. Dieses kleine, bewegliche Schmerzensmannfigürchen gleicht einem neu belebten Altarbild. Dazu dient als Hintergrund eine Altartafel mit den ‚Arma Christi', den dargestellten Passionssymbolen, darunter der Judas-Kuß, der Verrat des Apostels Petrus mit Dienstmagd und Hahn, die 30 Silbergroschen des Judas usw.

Die Tradition der Legende wird seit dem Ende des 14. Jahrhunderts erweitert um die Vorstellung von der Erscheinung Christi und um eine Lokalisierung des Wunderaktes in der Kirche S. Croce di Gerusalemme zu Rom als dem Ort, an dem angeblich die echten Foltergeräte, die ‚Arma Chri-

[7] Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. – Abgebildet auch in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 4, Zürich 1967, 610, zu *M. Hasse,* Art. ‚Bernt Notke', 607 - 610. – *Westfehling* (Anm. 3), 44, Abb. 15.

[8] Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 10. Aufl., Heidelberg 1984, 219 - 235.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

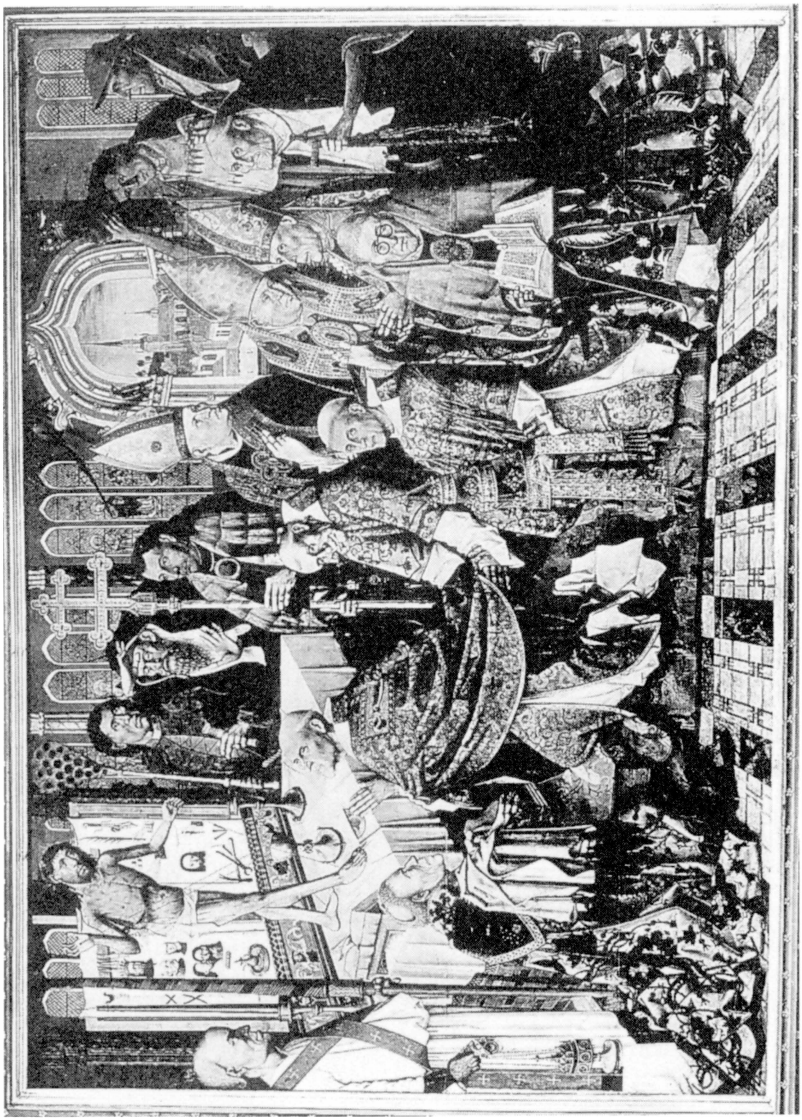


Abb. 21: Bernt Notke, Messe des hl. Gregor
(Gemälde, um 1500)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sti', aufbewahrt werden[9]. Über die Attribute des Leidens Christi läßt sich das Wunder identifizieren. Ein ähnliches Bild enthält der Holzschnitt Albrecht Dürers[10], datiert auf 1511.

Noch auf ein weiteres Beispiel möchte ich verweisen. Im Pariser Louvre befindet sich ein Bild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, zugeschrieben der Schule von Amiens[11]. Hier ist die Darstellung des Zelebrationsaktes besonders deutlich: Der Leichnam Christi, von Engeln gestützt, erscheint im Sarkophag über dem Altar im Augenblick der ‚Elevatio' – des Transsubstantiationswunders. Die ‚Arma Christi' sind nicht eingebracht, die Bedeutung des Heiligen Gregors ist dadurch gekennzeichnet, daß die päpstliche Tiara über seinem Kopf von Engeln getragen wird. Assistiert wird dem Papst von zwei Diakonen mit brennenden Kerzen. Wiederum liegt der Verbildlichung das Wunder der Messe zugrunde – das Sakrament der Transsubstantiation – , aber mit einer spezifischen Bestimmung. Linksseitig ist der Stifter eingebracht, ein Priester mit Tonsur hält in der Hand eine Banderole mit dem Gebetstext ‚ad misericordiam Christi' – es handelt sich also um ein Bildepitaph. In das Thema der Gregorsmesse hineingebracht wird hier die Vorstellung von der möglichen Erlösung aus dem Fegefeuer mittels Gebet.

Besonders deutlich wird diese thematische Linie in einem Altar der Lübecker Fronleichnamsbruderschaft, heute im dortigen St.-Annen-Museum[12]. Hier erscheint das Thema gleich zweimal, einmal in seinem zentralen Schnitzrelief von Henning van der Heide (1496)[13], und zum anderen gemalt auf dem äußeren Altarflügel (Abb. 22), zugeschrieben dem Maler Wilm Dedeke[14]. Der Moment der ‚Elevatio' wird in seiner Bedeutung unterstrichen durch die Darstellung eines Schwarms von Seelen, die mit Hilfe von Engeln aus dem Fegefeuer auffliegen. Damit stellt dieser Lübecker Altar besonders deutlich das Hauptmotiv für die Verehrung der Gregorsmesse heraus – seine Verbindung mit dem Ritus eines der bedeutendsten Feste der römisch-katholischen Kirche, dem Fronleichnamsfest, genannt auch Sakramentstag, Heiliger Bluttag, Festum Corporis Christ. Es war 1264 von Papst Urban IV. für die ganze römisch-katholische Kirche als Fest vorgeschrieben worden und zwar im Zusammenhang mit einem wiederholten Blutwunder,

---

[9] Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von *Engelbert Kirschbaum u.a.*, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, Art. ‚Arma Christi', 183 - 187, hier 184. – Dazu *Westfehling* (Anm. 3), 16.

[10] *Westfehling* (Anm. 3), 68, Nr. 13, mit Abb. 30 (67). – Albrecht Dürer 1471 - 1971. Katalog Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971, 181, Nr. 339 mit Abb. S. 184.

[11] *Westfehling* (Anm. 3), 42, Abb. 14.

[12] Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Katalog Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit, bearb. von *Jürgen Wittstock,* Lübeck 1981, 134 - 144, Nr. 87.

[13] Ebd., 141, Abb. 87. – *Westfehling* (Anm. 3), 45, Abb. 16.

[14] *Wittstock* (Anm. 12), 142, Abb. 87; 144.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 22: Wilm Dedeke (Zuschreibung), Messe des hl. Gregor
(Gemälde, um 1496)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

der Messe von Bolsena[15] – ein Motiv, das sich als Episode direkt behandelt findet in einem Fresco von Raffael in den Stanza dell'Eliodoro des Vaticans[16]. Historisch wichtig erscheint, daß während des Pontifikats Sixtus IV. (1471 - 1478) das Fronleichnamsfest besonders prächtig begangen wurde und parallel dazu die Darstellung der Gregorsmesse an Verbreitung und Prunk gewann.

Die Verbindung von Gedächtnis- und Ablaßbild, d.h. einerseits eine Erinnerung an Gottes Gnade und andererseits ein Mittel, individuell zum Gebet aufzurufen, verbreitete sich am Ende des 15. Jahrhunderts, besonders seit den 70er Jahren. Unter diesen Voraussetzungen gewinnt für das Bild in der Ermitage das Bildepitaph der Subpriorin im Nürnberger Katharinenkloster Dorothea Schürstab, zugeschrieben dem Meister des Veldenzer Hochaltars und datiert um 1475, besondere Bedeutung[17]. Dieses Werk (Abb. 23), heute im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg[18], steht ikonographisch dem Leningrader Bild sehr nahe[19]. Es fehlen die ‚Arma Christi', die Altarmensa befindet sich etwas schräg im Raum, und auch der Schmerzensmann, der sich aus seinem Sarkophag erhebt, ist nicht ganz frontal dargestellt. Das Gesicht Christi ist kaum geneigt, es fehlen an seiner Seite Maria und Johannes, den Hintergrund bildet das weitläufig wiedergegebene Innere einer romanischen Kirche mit Figuren der Propheten auf den Säulen und mit spezifisch romanischen Fenstern. Besonders die Gegenstände auf der Mensa stehen in der gleichen Ordnung wie auf dem Werk in der Ermitage: zwei Leuchter mit Kerzen, die nicht angezündet sind; ein Kelch an der mit einem Corporale bedeckten Patene, die Vera Ikon, und nur das Evangeliar ist zugeschlagen. Das deutet darauf hin, daß es sich hier nicht um die Wiedergabe eines Gottesdienstes handelt, sondern um eine Allegorie oder mehr um ein Andachtsbild. In der gleichen symmetrischen Haltung wie auf dem Leningrader Bild sind knieend der Papst im Ornat mit Tiara und ihm gegenüber ein Kardinal zu sehen, beide mit ausgebreiteten Armen, nur steht hinter dem Papst noch ein Bischof mit einem Prozessionskreuz. Das Bildepitaph der Dorothea Schürstab enthält außerdem links unten, analog zum Stifter des

---

[15] Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., Bd. 2, Freiburg i.Br. 1958, 577.

[16] Abgebildet in: Die Kunstschätze des Vatikans. Architektur – Malerei – Plastik, hrsg. von *D. Redig de Campos,* Freiburg i. Br. 1974, Abb. 83.

[17] *Westfehling* (Anm. 3), 44. – Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Katalog Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Frankfurt a.M./Nürnberg 1983, 54, Nr. 53. – Dazu *Hartmut Boockmann,* Über Ablaß-„Medien", in: GWU 34 (1983), 709 - 721, bes. 717ff.

[18] Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 521. – Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, bearb. von *Eberhard Lutze/Eberhard Wiegand,* Leipzig 1937, Beschreibender Text, 124, Nr. 521. – *Alfred Stange,* Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, hrsg. von Norbert Lieb, bearb. von Peter Strieder/Hanna Härtle, München 1978, 53, Nr. 93.

[19] Abgebildet in Bildband zum Katalog des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg von *Lutze/Wiegand* (Anm. 18), Abb. 32.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 23: Meister des Veldener Hochaltars,
Epitaph der Subpriorin Dorothea Schürstab mit Darstellung der Messe des hl. Gregor
(Gemälde, um 1475)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Ermitagewerkes, eine knieende Nonne mit dem Wappen des Nürnberger Patriziergeschlechts der Schürstab. Vor allem aber ist auf das Bild eine Inschrift eingebracht, die inhaltlich der Leningrader sehr nahe steht[20]. Sehr bemerkenswert erscheint, daß neben dem Text zum Ablaß eine „in neuerer Zeit abgesägte, jedoch literarisch überlieferte" Inschrift zu unterscheiden war, die besagte: „Anno Domini MCCCC im LXXV jar am vierten Ostertag starb Schwester Dorothea Schürstabin, Subpriorin des Klosters, der Gott genad und allen glaubigen Seelen"[21]. Dieser Sachverhalt läßt schließen, daß im ursprünglichen Text des Bildes in der Ermitage ebenfalls Name und Todesdatum des Verstorbenen, der als Stifter links unten erscheint, eingebracht waren. Diese These wird durch die Beobachtung von Liebmann unterstützt, daß am Ende der älteren Inschrift als römische Ziffer MCCCC zu lesen sei[22].

Meiner These nach kann es im ursprünglichen Text folgende Worte nicht gegeben haben, „... zu aussreutung und Bekherung der Ketzereyen zu eines frid und einigkheit Des Waren Glauben ...", denn sie kommen in keiner der Varianten analoger Inschriften vor. Auch entspricht der Sinn nicht den Verhältnissen gegen Ende des 15. Jahrhunderts, sondern denen unter den Bedingungen der Glaubensspaltung seit der Reformation. Schon im Anfang des 16. Jahrhunderts gewann das Thema ‚Heilige Gregorsmesse' ebenso wie das der ‚Messe in Bolsena' als Mittel der römisch-katholischen Bildpropaganda an Bedeutung. Für die Renaissance-Allegorie typisch sind das bereits erwähnte großartige Werk Raffaels ebenso wie Dürers angeführter Holzschnitt. Nach diesem Muster, jedoch künstlerisch schwächer, dafür stärker politisch orientiert, hat dann der Meister der Gregorsmessen um 1525/30 für Kardinal Albrecht von Brandenburg sein Bild geschaffen, das sich heute in Aschaffenburg befindet[23]. In den Jahren der Auseinandersetzungen um den Glauben hatte neben den Renaissancebildern auch ausgesprochene Propaganda ihren Stellenwert – und sie fand in der Änderung der Inschrift des Leningrader Werkes einen Ausdruck. Hier liegt eine historische Bedeutung dieses Bildes. Meine Schlußfolgerung bleibt allerdings solange Hypothese, wie in Leningrad keine Wiederherstellung des Urzustandes durch Reinigung erfolgt.

---

[20] Lutze verweist auf eine weitere Gregorsmesse im Dom zu Regensburg mit ähnlichem Text. – Vgl. generell *Hartmut Boockmann,* Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters, in: Pirckheimer-Jahrbuch 1 (1985): Bild und Wort – Mittelalter – Humanismus – Reformation, 9 - 40.

[21] Katalog Martin Luther (Anm. 17), 54, Nr. 53. – *Lutze/Wiegand* (Anm. 18), 124, Nr. 521. – *Stange* (Anm. 18), 53, Nr. 93.

[22] *Liebmann* (Anm. 2), 130.

[23] Katalog Martin Luther (Anm. 17), 348, Nr. 464 mit Abbildung. – Galerie Aschaffenburg Katalog, hrsg. v. d. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 2. überarb. Aufl., München 1975, 61 f. mit Abb. 4. – Albrecht von Brandenburg. Kurfürst – Erzkanzler – Kardinal 1490 - 1545, hrsg. von Berthold Roland (Katalog Ausstellung Landesmuseum Mainz 26. Juni bis 26. August 1990), Mainz 1990, 89, Abb. 34.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zusammenfassend stelle ich fest, daß das Thema ‚Heilige Gregorsmesse' Werke umschließt, die ihrem Vorhaben und ihrer Bestimmung nach unterschiedliche Aufgaben wahrnehmen sollten. Das Bild in der Ermitage stützt die mehrfach geäußerte Beobachtung, daß auch hier ein Andachtsbild mit der spezifischen Aufgabe der Ablaßgewährung geschaffen wurde; es entspricht zwar dem ikonographischen Typus des leidenden Christus oder des Schmerzensmannes mit den ‚Arma Christi', jedoch steht es zur Thematisierung der legendären Messe des Heiligen Gregors nur in einer assoziativen Verbindung. Es ist seinem Wesen nach eine Verbildlichung des ‚Heiligen-Blut-Wunders' oder des ‚Fronleichnams', wobei eine bewußte Verknüpfung mit Vorstellungen der Legende unter der Zielsetzung von Bildpropaganda gegeben sein konnte. Das Bild in der Ermitage ist in seinem gegenwärtigen Zustand Ausdruck eines konfessionellen Denkens, das sich gegen Ketzerei richtete und wurde somit im Dienste der Gegenreformation als Kampfmittel genutzt. Durch den Vergleich mit ähnlichen Bildern läßt sich trotz des Mangels an Daten gemäß einer ikonographisch-historischen Analyse dieses Gemälde als historisches Dokument ansprechen, das nicht den Ritus einer ‚Missa Papalis' beschreibend verbildlicht hat, wie er im anderen Darstellungstypus mit Bezug auf die Heilige Gregorsmesse widergespiegelt wird, sondern das zuerst als Andachts- und zugleich als ein Epitaphbild bestimmt war und später für den gezielten instrumentellen Einsatz bestimmter Bildthemen im Dienste der römisch-katholischen Kirche bei ihrem Kampf gegen die Reformation zeugt.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Lutherische Bildepitaphien als Ausdruck des „Allgemeinen Priestertums der Gläubigen" am Beispiel Schlesiens

Von Jan Harasimowicz, Wrocław (Breslau)

Das Bildepitaph, jene spezifische Wort-Bild-Kombination, die eine Verewigung des Todes konkreter Personen oder Personengruppen mit einem erbaulich-moralisierenden Bekenntnis zur ‚Heilsgewißheit' vereinigt[1], bildet das am stärksten typische Element der lutherischen Kirchenausstattung des 16. und 17. Jahrhunderts, und zwar nicht nur in den größten Hochburgen des Luthertums, wie etwa Berlin[2], Braunschweig[3], Bremen[4], Gdańsk (Danzig)[5], Lübeck[6] und mehrere Ortschaften Obersachsens[7] oder Schleswig-

---

[1] Vgl. *C. C. Christensen,* The Significance of the Epitaph Monument in Early Lutheran Ecclesiastical Art (ca. 1540 - 1600): Some Social and Iconographical Considerations, in: The Social History of the Reformation, hrsg. v. L. P. Buck/J. W. Zophy, Columbus/Ohio 1972, 297 - 314; *C. L. Kuhn,* The Mairhauser Epitaph: An Example of Late Sixteenth-Century Lutheran Iconography, in: The Art Bulletin, 58 (1976), 542 - 546; – *J. Harasimowicz,* „Heilsgewißheit" in der nordeuropäischen Sepulkralkunst des 16. Jahrhunderts, in: Porta mortis. In memoriam Jan Białostocki (1921 - 1988), Wien 1991 (im Druck); s. auch *R. Wohlfeil,* Lutherische Bildtheologie, in: Martin Luther. Probleme seiner Zeit, hrsg. von V. Press/D. Stievermann, Stuttgart 1986, 282 - 293, bes. 288 ff.

[2] Vgl. *G. Wiederanders,* Protestantische Bildgestaltung auf Epitaphien der Berliner Marienkirche, in: Jahrbuch des Märkischen Museums, 8 (1982), 95 - 103; *dies.,* Vier Epitaphien des Ribesteinkreises als Beispiele reformatorischer Ikonographie, in: „Dem Wort nicht entgegen ...". Aspekte der Reformation in der Mark Brandenburg, hrsg. von H.-U. Delius/M.-O. Kunzendorf/F. Winter, Berlin 1988, 115 - 122.

[3] Vgl. *H. Oertel,* Die Epitaphe in der Katharinenkirche, in: Acht Jahrhunderte St. Katharinenkirche Braunschweig, Braunschweig 1980, 79 - 107.

[4] Vgl. *G. Dettmann,* Die Steinepitaphien der bremischen Kirchen und die bremische Bildhauerkunst der Spätrenaissance und des Barock, in: Jahresschrift des Fokkemuseums Bremen, 1939, 97 - 168.

[5] Vgl. *K. Cieślak,* Luterańskie epitafia obrazowe w kościołach Gdańska (1556 - 1680), in: Biuletyn Historii Sztuki, 45 (1983), 293 - 310; *dies.,* Vom Bildepitaph zum bürgerlichen Ruhmesdenkmal in Danzig, in: Zeitschrift für Ostforschung, 34 (1985), 161 - 175; *dies.,* Epitaphien in Danzig (15. - 20. Jahrhundert). Probleme ihrer Ikonographie und Funktion, in: Nordost-Archiv. Zeitschrift für Kulturgeschichte und Landeskunde, 22 (1989), 257 - 266.

[6] Vgl. *G.Lindtke,* Lübecker Reformationskunst. Zu den Bildern von Hans Kemmer im St. Annen-Museum, in: Der Wagen, Lübeck 1961, 21 - 30; – *R. Kauder,* Die drei protestantisch geprägten Bilder Hans Kemmers im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, 62 (1982), 83 - 101.

[7] Vgl. *H. Mai,* Kirchliche Bildkunst im sächsisch-thüringischen Raum als Ausdruck der lutherischen Reformation, in: Sächsische Heimatblätter, 29 (1983), 244 - 250; *W. Dietze,* Protestantische Bildhauerkunst in Sachsen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhun-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Holsteins[8], sondern auch in den dem Druck der Gegenreformation ausgesetzten und im Laufe der Zeit teilweise oder sogar vollständig rekatholisierten Ländern wie Österreich, Böhmen, Mähren[9] und Schlesien[10]. Den Prinzipien der ‚Epitaphstruktur' wurden in allen diesen Ländern nicht nur die großen Wandgrabmäler mit stehenden oder knienden Figuren der Verstorbenen[11], sondern auch die Altäre und Kanzeln, selbst die Taufsteine[12], wiewohl verhältnismäßig selten, angepaßt.

Eine solche Verbreitung des als Auswuchs gottergebener, von Todesangst erfüllter Frömmigkeit des Spätmittelalters[13] entstandenen Bildepitaphs in den Ländern der siegreichen Reformation führt zu der Hypothese, daß sowohl die Adaption dieses Grabdenkmaltypus an die Bedürfnisse der werdenden neuen evangelischen Frömmigkeit, als auch die zunehmende Überzeugung, daß die Stiftung eines solchen Epitaphs, also einer Wort-Bild-Glaubensdeklaration, ein löblicher Akt der ‚frommen Tat' wäre, Ausdruck einer generellen Kulturtendenz dieser Epoche waren, die man als ‚Imperativ der Evangeliumsverkündigung' bezeichnen kann, und welche in Gestalt des schon von Luther geforderten „allgemeinen Priestertums der Gläubigen" auftrat.

Indem wir diese Tendenz als „eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt ‚symbolischer' Werte bildet" gemäß dem Verständnis der ikonologischen Methode von Erwin Panofsky[14] begreifen und sie im Sinne seiner

---

derts, in: Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 21 (1988), Nr. 7: Erbe und Gegenwart 2, 75 - 84.

[8] Vgl. *A.-D. Ketelsen-Volkhardt,* Schleswig-Holsteinische Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts, Neumünster 1989.

[9] Vgl. *J. Vacková,* Pozdně renesančni malované epitafy v Brně, in: Uměni, 8 (1960), 587 - 600; *dies.,* Epitafní obrazy v prědbělohorských Čechách, ebd., 17 (1969), 131 - 156; – *W. Steinböck,* Protestantische Epitaphien des 16. Jahrhunderts im Stadtmuseum Wels, in: Jahrbuch des Musealvereins Wels, 18 (1972), 87 - 110.

[10] Vgl. u.a. *F. Graf von der Recke-Volmerstein,* Die Steinepitaphien der Renaissance zu Breslau, Phil. Diss. Halle/Saale 1912; *W. Nickel,* Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barock, Straßburg 1924; – *B. Steinborn,* Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520 - 1620, in: Roczniki Sztuki Śląskiej, 4 (1967), 7 - 139; – *J. Białostocki,* Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI wieku, in: Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich, Wrocław 1968, 77 - 93; – *J. Harasimowicz,* MORS JANUA VITAE. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji (Acta Universitatis Wratislaviensis, 1098; Historia Sztuki, III), Wrocław 1991 (im Druck).

[11] Vgl. *C. Keisch,* Zum sozialen Gehalt und zur Stilbestimmung deutscher Plastik 1550 - 1650: Sachsen, Brandenburg, Anhalt, Stifter Magdeburg und Halberstadt, Phil. Diss. Berlin 1970, 77 - 104; – *J. Harasimowicz,* Schlesische Epitaphien und Grabmäler der Reformationszeit – ihre Typen und architektonisch-plastische Struktur, in: Renaissance in Nord-Mitteleuropa I (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 4), Berlin/München 1990, 189 - 224.

[12] *Keisch,* Zum sozialen Gehalt (Anm. 11), 172 - 202.

[13] *A. Weckwerth,* Der Ursprung des Bildepitaphs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, (1957), 147 - 185. – Vgl. auch *R. und T. Wohlfeil* unter Mitwirkung von *V. Strohbach,* Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985), 129 - 180.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

„synthetischen Intuition“ behandeln, erscheinen die Bildepitaphien und andere ihnen inhaltlich verwandte Typen der Sepulkralkunst als ungewöhnlich wichtige Quellen zur Erforschung der Mentalitätsstrukturen oder des allgemeinen gesellschaftlichen Bewußtseins des Reformationsjahrhunderts. Um jedoch die Beschränktheit des für Panofsky charakteristischen „methodischen Zirkels“[15] zu überwinden, greifen wir einerseits Forschungsergebnisse der modernen historischen Sozialwissenschaft auf, insbesondere das fundamentale Werk ‚Wirtschaft und Gesellschaft‘ von Max Weber[16], andererseits öffnen wir uns den Ergebnissen detaillierter Forschungen in solchen Bereichen, die für den „historischen Dokumentensinn”[17] der Bildepitaphien am aussagekräftigsten sind und als Kontrollinstanz dienen können – also der lutherischen „ars moriendi“[18], dem Begräbnisritus[19] und den Leichenpredigten[20]. Die Wahl Schlesiens als Basis dieses Beitrags ist bestimmt sowohl durch den ungewöhnlichen Reichtum und die Vielfalt seiner erhaltenen oder in Bild- und Schriftquellen[21] überlieferten Denkmäler der Sepulkralkunst des Reformationszeitalters, als auch durch die außerordentlich breite und vielfältig gedruckte Überlieferung der schlesischen Leichenpredigten[22] und Sterbekunst-Handbücher[23] sowie Materialien zum Bestattungswesen[24].

---

[14] *E. Panofsky,* Ikonographie und Ikonologie, in: Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, hrsg. v. E. Kaemmerling (DuMont Taschenbücher, 83), 4. überarb. Aufl., Köln 1987, 207 - 225, bes. 221 f.

[15] Vgl. *T. Kostyrko,* Sztuka – przedmiot i źródło poznania. Z metodologicznych problemów wyjaśniania zjawisk artystycznych, Warszawa 1977, bes. 38 - 52, 131 - 163.

[16] *M. Weber,* Grundriß der Sozialökonomik, III. Abteilung: Wirtschaft und Gesellschaft, 2. verm. Aufl., Tübingen 1925.

[17] Vgl. *R. Wohlfeil,* Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), 91 - 100.

[18] s. u. a. *L. Klein,* Die Bereitung zum Sterben. Studien zu den frühen reformatorischen Sterbebüchern, Diss. Göttingen 1958; – *R. Mohr,* Art. Ars moriendi. 16. - 18. Jahrhundert, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 4, 1979, 149 - 154.

[19] s. u. a. *E. Waitz,* Die kirchliche Begräbnisfeier. Ihr Wesen und ihre liturgisch-homiletische Gestaltung, Hannover 1897; – *B. Jordahn,* Das kirchliche Begräbnis. Grundlegung und Gestaltung, Göttingen 1949; – *B. Vogler,* La législation sur les sépultures dans l'Allemagne protestante au XVIe siècle, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine, 22 (1975), 191 - 232; – *F. Merkel,* Art. Bestattung. Historisch. Praktisch-theologisch, in: TRE (Anm. 18), Bd. 5, 1980, 743 - 757.

[20] s. u. a. *R. Lenz* (Hrsg.), Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, Bd. 1, Köln/Wien 1975; Bde. 2 - 3, Marburg/Lahn 1979 - 1984.

[21] s. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), hier Quellen- und Literaturverzeichnis.

[22] s. *R. Mende,* Katalog der Leichenpredigten-Sammlungen der Peter-Paul-Kirchenbibliothek und anderer Bibliotheken in Liegnitz, Marktschellenberg 1938 - 1941; *R. Lenz* (Hrsg.), Katalog auserwählter Leichenpredigten der ehemaligen Stadtbibliothek Breslau, Marburg/Lahn 1986.

[23] s. vor allem *M. Moller,* Manuale De Praeparatione Ad Mortem. Heylsame und sehr nuetzliche Betrachtung / wie ein Mensch Christlich leben / und Seliglich sterben sol, Goerlitz 1595. Das Werk wurde später in Görlitz vielfach nachgedruckt, es ist auch ins Tschechische (Praha 1608) und Französische (Oppenheim 1619) übersetzt worden.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die schlesischen Epitaphien der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert enthielten sehr selten die für die spätmittelalterliche Frömmigkeit typischen Darstellungen, welche die subjektiven religiösen Erlebnisse ins Gegenständliche übertrugen[25]; ihre Entwicklung – vom Jüngsten Gericht über Kreuzigung und Verkündigung zum Abschied Christi von seiner Mutter[26] – schuf einen günstigen Ausgangspunkt für den mit dem Geist der Reformation übereinstimmenden Prozeß der Verdrängung ‚devotionaler' Inhalte aus der Grabmalskunst. Nur auf wenigen katholischen Epitaphien in Wrocław (Breslau), Strzegom (Striegau), Sobótka-Górka (Gorkau), Jemielnica (Himmelwitz) und Opole (Oppeln) finden sich in der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts Darstellungen des Schmerzensmannes, der Pietà und der Madonna mit dem Christkind inmitten von Heiligen. Allein katholische Stifter – hauptsächlich Geistliche – ließen auf ihren Epitaphien und Grabmälern bei Gott zugunsten des Verstorbenen fürbittende heilige Schutzpatrone darstellen[27].

Die schlesischen Protestanten stellten die Programme ihrer Epitaphien und Grabmäler aus ‚historischen', ‚repräsentativen' und ‚allegorischen' bildlichen Darstellungen, Zitaten aus der Heiligen Schrift, aus frommen Sentenzen und Aufrufen zusammen. Diese Programme kann man ganz allgemein in fünf große Gruppen unterteilen:

1. Programme mit der Kreuzigung Christi oder anderen Passionsszenen,
2. Programme mit Christi Auferstehung oder anderen auf die Auferstehung der Toten hinweisenden Darstellungen,
3. Programme zum Thema Tod und Jüngstes Gericht,
4. individuelle konfessionelle und dogmatisch-erbauliche Deklarationen,
5. biographische und ‚ständische' Programme, welche die protestantische Version der Renaissanceidee „mors vitae testimonium"[28] realisierten.

---

[24] s. *M. Bunzel,* Die geschichtliche Entwicklung des evangelischen Begräbniswesens in Schlesien während des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, Lübeck 1981; *J. Harasimowicz,* „Ars moriendi" i „pompa funebris" na Śląsku w dobie reformacji, in: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka, 45 (1990), 185 - 209.

[25] Vgl. *E. Panofsky,* „Imago Pietatis": ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes" und der „Maria Mediatrix", in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, 261 - 308.

[26] Vgl. *M. Zlat,* Sztuki śląskiej drogi od gotyku, in: Późny gotyk, Warszawa 1965, 146 - 225, bes. 190; – *R. Kaczmarek / J. Witkowski,* Ze studiów nad gotyckimi epitafiami obrazowymi mieszczaństwa na Śląsku, in: J. Harasimowicz (Hrsg.), Sztuka miast i mieszczaństwa XV - XVIII w. w Europie Środkowowschodniej, Warszawa 1990, 171 - 190.

[27] Vgl. *J. Harasimowicz,* Sztuka księstw górnośląskich wobec konfliktów ideowych wieku reformacji, in: E. Chojecka (Hrsg.), Śląskie dzieła mistrzów architektury i sztuki, Katowice 1987, 15 - 45, bes. 32 - 35, Abb. 5 und 6.

[28] Vgl. *E. Panofsky,* Mors vitae testimonium. The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography, in: Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. 3. 1963, München 1964, 221 - 236.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die Kreuzigung Christi war ein zentrales Thema der protestantischen Epitaphien und Grabmäler Schlesiens. Seine Wahl war für die sich selbst als Christen „de cruce" bezeichnenden Lutheraner ein bildliches ‚Glaubensbekenntnis', ein Akt der Gottesunterwerfung. Die der Kreuzigungsszene beigefügten Inschriften erläuterten Christi Tod als Höhepunkt der Erlösung der Menschheit, unterstrichen deren totale Abhängigkeit von diesem Opfer, dem auf Golgatha vergossenen Blut, und hoben die durch das Kreuz wiedererweckte Auferstehungshoffnung hervor. Der tiefere theologische Sinn des Kreuzestodes als „Tod des Todes" (Os. 13,14) wurde durch zwei kleine typologische Hintergrundszenen, die Erhöhung der ehernen Schlange und die Opferung Isaaks, unterstrichen (Abb. 24)[29]. Das Programm des Epitaphs wurde in solchen Fällen zum Träger von Inhalten, die mit der bildlichen ‚Auslegung' des Zweiten Hauptartikels in den ersten Auflagen des ‚Großen Katechismus' von Martin Luther übereinstimmten; sie wurden zusätzlich über umfangreiche Bibelzitate bestätigt.

Die Einführung der Gegenüberstellung zweier fundamentaler Szenen des Neuen Testaments, der Kreuzigung und der Auferstehung, in die Sepulkralprogramme stellte einen radikalen Bruch mit der ‚devotionalen' Tradition des Mittelalters dar[30]. Die protestantischen Epitaphien wurden auf diese Weise gleichberechtigt neben den Altaraufsätzen zu einer demonstrativen Verkündung der grundlegenden Ereignisse des Erlösungswerkes Christi. Um sowohl den Kreuzestod als auch die Auferstehung Christi glaubwürdiger erscheinen zu lassen, wurde in einigen altarähnlichen Epitaphienprogrammen Christi Grablegung hinzugefügt[31]. Diese beiden Hauptinhalte wurden auch durch weitere Darstellungen und Inschriften unterstützt, beispielsweise Christus an der Staupsäule (unter Verweis auf Jes. 53,5), Ecce homo (Jes. 63,3) und die Grablegung mit dem Noli-me-tangere (Hi. 19,25)[32]. Meist versuchte man jedoch, in die altarähnlichen Programme der Grabdenkmäler Sequenzen einzubringen aus den im Zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses erwähnten Szenen, wie die Verkündigung Mariae, Christi Geburt, Gebet auf dem Ölberg, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung[33]. Wenn derartige ‚Glaubensbekenntnisse' mit der Darstellung des

---

[29] Epitaph einer unbekannten Bürgerfamilie (um 1570) in der Pfarrkirche St. Andreas zu Środa Śląska (Neumarkt); Epitaph einer unbekannten Adelsfamilie (um 1570) in der Dorfkirche zu Luboradz (Lobris); Epitaph des Heinrich von Niemitz (nach 1573) in der Pfarrkirche zu Przerzeczyn Zdrój (O.-Dirsdorf).

[30] Vgl. *F. Buchholtz,* Protestantismus und Kunst im sechzehnten Jahrhundert, Leipzig 1928, 63 f.; – *U. Gertz,* Die Bedeutung der Malerei für die Evangeliumsverkündigung in der evangelischen Kirche des 16. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg, Berlin 1937, 37 f.

[31] Z.B. Epitaph des Georg Rudolph von Czedlitz (1626) in der Pfarrkirche zu Brzeg Głogowski (Brieg a.d. Oder); vgl. *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 19.

[32] Epitaph des Balthasar von Stosch d.J. (nach 1600) in der Pfarrkirche zu Czernina (Tschirnau); vgl. *J. Harasimowicz,* Marcin Pohl – nieznany rzeźbiarz śląski z początku XVII wieku, in: Roczniki Sztuki Śląskiej, 14 (1986), 85 - 95, Abb. 3.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

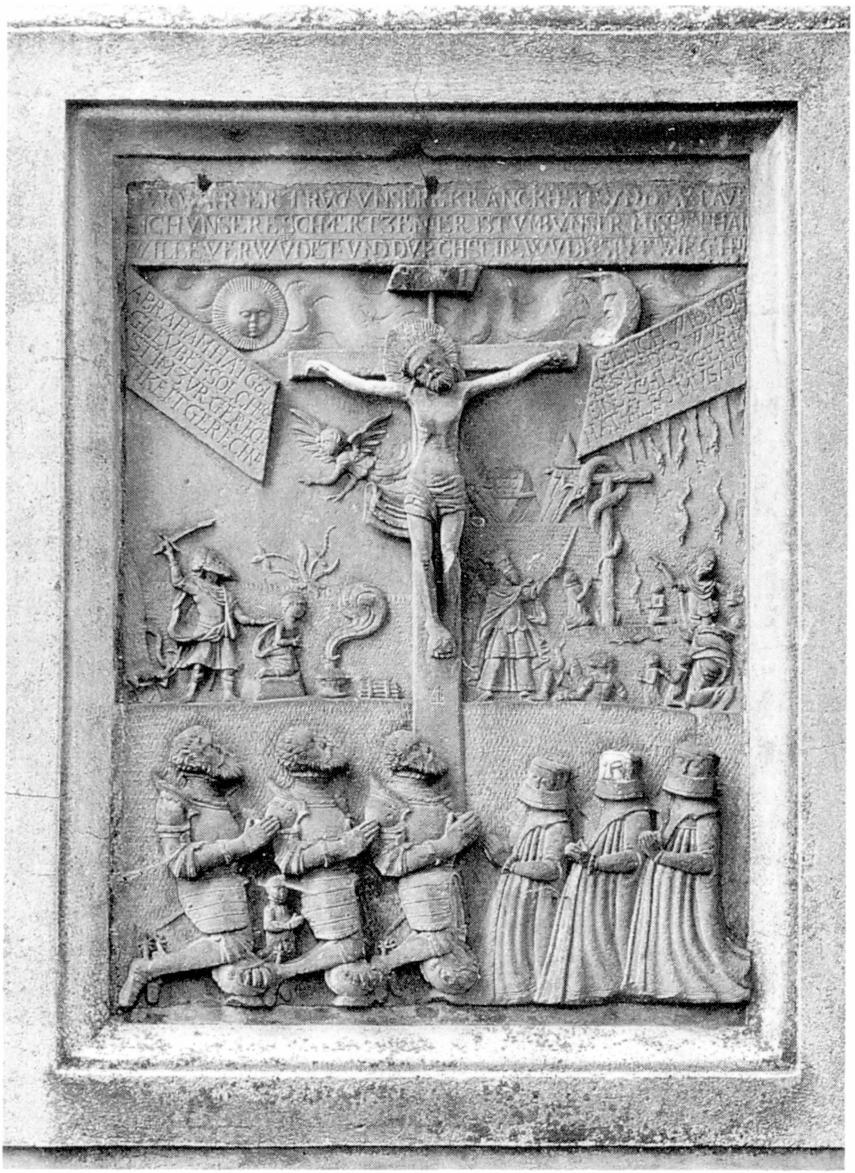


Abb. 24: Unbekannter Meister, Kreuzigung Christi

(Epitaph einer unbekannten Adelsfamilie um 1570)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abendmahles verbunden waren, bestand hier bereits eine Analogie zu den protestantischen Altarretabeln; hierbei übertrafen einige dieser Monumente[34] durch die Tiefe ihrer theologisch-erbaulichen Darstellung und Interpretation bei weitem die meist ziemlich schematisch gestalteten zeitgenössischen lutherischen Altäre[35].

Unter den anderen Passionsszenen neben der Kreuzigung erfreute sich in der schlesischen Grabmalskunst der Reformationszeit das Gebet auf dem Ölberg besonderer Beliebtheit: es symbolisiert den Triumph des Gott-Menschen über die für die fehlerhafte Menschennatur typische Todesangst[36]. Vereinzelt traten außerdem das Abendmahl, der Zusammenbruch Christi bei der Kreuztragung sowie Christi Geißelung auf, wobei die letztere Szene, wenn ihr nicht entsprechend ausgewählte Inschriften beigegeben waren, ein Ausdruck der in Schlesien schon für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts charakteristischen Privatisierung der Frömmigkeit und der Wiedergeburt des Passionsmystizismus[37] sein konnte.

Bereits in den ersten Jahren des reformatorischen Umbruchs trat in den schlesischen Epitaphienprogrammen Christi Auferstehung auf – das nach der Kreuzigung beliebteste Thema der protestantischen Grabmalskunst[38]. Das Motiv wurde gewöhnlich durch Bibelzitate ergänzt, die auf der Basis der triumphalen Todesüberwindung eine in ihrem ostentativen Charakter manchmal bis an die Grenze der Prädestinationstheorie reichende ‚Heilsgewißheit' verkündeten (Abb. 25)[39]. Der Auferstehungsdarstellung konnten auch andere biblische Szenen beigesellt sein: die Taufe Christi („der Ein-

---

[33] Z.B. Grabmal derer von Rechenberg (nach 1588) in der Dorfkirche zu Kliczków (Klitschdorf); vgl. *G. Grundmann,* Stätten der Erinnerung. Denkmäler erzählen schlesische Geschichte, München 1975, 62 - 64 (mit Abb.).

[34] Z.B. das große Grabmal derer von Schaffgotsch (1585 - 1589) in der Pfarrkirche St. Hedwig zu Gryfów Śląski (Greiffenberg i.Schl.), welches die stehenden Figuren der Verstorbenen in ein semantisches Feld aus einer senkrechten und zwei waagerechten Folgen christologischer Reliefs einpaßt. Vgl. *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 38.

[35] Vgl. *J. Harasimowicz,* Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji 1520 - 1650 (Acta Universitatis Wratislaviensis, 819; Historia Sztuki, II), Wrocław 1986, 51 - 78, Abb. 33 - 61.

[36] Z.B. Epitaphien des Christoph Gebinhofer (nach 1564), des Stentzel Monau (nach 1577) und des Lazarus II Heugel (um 1579) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau); Epitaphien des Jakob Eyler (nach 1553) und des Christoph Sachs (nach 1600) in der Maria-Magdalenenkirche, ebd.; Epitaph des Fürsten Karl I. von Münsterberg-Öls (um 1542) in der Pfarrkirche St. Georg zu Ziębice (Münsterberg).

[37] *Harasimowicz,* Treści (Anm. 35), 65 - 69, 88f., 139 - 141, 166f. Vgl. auch *R. Lieske,* Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg, München/Berlin 1973, 198f., 247f.

[38] *H. Schrade,* Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Auferstehung Christi, Leipzig 1932, 294 - 303.

[39] Z.B. auf dem Epitaph des Georg von Schweinitz (nach 1588) in der Dorfkirche zu Kłaczyna (Kauder) werden die Sprüche Mt. 24,31; Röm. 14,9 und 1. Kor. 6,14 angebracht, auf dem Epitaph des Peter Haunold (1582) in der Peter-Pauls-Kirche zu Legnica (Liegnitz) die Sprüche Ps. 34,8; Hi. 19,25; Hes. 37,12 und Apoc. 14,13.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 25: Bildhauer Caspar Berger, Auferstehung Christi

(Epitaph Georg und Anna von Schweinitz nach 1588)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

tritt Christi in den Tod für die rettende Auferstehung"), Christus und die Samariterin (eine Ankündigung der Erlösung durch das „dem ewigen Leben zustrebende Wasser"), das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, das Gebet auf dem Ölberg, Christi Himmelfahrt, die Vision Hesekiels oder das Jüngste Gericht. Die wirkliche, körperliche Realität der Auferstehung unterstrich man, indem man der Hauptszene seitlich kleine Reliefs mit Christi Grablegung und Noli-me-tangere-Darstellungen beigab[40]. Auch stellte man in Anknüpfung an 1. Kor. 15,21 - 22 die Auferstehung oder ihre typologische Präfiguration, die Errettung des Propheten Jonas, dem Sündenfall gegenüber[41]. Indem man dem triumphierenden Christus Symbole von Tod und Sünde sowie Gebotstafeln des Alten Testaments zu Füßen beigab, hob man die Bedeutung und Universalität des Auferstehungsaktes hervor, der allen Menschen den Weg zur Erlösung eröffnete[42]. Eine gewissermaßen ‚wörtliche' Illustration dieser ‚Eröffnung' waren die Darstellungen von Christi Höllenfahrt mit ihrer Befreiung von Adam und Eva aus den Banden der ewigen Verdammnis (Abb. 26)[43].

Ein Ausdruck der Hoffnung auf Erlösung und zukünftige körperliche Unsterblichkeit waren die in der Sepulkralkunst aller protestantischen Länder beliebten Darstellungen der von Christus bewirkten Wiedererwekkungen und Heilungen – z.B. die Auferweckung des Lazarus oder die Bitte des Hauptmanns von Kapernaum um Heilung seines Knechtes[44]. Eine ähnliche Funktion erfüllten auch andere auf den schlesischen Epitaphien häufige Szenen: die Erhöhung der ehernen Schlange, die Vision Hesekiels, die Verklärung Christi und Christi Taufe im Jordan. Letztere[45] konnte mit der

---

[40] Z.B. Epitaph des Wolffrom von Tschammer (nach 1585) in der Dorfkirche zu Osetno (Gr.-Osten); Epitaph des Heinrich von Schindel (1586) in der Pfarrkirche zu Sośnica (Schosnitz); Epitaph des Hans von Schweinitz (nach 1589) in der Dorfkirche zu Rosochata (Seifersdorf); Epitaph des Hieronymus Langner (vor 1591) in der Peter-Pauls-Kirche zu Legnica (Liegnitz). Vgl. *J. Harasimowicz,* Kasper Berger i rzeźba legnicka schyłku XVI wieku, in: Biuletyn Historii Sztuki, 42 (1980), 107 - 132, Abb. 5, 14 - 16.

[41] Epitaph derer von Czirn (um 1570) in der Pfarrkirche zu Przeworno (Prieborn); Epitaph des Caspar Heseler (nach 1589) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau); Epitaph des Friedrich von Abschatz (nach 1595) in der Dorfkirche zu Chmielów (Schmellwitz). Vgl. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 29, 34 und 51.

[42] Z.B. Epitaph des Simon Ashelm (nach 1559) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau); Epitaph der Lorenz Prausner und Wenzel Ritter (1565) in der Jakobikirche zu Nysa (Neisse); Grabmal des Hans II. von Schaffgotsch (um 1567) in der Dorfkirche zu Raszów (Reussendorf).

[43] Epitaph des Michael Uthmann (um 1587) aus der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau), heute Wrocław, Muzeum Narodowe; Epitaph des Joachim Thomas (nach 1597) in der Nikolaikirche zu Brzeg (Brieg).

[44] Epitaph des Balthasar Mehl (um 1560) aus der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau), heute Wrocław, Muzeum Narodowe; vgl. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 157.

[45] Z.B. Epitaph des Martin Mergener (1562) in der Pfarrkirche St. Nikolai zu Brzeg (Brieg), Epitaph des Daniel Schilling (nach 1563) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau), Epitaph des Nickel Burghaus (um 1568) aus der Maria-Magdalenenkirche

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

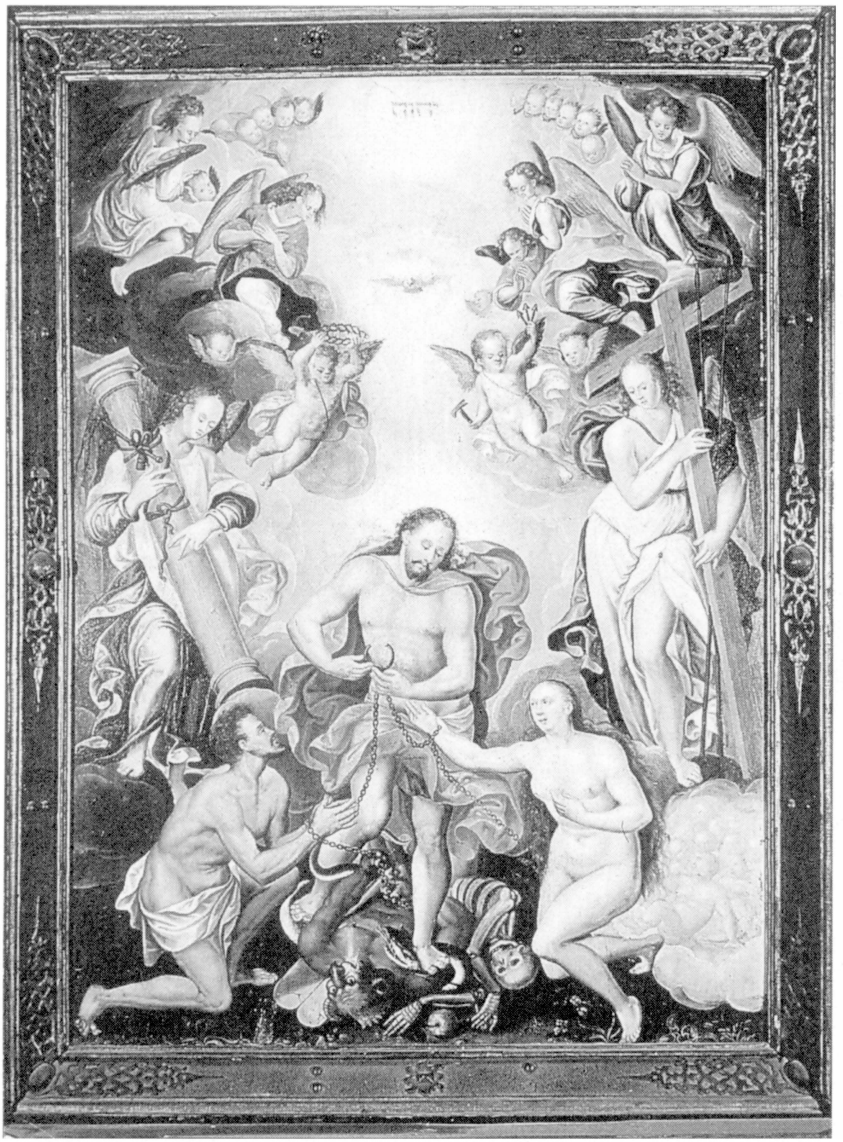


Abb. 26: Maler gen. Meister der Engel, Höllenfahrt Christi

(Epitaph Michael und Anna Uthmann um 1587)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Beschneidung Jesu kombiniert und um vier Darstellungen bereichert sein, die sowohl den ‚tödlichen' als auch den ‚erlösenden' Aspekt der Taufe betonen: der Traum Jakobs, ein Genius mit einer Sanduhr, das Ringen Jakobs mit dem Engel und die Errettung des Propheten Jonas[46]. Auch das Bild Gottvaters mit dem Paradies von Adam und Eva ließ sich durch eine kommentierende Inschrift zur Auslegung der lutherischen Lehre von der ‚umsonst gegebenen Gnade' heranziehen, indem es auf die im Schöpfungsakt selbst gegebene Verheißung der Unsterblichkeit hinwies[47].

Ausschließlich die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und die Schrekken des Todes hervorhebende Programme waren in Schlesien nicht sonderlich beliebt. Auch die typischen Todessymbole – Schädel, Beinknochen und Skelette – traten im Ornamentschmuck der Epitaphien und Grabmäler verhältnismäßig spät auf, begannen erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Rolle zu spielen. Der Tod wurde meist als ‚Belohnung', als verdiente Befreiung von den irdischen Beschwerlichkeiten (Christi Opferung im Tempel mit Zitat Lu. 2,29; Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis)[48] oder als ‚Traum', als sichtbares Zeichen der Verbundenheit des Toten mit dem ‚Jenseits' (Traum des Jakobs mit Zitat Gen. 28,17)[49], dargestellt. Das traditionelle Grabmalsthema des Jüngsten Gerichts verlor dennoch nicht seine belehrende Qualifikation. Manchmal erscheint es neu aufgefaßt, d.h. ohne die Gestalten der ‚Fürsprecher' Maria und Johannes, aber auch unter Übergehung oder starker Zurückdrängung einer Darstellung der Verdammten (Abb. 27)[50]. Im ganzen gesehen herrschte weiterhin die traditionelle Ikono-

---

ebd., heute Wrocław, Muzeum Narodowe; Epitaph des Albrecht Opala (nach 1566) in der evangelischen Kirche zu Byczyna (Pitschen); Epitaph des Christoph von Niemitz (nach 1571) in der Pfarrkirche zu Przerzeczyn Zdrój (O.-Dirsdorf); Epitaph der Simon und Eva Haniwald (1603) aus der Dreifaltigkeitskirche zu Żórawina (Rothsürben), heute Wrocław, Muzeum Narodowe; vgl. *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 8, 53.

[46] Anonymes Epitaph (1573) in der Schloßkirche zu Oleśnica (Öls), vgl. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, N. F. 4: Województwo wrocławskie, hrsg. von J. Pokora/ M. Zlat, Heft 1: Oleśnica, Bierutów i okolice, Warszawa 1983, 57, Fig. 298.

[47] Epitaph des Nicolaus Jenkwicz-Posadowski (um 1537) aus der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau), heute Wrocław, Muzeum Narodowe. Die dem Bilde beigegebene Inschrift lautet:

VERBO QUI FECIT MUNDUM, DE PULVERE TERRAE:
VERBO RESTITUET CORPORA NOSTRA SUO.

[48] Das ersterwähnte Thema auf den Epitaphien des Heinrich Müller (nach 1563) und des Niclas Hartlieb (1606), heute Wrocław, Muzeum Narodowe, in der Maria-Magdalenenkirche Wrocław (Breslau), das letztgenannte auf dem Epitaph des Peter Witze (Vincentius) (nach 1581) in der Elisabethkirche ebd.; vgl. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 24 und 30.

[49] Epitaph des Daniel Rindfleisch (1596) aus der Dreifaltigkeitskirche zu Żórawina (Rothsürben), heute Wrocław, Muzeum Narodowe; anonymes Epitaph (um 1600) in der Pfarrkirche St. Georg zu Ziębice (Münsterberg).

[50] Z. B. Epitaph einer unbekannten Bürgerfamilie (um 1600) aus der Maria-Magdalenenkirche zu Wrocław (Breslau), heute Wrocław, Muzeum Narodowe. Vgl. *C. Harbison,* The Last Judgement in 16th Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and the Reformation, New York/London 1976, passim.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 27: Unbekannter Meister, Jüngstes Gericht

(Epitaph einer unbekannten Bürgerfamilie um 1600)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

graphie vor, die sich bei einigen provinziellen Steinepitaphien auf das ‚romanisierende' Schema von Christus als Richter unter posaunenblasenden Engeln beschränkte[51]. Die moralisch-didaktische Aussage des Jüngsten Gerichts versuchte man zeitweise zu verstärken, indem man auf einem Bild nahezu alle Motive der evangelischen Vision der Wiederkehr des Menschensohnes darstellte[52], aber auch, indem man die Gerichtsszene in zahlreiche Szenen aus dem Leben Christi einbettete und das Programm mit der Übergabe der Richterinsignien an den Gottessohn abschloß[53]. Nur ein schlesisches Sepulkraldenkmal, das Grabmal von Georg und Anna von Braun (1591 - 1594) in der Pfarrkirche zu Bytom Odrzański (Beuthen a. d. Oder)[54] weist das apokalyptische Thema der Kennzeichnung der Diener Gottes auf und demonstriert auf diese Weise eine ‚Heilsgewißheit' von offen prädestiniertem Verständnis verpflichteter Färbung, die in der kryptokalvinistischen Ausrichtung des Stifters ihre Ursache hatte. Die breite Masse des lutherischen Adels versinnbildlichte ihre eschatologische Perspektive meist durch die ‚repräsentative' Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in der traditionellen Anordnung als hieratischer ‚Gnadenstuhl'[55]. Die von Albrecht Dürer verbreitete Darstellung des den Leib des verstorbenen Christus tragenden Gottvaters trat in der protestantischen Grabmalskunst Schlesiens relativ selten auf[56].

Auf Bildern der Kreuzigung, der Auferstehung und des Jüngsten Gerichts basierende Programme von Epitaphien und Grabmälern stellten den evangelischen Glauben der Stifter mittelbar dar über ihr Verhältnis von Christus, das Erlösungsproblem und die eschatologischen Vorstellungen. Eine Form demonstrativer, theologisch dokumentierender Parteinahme für die

---

[51] Z.B. Epitaph des Balthasar von Stosch d.Ä. (nach 1561) in der Pfarrkirche zu Czernina (Tschirnau); Epitaph des Oswald von Tschammer (nach 1565) in der Dorfkirche zu Osetno (Gr.-Osten), Epitaph des Valentinus Trotzendorf (1566) in der Pfarrkirche St. Marien zu Złotoryja (Goldberg), Epitaph des Jörg von Schweinitz (nach 1567) in der Dorfkirche zu Rosochata (Seifersdorf). Vgl. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 21, 42, 162.

[52] Epitaph der Familie Mohrenberg (1567 - 1576) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau). Das Hauptbild des Epitaphs wird heute im Muzeum Narodowe zu Wrocław aufbewahrt, das Predellenbild im Muzeum Narodowe zu Warschau. Vgl. *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 30, Abb. 20, 2 und 21.

[53] Epitaph der Familie Heussler (um 1575) in der Nikolaikirche zu Brzeg (Brieg); vgl. *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 17.

[54] *F. Matuszkiewicz,* Das verkannte „Schönaichsche" Grabmal zu Beuthen/Oder, in: Schlesische Geschichtsblätter 1 (1942), 40 - 49; *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 45.

[55] Z.B. Epitaph des Abraham von Hubrig (nach 1559) in der Begräbniskirche zu Świerzawa (Schönau); Epitaph des Hans von Zirn (1565) in der Peter-Pauls-Kirche zu Strzegom (Striegau); Grabmal der Hans und Veronika von Warkotsch (1569) in der Pfarrkirche zu Stary Zamek (Queitsch); Epitaph des Sigismund von Schkoppe (nach 1569) in der Pfarrkirche zu Jędrzychów (Gr.-Heinzendorf); vgl. *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 20, 92, 93.

[56] Epitaph einer unbekannten Bürgerfamilie in der Pfarrkirche St. Stanislaus und Wenzel zu Świdnica (Schweidnitz), um 1597; vgl. ebd., Abb. 40.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Reformation und die Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben war das Anbringen eines Bildes oder Reliefs der ‚Gesetzes- und Gnadentafel'[57] auf dem Grabdenkmal. Die stärker dogmatische ‚Gothaer' Version, die den theologischen Kern des Paulusbriefes an die Römer möglichst genau wiederzugeben versuchte, kam in Schlesien nur einmal vor – auf dem Epitaph des Reformators von Wrocław (Breslau), Dr. Johannes Hess (Abb. 28)[58]. Die Version, welche die Gegensätzlichkeit von Altem und Neuem Testament stärker unterstrich, die ‚Prager', fand in dem großen gemalten Epitaph der Familie Rühnbaum (um 1570) in der Martinskirche zu Jawor (Jauer), heute im dortigen Museum[59], und in dem nicht erhaltenen Epitaph des bedeutendsten adligen Verbreiters der Reformation in Schlesien, Georg von Zedlitz, in der Pfarrkirche zu Nowy Kościół (Neukirch)[60] von etwa 1569 ihren Ausdruck. Der für die ‚Prager' Version charakteristische ‚Schwebezustand' des sündigen Menschen zwischen Gesetz und Gnade wurde im Epitaph des Bastian von Grigersdorf (nach 1595) in der Pfarrkirche zu Jordanów Śląski (Jordansmühl)[61] wiederholt, während drei weitere Steinepitaphien in Przeworno (Prieborn), Makowice (Schwengfeld) und Brzeg (Brieg)[62] nicht das ‚Schweben', sondern ein drastisches ‚Zerrissensein' der zwischen dem gekreuzigten Christus und der erhöhten ehernen Schlange versammelten Menschenmasse zeigen.

Die lutherische Lehre von der Rechtfertigung allein durch den Glauben konnten auch andere allegorische Darstellungen erläutern, besonders die, in deren Zentrum sich das ‚Tod und Sünde besiegende' Kreuz befand. In Schlesien kam es zu Versuchen einer protestantischen Neuinterpretation des mittelalterlichen Motivs des ‚lebenden Kreuzes': im Epitaph der Familie Kerber (um 1571) in der Nikolaikirche zu Brzeg (Brieg)[63] wurden die Personifizierungen von ‚Synagoge' und ‚Ecclesia' durch Aufschriften in ‚Gesetz' und

---

[57] Zu diesem Thema sind unter den neueren Beiträgen zu nennen: *W. Busch,* Lucas van Leydens „Große Hagar" und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45 (1982), 97 - 129; *F. Ohly,* Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster/Westf. 1985.

[58] Das aus der Breslauer Maria-Magdalenenkirche stammende Epitaph (nach 1547) wird im Muzeum Narodowe zu Wrocław (Breslau) aufbewahrt; vgl. *R. Förster,* Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs „Gesetz und Gnade", in: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift N.F., 5 (1909), 117 - 143.

[59] s. *J. Harasimowicz,* Rola sztuki w religijnych i społecznych konfliktach wieku reformacji na Śląsku, in: Rocznik Historii Sztuki, 18 (1991) (im Druck), Abb. 24 (das ganze Epitaph) und 25 (Detail mit dem Panorama „der Stadt Jawor").

[60] *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 34, Abb. 24.

[61] *Harasimowicz,* Treści (Anm. 35), 41, Abb. 23.

[62] *Ders.,* MORS (Anm. 10), Abb. 36 und 37.

[63] *A. Schaube,* Herkunft und konfessioneller Charakter des „lebenden Kreuzes" in der Brieger Nikolaikirche, in: Evangelisches Gemeindeblatt für Brieg 14 (1926), 176 - 183. Vgl. auch *R. L. Füglister,* Das Lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort, Einsiedeln 1964.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

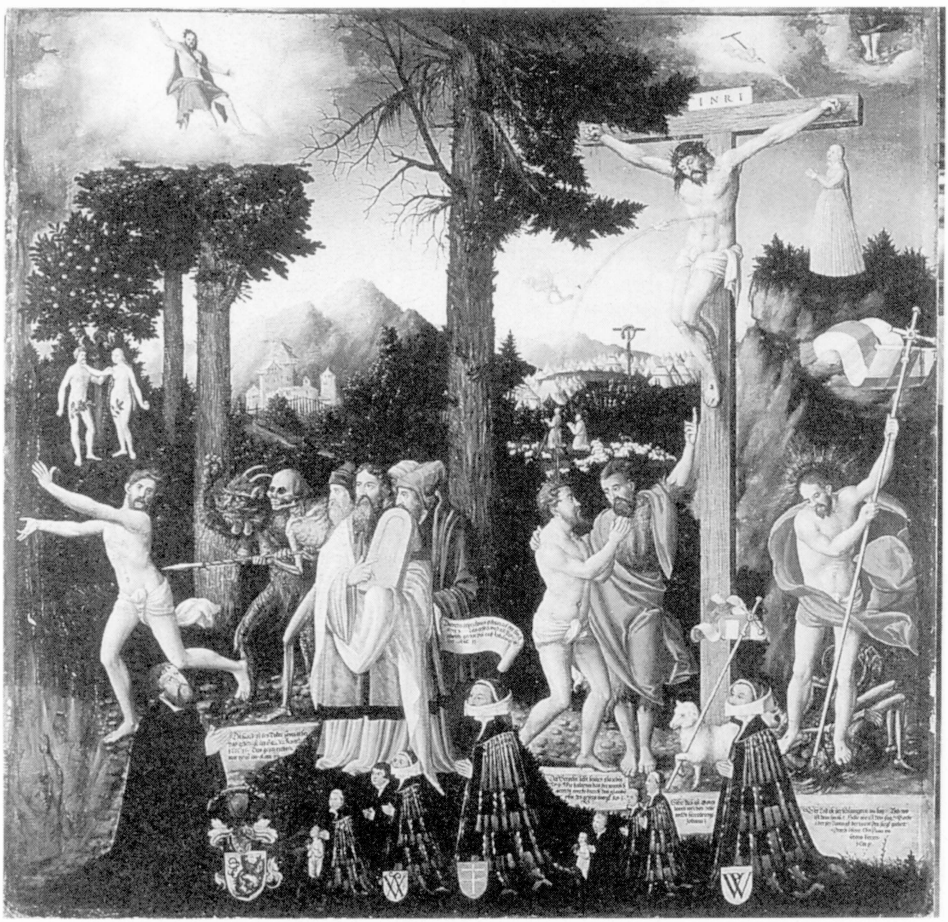


Abb. 28: Unbekannter Meister, Gesetz und Gnade

(Epitaph für Dr. Johannes Hess nach 1547)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

‚Evangelium' umgewandelt; auf dem Epitaph eines unbekannten Adligen (um 1585) aus der Pfarrkirche zu Stare Bogaczowice (Altreichenau), heute im Muzeum Archidiecezjalne zu Wrocław[64], steht das ‚lebende Kreuz' hinter einer Darstellung der Begegnung Christi mit dem Kanaanäischen Weib und bildet auf diese Weise eine bildliche Bestätigung der moralischen Kraft der ‚Kirche des Glaubens'. Eine andere allegorische Fassung des ‚heilsamen Kreuzes' zeigt den gekreuzigten Christus auf die Bundeslade gestellt, die eine Personifizierung der ‚Synagoge', eine Darstellung des Teufels, ein Skelett und eine die Erdkugel umschlingende Schlange niederdrückt. Christus beigesellt sind Mose, Jesaja, Johannes der Täufer und Paulus mit Spruchtafeln in den Händen[65]. Die gleichen Gestalten bildeten, durch vier symbolische Vögel (Adler, Pelikan, Phönix, Henne mit Küken) und einen anderen Bibelzitatekomplex ergänzt, die in der protestantischen Grabmalskunst beliebteste Version der ‚allegorischen Kreuzigung'[66]. Unter den drei schlesischen Beispielen verdient das große Grabmal der Loslau und Helena von Stosch (1591) in der Dorfkirche zu Mojęcice (Mondschütz)[67] besondere Beachtung. Die über den stehenden Gestalten der Verstorbenen befindliche ‚allegorische Kreuzigung' sollte hier das ‚Leben im Glauben' symbolisieren, was die an den Seiten angebrachten Figuren von David mit der Schleuder und Samson mit dem Stadttor von Gaza noch unterstrichen. Eine zusätzliche Darstellung der alttestamentlichen Helden, diesmal ‚nach der Aktion' (David mit dem Haupt des Goliath; Samson auf die Säule des zerstörten Philisterhauses gestützt) verwies das Ehepaar von Stosch als des ewigen Lebens sichere, auf ihre ‚Auferstehung in die Unsterblichkeit' ruhig wartende ‚Sieger'. Weitere Versionen der ‚allegorischen Kreuzigung' finden sich auf dem gemalten Epitaph des Sigismund von Burghaus (1592) in der Dorfkirche zu Stolec (Stolz, heute im Muzeum Narodowe zu Wrocław; Abb. 29), und auf dem Steinepitaph des Abraham von Nostitz (nach 1569) in der Pfarrkirche zu Szprotawa-Iława (Eulau), während auf dem Epitaph einer unbekannten Adelsfamilie (um 1625) in der evangelischen Kirche zu Złoty Stok (Reichenstein), heute im Muzeum Narodowe zu Wrocław, eine Darstellung zu sehen ist, die unter Anlehnung an Röm. 8,35 - 39 die ‚Sünden', ‚Pla-

---

[64] *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 49, Abb. 34, 2.

[65] Epitaph des Benedikt Distler (1576) aus der Maria-Magdalenenkirche zu Wrocław (Breslau) heute Wrocław, Muzeum Narodowe. Vgl. *Steinborn,* Epitaphien (Anm. 10), Nr. 37, Abb. 26.

[66] Vgl. *Steinböck,* Epitaphien (Anm. 9), 94 - 97, Abb. 4 und 5; – *J. Harasimowicz,* Mauzoleum Górków w Kórniku, in: Biuletyn Historii Sztuki, 48 (1986), 277 - 299, Abb. 9 - 13, 17; *ders.,* ›Scriptura sui ipsius interpres‹. Protestantische Bild-Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988, Stuttgart 1990, 262 - 282, Abb. 128 und 129.

[67] *Harasimowicz,* Mauzoleum (Anm. 66), 294, Abb. 17. Zwei andere schlesische Beispiele: das Epitaph des Andreas Neumann (nach 1587) in der Jakobikirche zu Nysa (Neisse), ebd., Abb. 11, und das nicht erhaltene Epitaph des Konrad von Hoberg (1594 - 1595) in der ehem. Pfarrkirche zu Roztoka (Rohnstock), ebd., Abb. 12.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

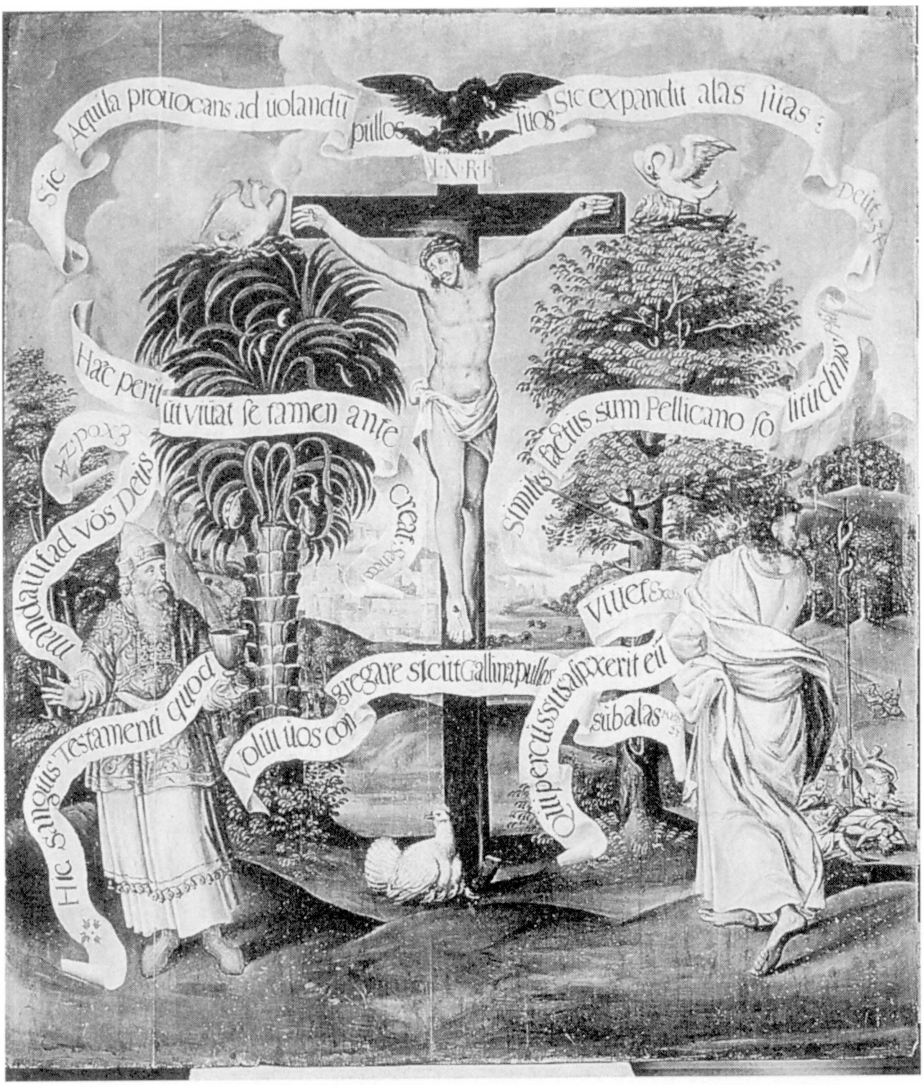


Abb. 29: Unbekannter Meister, Allegorische Kreuzigung

(Epitaph Sigismund und Eva von Burghaus, 1592)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gen' und ‚bösen Kräfte' wiedergibt, die versuchen, den sich an das rettende Kreuz klammernden Menschen wegzuziehen (Abb. 30)[68].

Einige schlesische Sepulkralprogramme stellten Probleme der christlichen Moral in den Vordergrund, indem sie mit Hilfe von Allegorien die Quellen und Inhalte der moralischen Normen wiedergaben, gute und schlechte Vorbilder aufzeigten. So sollte die Verbildlichung des Vorkämpfers Christi, der ‚Miles Christianus', eine Empfehlung zu einer aktiven Haltung gegenüber Unrecht und Sünde sein[69], während das Bild des barmherzigen Samariters die Anerkennung Christi als höchste moralische Autorität, gleichzeitig aber auch die Verurteilung der Haltung des Priesters und des Leviten – beide in Ordenstracht mit Kapuze dargestellt – beinhaltete[70]. Als moralische und theologische Autorität konnte auch Martin Luther auftreten, dessen von Adlerköpfen und -federn – den Symbolen für tiefgründige und erhabene Gedanken – umgebenes Porträt der Breslauer Bürger Hans Ebenn für sein Epitaph (Anfang 17. Jh.) in der Elisabethkirche (heute Muzeum Narodowe, Warschau) wählte (Abb. 31). Die am meisten entwikkelte vielschichtige Morallektion kennen wir aus dem Programm des Epitaphs einer unbekannten Familie (1622) in der Nikolaikirche zu Brzeg (Brieg)[71]. Unter Zuhilfenahme von allegorischen Darstellungen und langen Bibelzitaten wurde hier das ‚ewige Evangelium' – die Sammlung der verkündeten ewigen Wahrheiten, ausgelegt als ‚Joch und Bürde' für diejenigen, welche die ‚Ruhe für ihre Seelen' erlangen wollten – verbildlicht. Einen ähnlichen Sinn enthielt das Programm des ältesten erhaltenen, eine hermetische Emblemsymbolik benutzenden, schlesischen Grabdenkmals – des Epitaphs für Katharina Meerbrodt, geb. Fischer (nach 1616) in der Pfarrkirche St. Stanislaus und Wenzel zu Świdnica (Schweidnitz)[72].

In zahlreichen schlesischen Epitaphien und Grabmälern des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der Zusammenhang zwischen Vor- und Familienname, Beruf, Alter, Stand und Lebenserfahrungen des Stifters mit einigen Gestalten und ‚Historien' des Alten und Neuen Testaments besonders hervorgehoben. Die Szene der Begrüßung Jakobs und

---

[68] Dasselbe Thema tritt auf dem Epitaph des Tomáš Lvik von Domažlice (1619) in der Maria-Himmelfahrt-Kirche zu Chrudim in Böhmen auf; vgl. *Harasimowicz,* ›Scriptura‹ (Anm. 66), Abb. 125.

[69] Anonymes Epitaph (um 1600) in der Filialkirche zu Michałów (Michelau); dazu s. *T. Chrzanowski,* Rzeźba lat 1560 - 1650 na Śląsku Opolskim, Warszawa 1974, 56, Abb. 62 - 64. Vgl. auch *A. Wang,* Der „Miles Christianus" im 16. und 17. Jh. und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit, Bern/Frankfurt am Main 1975.

[70] Epitaph des Georg Auersberger (nach 1586) aus der Maria-Magdalenenkirche zu Wrocław (Breslau), heute Wrocław, Muzeum Narodowe; s. *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 45, Abb. 32.

[71] *Harasimowicz,* Treści (Anm. 35), 43 f., Abb. 26. Die Überreste des 1945 verbrannten Epitaphs befinden sich heute im Brieger Schloßmuseum.

[72] *Harasimowicz,* ›Scriptura‹ (Anm. 66), Abb. 130 und 131.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

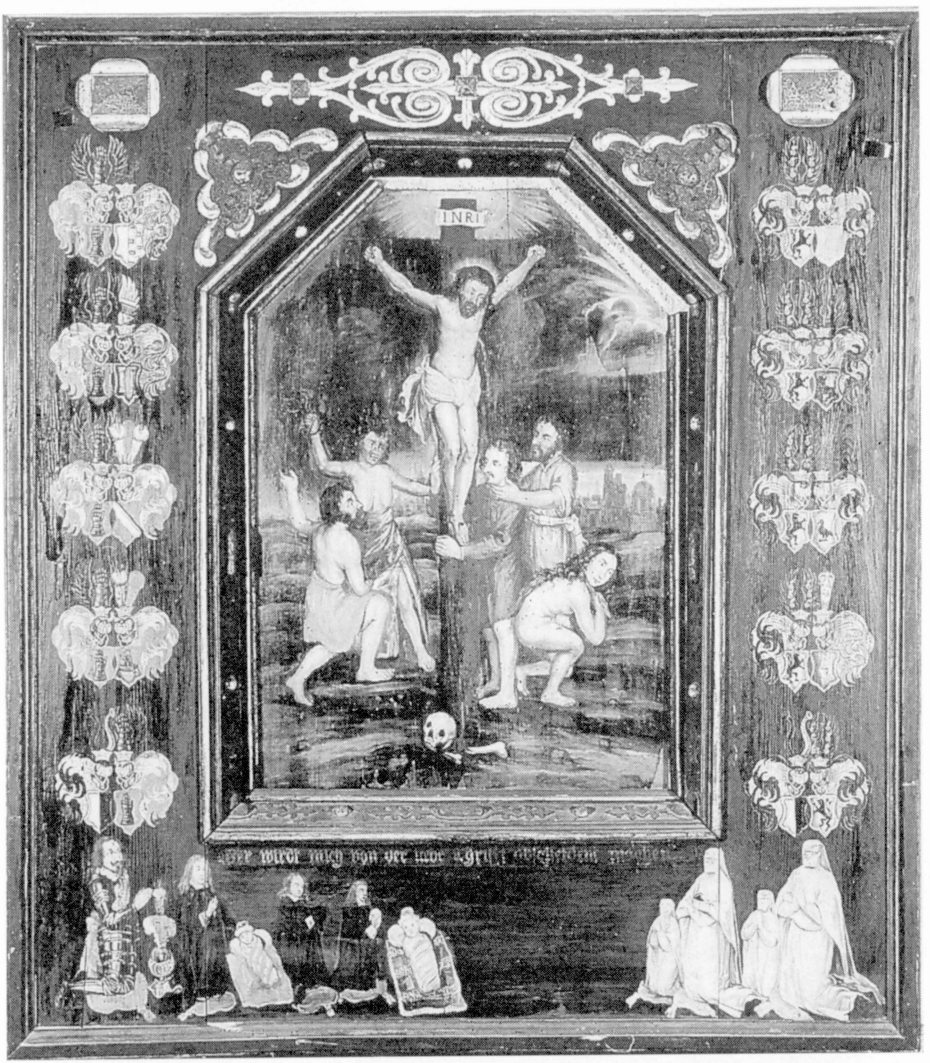


Abb. 30: Unbekannter Meister, Versuch von Sünden, Plagen und bösen Kräften, den Mensch vom rettenden Kreuz wegzuziehen

(Epitaph einer unbekannten Adelsfamilie um 1625)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 31: Unbekannter Maler aus dem Umkreis von Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther

(Epitaph des Hans Ebenn, Anfang 17. Jh.)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

seiner Söhne durch Joseph auf dem Epitaph des Joseph Rindfleisch (nach 1598) in der Elisabethkirche zu Wrocław (Breslau)[73] war sowohl Anspielung auf den Namen des Verstorbenen als auch eine Ankündigung des zukünftigen fröhlichen Wiedersehens im Himmel. Christus als guter Hirte wurde auf dem Epitaph des Friedrich Scheffer (nach 1607) in derselben Kirche nicht nur zum ethischen Vorbild, sondern auch zur persönlichen ‚Konfessionsdeklaration'. Der vom Pferd fallende Saulus im Epitaph des Paul Seile (1612) in der Pfarrkirche St. Stanislaus und Wenzel zu Świdnica (Schweidnitz) spielte nicht nur auf Vor- und Nachnamen des Stifters an, sondern wies gleichzeitig auf den ‚plötzlichen Tod' hin. Der Kampf des Erzengels Michael mit dem apokalyptischen Drachen sollte auf dem Epitaph von Hieronymus Michael (um 1586) aus der Breslauer Elisabethkirche (heute Wrocław, Muzeum Narodowe)[74] nicht nur auf den biblischen ‚Patron' verweisen, sondern auch zum mutigen, kompromißlosen Kampf mit dem Bösen anregen. Den Zusammenhang zwischen der Darstellung der Taufe Christi und dem Namen des Verstorbenen auf dem Epitaph des Martin Mergener (1562) in der Brieger Nikolaikirche[75] unterstrich eine lateinische Inschrift auf dem Fries, die durch die Anwendung des Wortes ‚mergo' (‚untertauchen') den Tod des Stifters mit dem biblischen ‚Untertauchen im Tode' verband. Der Breslauer Gastwirt Georg Jeschke wählte für sein Epitaph (nach 1576) in der Elisabethkirche das Bild des drei Männer bewirtenden Abrahams, der Breslauer Arzt Abraham Seiler das Gleichnis vom barmherzigen Samariter[76], während auf dem Goldberger Epitaph für den jung verstorbenen Studenten der Rechte, Joachim Helmrich (1593), eine Darstellung des im Tempel lehrenden Christus Verwendung fand (Abb. 32)[77]. Auf den Epitaphien der evangelischen Geistlichen trat selbstverständlich der predigende Christus auf, aber auch – wie z.B. im nicht erhaltenen Breslauer Epitaph für Christoph Poppius (nach 1576)[78] – der das Kind übers Wasser tragende Hl. Christophorus, worin nicht nur eine Anspielung auf den Vornamen des Verstorbenen zu sehen ist, sondern auch eine Berufung auf das ‚ethische Vorbild' eines guten Predigers, denn gerade diese Bedeutung schrieb man der Darstellung des legendären Riesen am Ende des 16. Jahrhunderts zu[79]. Zur Mahnung an den Tod aus der Hand des Freundes zitierte man auf dem nicht

---

[73] *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 61, Abb. 42, 2.

[74] Ebd., Nr. 43, Abb. 29, 2.

[75] *Harasimowicz,* Epitaphien (Anm. 11), Abb. 8.

[76] Das aus der Maria-Magdalenenkirche stammende Epitaph des Abraham Seiler (um 1585) wird heute im Muzeum Narodowe zu Wrocław (Breslau) aufbewahrt; s. *Steinborn,* Malawane epitafia (Anm. 10), Nr. 40, Abb. 28.

[77] Das Epitaph stammt aus der Pfarrkirche St. Marien zu Złotoryja (Goldberg) und befindet sich heute im Muzeum Narodowe zu Wrocław (Breslau).

[78] *H. Luchs,* Über die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler, in: Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur. Philosophisch-historische Abtheilung 1 (1862), 57.

[79] Vgl. *Lieske,* Frömmigkeit (Anm. 37), 134.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 32: Maler Adam Winkler, Christus lehrt im Tempel

(Epitaph des Joachim Helmrich und seiner jung verstorbenen Brüder, 1593)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

erhaltenen Epitaph des Georg Gorlitzer (um 1573) in der Barbarakirche zu Wrocław (Breslau)[80] die Geschichte von David und Jonathan, die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges ‚verewigte' man auf dem Epitaph für Georg Schröder (um 1633) in der Nikolaikirche zu Brzeg (Brieg)[81] durch ein mit dem Zitat Jes. 26,20 kommentiertes Relief mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten, während auf dem Epitaph des Thomas Heinisius d. J. (nach 1571) in der Pfarrkirche zu Bolesławiec (Bunzlau)[82] ein mit der Inschrift DEUS PROVIDEBIT versehenes Relief der Opferung Isaaks an den zu frühen Tod des geliebten Kindes erinnern sollte. Auf einigen Epitaphien für Kinder (Abb. 33)[83] oder im Kindbett verstorbene Frauen[84], aber auch auf der Bekrönung des Epitaphs für den bekannten Breslauer Pädagogen Peter Witze (Vincentius)[85] wurde eine Darstellung von Christus als Kinderfreund beigegeben, und das nicht nur wegen des Alters oder des Berufs des Verstorbenen, sondern auch, vermutlich sogar vorrangig, wegen der von dieser Szene ausgestrahlten ‚Heilsgewißheit'[86], die zusätzlich noch durch das beigefügte Zitat Mk. 10,14 unterstrichen wird.

Eine Zusammenfassung des würdigen, tugendreichen Lebens lieferten zunehmend die am Ende des 16. Jahrhunderts immer zahlreicher entstehenden heraldisch-inschriftlichen Grabdenkmäler sowie die schrittweise länger werdenden Gedächtnisinschriften auf den Bildepitaphien und den Grabmälern mit liegenden, stehenden oder knienden Figuren der Verstorbenen. Die Lebensläufe tätiger und verdienter Menschen, aber auch derer, die sich – jung verstorben – durch nichts hervorgetan hatten, wurden manchmal durch Aufrufe, Deklarationen oder rhetorische Fragen ‚an den Verstorbenen' oder ‚an den Betrachter' bereichert[87]. Seit dem zweiten Jahrzehnt des

---

[80] *P. Wackernagel,* Verzeichnis der Epitaphien und Bildwerke, ihrer Inschriften und Wappen. Nach dem Aufstellungsort geordnet, in: St. Barbara in Breslau. 2. verm. Aufl., Breslau 1898, 61.

[81] Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Bd. 7: Województwo opolskie, hrsg. von T. Chrzanowski / M. Kornecki, Heft 1: Powiat brzeski, Warszawa 1961, 8, Abb. 198.

[82] *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 23.

[83] Epitaph des Sebald von Bibran (nach 1575) in der Pfarrkirche zu Bolesławiec (Bunzlau); Epitaph der fünf Kinder aus der Familie von Stosch (1586) in der Dorfkirche zu Mojęcice (Mondschütz); Epitaph des Janusz Żywiecki (1612) aus einer unbekannten Kirche in Cieszyn (Teschen), heute Cieszyn, Muzeum. Zum letzterwähnten s. *J. Harasimowicz,* Malarstwo około 1600 roku na Śląsku Cieszyńskim, in: E. Chojecka (Hrsg.), O sztuce Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego XV - XX wieku, Katowice 1989, 24 - 46, bes. 42 f., Abb. 18 und 19 (graphische Vorlage).

[84] Epitaph der Anna Poley (nach 1588) in der Dorfkirche zu Godzięcin (Thiergarten).

[85] *Harasimowicz,* MORS (Anm. 10), Abb. 30. Vgl. auch *G. Bauch,* Petrus Vinzentius, der Schöpfer des Görlitzer Gymnasiums und erste Breslauer Schulinspector, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Erziehungs- und Schulgeschichte, 19 (1909), 269 - 330.

[86] Vgl. *Kuhn,* Mairhauser Epitaph (Anm. 1), 546.

[87] Vgl. *W. Segebrecht,* Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer situationsbezogenen Poetik der Lyrik, entwickelt am Beispiel von poetischen Grabschriften und Grab-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 33: Bildhauer Caspar Berger,
Christus als Kinderfreund / Auferstehung Christi

(Epitaph für fünf Kinder der Familie von Stosch, 1586)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

17. Jahrhunderts wurden die langatmigen Gedenkinschriften zunehmend häufiger durch moralisierende Belehrungen und Warnungen erweitert, entweder ausschließlich durch Worte oder auch unter Zuhilfenahme von Emblemen[88]. Die inschriftlich-emblematischen Epitaphien des Nikolaus Ludwig (nach 1617) in der Peter-Pauls-Kirche zu Legnica (Liegnitz), des Wolfgang von Rothkirch (nach 1619) in der Dorfkirche zu Makowice (Schwengfeld) und der Familie Schramme (nach 1632) in der Pfarrkirche St. Hedwig zu Gryfów Sląski (Greiffenberg i. Schl.; Abb. 34) brachten die Idee des Triumphes der Tugend über die Widerwärtigkeiten des Schicksals, das Lob des tugendhaften Lebens als Bürgschaft für die ewige Glückseligkeit in einer schon dem Barock sehr nahen Rhetorik zumAusdruck.

Die Grabmalskunst war das vollständigste ‚Glaubensbekenntnis' der Schlesier in der Reformationszeit und stellte die reiche Welt ihrer religiösen Grundhaltungen und Erlebnisse unter Beweis. Durch Bilder und Bilderzyklen, Zitate und Zitatsammlungen versuchte man, die fundamentalen, sich mit Leben und Tod, Erlösung und Verdammung, ‚Gnade' und ‚Gesetz' befassenden biblischen Wahrheiten darzustellen und zu ‚bestätigen'. Hierbei handelte es sich um die in der protestantischen ‚ars moriendi' und dem Bestattungsritual vielfach genutzten Bibelstellen Hi. 19,25 - 27; Ps. 33,18 - 19; J. 11,25 - 26; Röm. 3,20 - 28; Röm. 14,7 - 9; 1. Kor. 15,51 - 58; Phil. 1,21 - 23; 2. Tim. 4,6 - 8; 1. J. 1,7, die man nach damaligen Empfehlungen den Sterbenden vorlesen, bei den Trauerzügen und Bestattungen rezitieren und absingen sowie als Thema der Abdankungen und Leichenpredigten verwenden sollte[89].

Die Grabdenkmalsdarstellungen und -inschriften suchte man häufig mit dem Ziel aus, in den ‚Kern' vorzudringen, den tiefsten Sinn solcher bedeutenden Stellen der Heiligen Schrift, wie J. 3, 14 - 18 und 1. Kor. 15,11 - 34, wiederzugeben. Man versuchte sogar, die gefühlsträchtigsten, ‚aus dem Herzensgrund' quellenden Bekenntnisse des Paulus, die Verse Röm. 8,35 - 39, zu verbildlichen. Durch die Sprache der biblischen Bilder und Wörter gab man der unerschütterlichen ‚Heilsgewißheit' Ausdruck, indem man die Verheißungen der Psalmen (3,6; 4,9; 17,15; 31,6; 34,8), der Prophezeiungen Jesajas (26,19; 53,4 - 5; 66,14), Hesekiels (37,17) und Oseas (6,2), der Evan-

---

schriftenvorschlägen in Leichencarmina des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 52 (1978), 430 - 468.

[88] Vgl. *Harasimowicz,* Treści (Anm. 35), 46 - 50.

[89] s. u. a. *J. Spangenberg,* Funffzehn Leichpredigt / So man bey dem Begrebnis der verstorbenen / in Christlicher gemein thun mag. Darneben mehr denn 60. Themata oder Sprueche / aus dem alten Testament / auff welche man diese Leichpredigt appliciren moecht / Durch ..., [Wittemberg] 1563, fol. 63 verso – 72 recto; – *Moller,* Manuale (Anm. 23), fol. 103 verso – 113 recto, 132 recto – 133 recto; *F. Bidembach,* Promptuarii Exequialis Pars ..., Continens Centurias ... Dispositionum, Quibus Themata Funebria Sive Scripturae Dicta Varia, Que De Morte, sepultura, resurrectione, fine seculi, et vita aeterna, etc. tractant ..., Lubecae 1611, Pars I - II.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

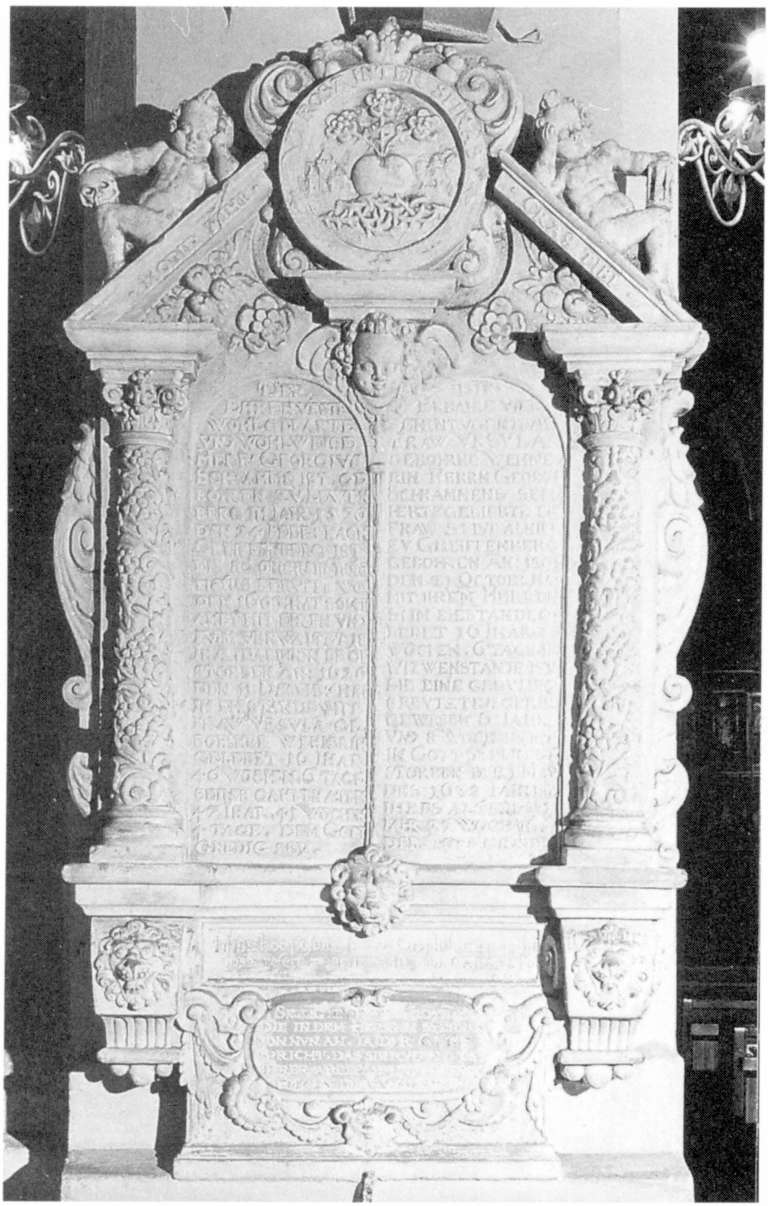


Abb. 34: Unbekannter Meister, Inschriftlich-emblematisches Epitaph

(Epitaph Georg und Ursula Schramme nach 1632)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gelien des Matthäus (11,28; 24,31), Markus (7,25 - 30; 10,14), Lukas (2,29) und Johannes (1,17; 4,14), der Paulus-Briefe (Röm. 8,18 - 19; 1. Kor. 6,14; 2. Tim. 1,12) und der Johannesapokalypse (14,13) wiederholte. Man erklärte seine Treue zu Glauben und Kreuz, indem man sich auf die berühmten Sprüche von Röm. 1,16 - 17, Gal. 6,14 und 1. Tim. 1,15 berief.

Indem man sich mittels der Grabmäler zu seinem Glauben bekannte, intensivierte und verbreitete man ihn gleichzeitig, worin das Ziel der lutherischen ‚ars moriendi' bestand. Alle ihre Elemente, das Wachen am Sterbebett, der Tod, der Besuch bei den leiblichen Überresten, der Trauerzug, die Leichenpredigt, die Bestattung und das Totengedächtnis sollten der Glaubensverbreitung dienen[90]. Diese ständige Glaubensfestigung führte oft, zusammen mit dem uneingeschränkten Vertrauen auf die Wirklichkeit des Wortes „Wer an mich glaubt, wird leben, ob er gleich stürbe", zu Vorgriff und Vorwegnahme eines günstigen göttlichen Urteils, zum Ausrufen der frommen Menschen zu ‚Erlösten' oder ‚Auserwählten'. Diese Grundhaltung findet man in den schlesischen Grabmals- und Epitaphieninschriften häufig, ja sogar – wenn auch entschieden seltener – in den Bildern der Sepulkraldenkmäler wieder.

Die ‚Heilsgewißheit', nach Max Weber „der Gefühlshabitus des Sichgeborgenwissens in Gottes Güte und Gnade"[91], wurde im 16. Jahrhundert in Predigten verbreitet, in den Kirchenordnungen und Katechismen erläutert, in der populären Erbauungsliteratur propagiert[92]. Auch die theologisch-moralischen Programme der Epitaphien und Grabdenkmäler dienten ihrer Bestätigung. Häufig waren diese ein sehr persönliches Bekenntnis auf der Basis eigener Überlegungen und Ansichten. Als Beispiel solcher Glaubensbekenntnisse können vor allem die Epitaphien der geistigen Führer der schlesischen Reformation, Johann Hess (Abb. 28), Georg von Zedlitz, Hans Mohrenberg und Peter Witze (Vincentius) dienen. Zahlreiche originelle, individuell zusammengestellte Programme befinden sich auf den Grabdenkmälern der führenden schlesischen Adelsgeschlechter, derer von Bock, Braun, Burghaus (Abb. 29), Czirn, Nostitz, Rechenberg, Schaffgotsch, Schweinitz (Abb. 25) und Stosch (Abb. 33). Durch die Tiefe ihrer ideellen Übermittlung zeichnen sich auch mehrere Epitaphien bürgerlicher Familien aus – und das nicht nur in Wrocław (Breslau), Brzeg (Brieg), Legnica (Liegnitz) oder Świdnica (Schweidnitz), sondern auch in Bolesławiec (Bunzlau), Cieszyn

[90] Vgl. *Harasimowicz,* „Ars moriendi" (Anm. 24), passim.

[91] *Weber,* Wirtschaft und Gesellschaft (Anm. 16), 1. Halbband, 326.

[92] Vgl. *J. Gottschick,* Die Heilsgewißheit des evangelischen Christen im Anschluß an Luther, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche, 13 (1903), 349 - 435; *A. Kurz,* Die Heilsgewißheit bei Luther. Eine entwicklungsgeschichtliche und systematische Darstellung, Gütersloh 1933; – *A. A. Meyer,* Heilsgewißheit und Endzeiterwartung im deutschen Drama des 16. Jh. Untersuchungen über die Beziehungen zwischen geistlichem Spiel, bildender Kunst und den Wandlungen des Zeitgeistes im lutherischen Raum, Phil. Diss. Heidelberg 1976; – *Harasimowicz,* „Heilsgewißheit" (Anm. 1).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

(Teschen), Jawor (Jauer), Kożuchów (Freystadt), Nysa (Neisse), Ząbkowice (Frankenstein) und Ziębice (Münsterberg). Die meisten dieser Programme entstanden zweifellos unter Beteiligung der ‚städtischen Proselytenschicht' der evangelischen Intelligenz – der Pastoren, Lehrer, Poeten, Kantore, Ärzte und Magistratsbeamten[93]. Andererseits darf der persönliche Anteil der adligen oder bürgerlichen Stifter der Epitaphien und Grabmäler nicht unterschätzt werden. Das Bildungsniveau war schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts relativ hoch[94], was die den tiefen Glauben der Verstorbenen, ihre moralische Haltung, konfessionellen Entscheidungen und Lieblingslektüre erwähnenden Grabdenkmalsinschriften indirekt bestätigen[95]. Diese Inschriften und die Grabmalskunst als ganzes zeigen das Bild einer konfessionell aufgeklärten, sich für die Verbreitung des Evangeliums einsetzenden Gesellschaft, die versuchte, das durch die Reformation formulierte Programm des ‚allgemeinen Priestertums der Gläubigen' in die Tat umzusetzen.

„Es fällt uns heute sogar schwer, uns vorzustellen, daß selbst nur der komplizierte Inhalt etwa des Römerbriefs von einer (vorwiegenden) Kleinbürgergemeinde wirklich intellektuell voll angeeignet worden sei, wie es doch anscheinend der Fall gewesen sein muß" – schreibt Max Weber[96]. Die Überwindung des theologischen Monopols der Geistlichkeit, die Bereitstellung der Heiligen Schrift für den ‚gemeinen Mann', die Einführung der Nationalsprache in der Liturgie, das alles führte zu einer Intensivierung des Anteils der Gläubigen am Gottesdienst, zu einem neuen Niveau der kirchlichen Bindung. Die ‚sichtbaren Worte' der protestantischen Sepulkralprogramme erreichten das breite Publikum, wurden zum auf Dutzenden von individuellen Konfessionsdeklarationen ausgeschriebenem ‚Gruppencredo' der Gemeinde. Der ‚kollektive', von den Familien bestimmte Charakter der meisten Epitaphien verstärkte die lokale Gruppen integrierende Funktion der

---

93 Vgl. *G. Franz,* Das evangelische Pfarrhaus, in: Führungsschicht und Eliteproblem. Konferenz der Ranke-Gesellschaft, Vereinigung für Geschichte im öffentlichen Leben, Frankfurt a. M./Berlin/Bonn 1957, 35 ff.; *L. Fertig,* Die Hofmeister. Ein Beitrag zur Geschichte des Lehrstandes und der bürgerlichen Intelligenz, Stuttgart 1979.

94 Vgl. *G. Ritter,* Die geschichtliche Bedeutung des deutschen Humanismus, in: HZ 127 (1923), 393 - 453; *E. Trunz,* Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur, in: Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts, 21 (1931), 17 - 53; – *A. Lubos,* Der Späthumanismus in Schlesien, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, 2 (1957), 107 - 147; – *M. P. Fleischer,* Späthumanismus in Schlesien. Ausgewählte Aufsätze, München 1984.

95 Als Beispiele der schlesischen Grabdenkmalsinschriften von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung wären folgende drei zu nennen: diejenige auf dem Grabmal des „Philippisten" Georg von Braun (1591 - 1594) in der Pfarrkirche zu Bytom Odrzański (Beuthen a. d. Oder), diejenige auf der Grabplatte des Pfarrers Zacharias Textor (nach 1614) in der Pfarrkirche zu Kurów Wielki (Gross Kauer) und diejenige auf dem Epitaph von Martin Opitz' Lehrer Caspar Kirchner (nach 1627) in der Pfarrkirche zu Bolesławiec (Bunzlau); s. *H. Hoffmann,* Die katholischen Kirchen des Landkreises Glogau, Breslau 1937, 11 - 14, 66 - 68; *ders.,* Die katholischen Kirchen der Pfarrei Bunzlau, Breslau 1937, 15.

96 *Weber,* Wirtschaft und Gesellschaft (Anm. 16), 1. Halbband, 323.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

lutherischen Grabmalskunst. Die unterhalb der ‚bildlichen Glaubensbekenntnisse' knienden, von einer Kinderschar beiderlei Geschlechts umgebenen Eheleute waren eine eindrucksvolle Bestätigung des von der Reformation eingeführten Kultes der Familie, des Familienlebens und des Kinderreichtums[97].

Die bescheidenen und frommen lutherischen Familien füllten mit der Zeit die Wände der Kirchen der wichtigsten schlesischen Städte mit Reihen von gemalten oder in Stein gehauenen ‚Glaubensbekenntnissen'. Innerhalb und außerhalb der Sanktuarien sammelte sich das in Grabdenkmälern ausgedrückte Potential der Erfahrungen und Reflexionen der aufeinander folgenden Generationen, die Verstorbenen vereinten sich mit den Lebenden im gemeinsamen Werk der Verbreitung des Wortes Gottes, der ‚Verewigung' des Evangeliums. Die Epitaphien wurden gegen Ende des 16. Jahrhunderts für die gesellschaftliche Mentalität ein so unabkömmlicher ‚Glaubensbeweis'[98], daß es völlig normal wurde, schon längst verstorbenen Familienmitgliedern Bild- und Reliefepitaphien zu stiften, die durch den ‚Zahn der Zeit' beschädigten Denkmäler zu erneuern oder mittelalterlichen Epitaphien neue, manieristische Rahmen zu geben[99]. Die Bedeutung der Grabdenkmäler, der in Stein und Holz ausgeführten ‚Chronik' des religiösen Lebens, für die ideelle Geschlossenheit der Gemeinden und ihr Traditionsgefühl war sicher auch der Grund, weshalb in einigen rekatholisierten schlesischen Stadtkirchen die meisten ‚häretischen' Grabmäler und Epitaphien von den Wänden entfernt wurden[100].

Die von Karl Marx genannten Haupteigenschaften der lutherischen Reformation – ‚die Restaurierung der Autorität des Glaubens', ‚die Verwandlung der Laien in Pfaffen' und ‚das Tun der Religiosität zum innern Menschen'[101] – machten die Religion zu einem brauchbaren und wirksamen Herrschaftsinstrument. Die großen Grabdenkmäler der Fürsten und des Adels sollten nicht nur durch ihre Ausmaße, die „Triumpharchitektur" der Rahmen und die „Macht der Figuration", sondern auch durch den Inhalt der biblischen Wort-Bild-Verkündigung daran erinnern, daß der lutherische

---

[97] Vgl. u. a. *I. Ludolphy,* Die Frau in der Sicht Martin Luthers, in: Vierhundertfünfzig Jahre lutherische Reformation 1517 - 1967. Festschrift für Franz Lau zum 60. Geburtstag, Berlin 1967, bes. 205 f., 211 f.

[98] Vgl. *Mai,* Kirchliche Bildkunst (Anm. 7), 249 f.

[99] Z. B. das älteste erhaltene schlesische Bildepitaph der Barbara Polani (um 1409) in der Barbarakirche zu Wrocław (Breslau), heute Warschau, Muzeum Narodowe, wurde 1613 auf Veranlassung des Breslauer Ratsherrn Christoph Poley in reiche manieristische Umrahmung eingesetzt; s. dazu *L. Burgemeister / G. Grundmann,* Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, Bd. 2, Breslau 1933, 166, Abb. 77. Vgl. auch *Keisch,* Zum sozialen Gehalt (Anm. 11), 302 - 310.

[100] s. *H. Lutsch,* Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Bd. 2: Die Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau, Breslau 1889, 204.

[101] *K. Marx,* Zur Kritik der Hegel'schen Rechts-Philosophie. Einleitung, in: K. Marx, F. Engels, Gesamtausgabe (MEGA), Erste Abteilung, Bd. 2, Berlin 1982, 177.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Feudalherr für seine Untertanen auch die höchste religiöse Obrigkeit, der „episcopus summus", sein sollte und darstellte. Die Inschrift auf dem Fries des Grabmals für Karl Christoph von Münsterberg-Öls (1579) in der Schloßkirche zu Oleśnica (Öls)[102] – EIN STERN ÜBERTRIFFT DEN ANDERN NACH DER KLARHEIT: ALSO AUCH DIE AUFERSTEHUNG DER TODTEN (1. Kor. 15,41 - 42) – hat mit dem plebeischen Egalitarismus der ‚Totentänze' nicht sehr viel gemeinsam. Sie befestigt und überträgt die soziale Schichtung der evangelischen Gesellschaft Schlesiens in die Ewigkeit und erinnert daran, daß die Anerkennung des gesellschaftlichen und politischen status quo die religiöse Pflicht eines jeden rechtgläubigen Lutheraners sei[103].

[102] Vgl. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, N.F. 4 (Anm. 46), 57, Fig. 300 - 302.
[103] s. auch *Harasimowicz,* Treści (Anm. 35), 171 - 173.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die ‚Zweite Reformation' in Danzig und die Kirchenkunst

Von Katarzyna Cieślak, Gdańsk (Danzig)

Im Jahre 1557 gewährte Sigismund August, König von Polen, den Danziger Lutheranern die Religionsfreiheit[1]. Zwanzig Jahre später wurde die Gleichberechtigung von Katholiken und Lutheranern durch ein Privileg des Königs Stephan Báthory bestätigt. Der Sieg der Reformation in Danzig wurde also anerkannt; gleichzeitig aber wurden weitere Änderungen im Kirchenzeremoniell verboten.

Allerdings sollte der schon Anfang der 60er Jahre entbrennende Abendmahlsstreit beweisen, daß feste theologische Grundlagen für die junge evangelische Kirche Danzigs gewonnen werden mußten. Seit 1562 wurden hier alle evangelischen Geistlichen verpflichtet, die sog. Notel zu unterschreiben, in der sowohl die schweizerische als auch die katholische Abendmahlslehre verworfen wurden. Schon 1575 indessen nahm man Melanchthons „Corpus Doctrinae Christianae" als theologische Basis an. Infolge dieser Entscheidung standen die Tore der Stadt weit offen für Leute, die vom Kryptocalvinismus zum reformierten Bekenntnis übergingen.

Auch in Danzig war in der Zeit der „Zweiten Reformation" der wachsende Einfluß des Calvinismus zu beobachten. Immer mehr Bürger aus den vornehmsten, reichsten und gebildetsten Kreisen näherten sich der reformierten Lehre. Sie brachen jedoch niemals mit der evangelisch-lutherischen Kirche. Im Gegenteil, offiziell bekannten sie sich immer zur Augsburger Konfession und behaupteten, daß der Vorwurf des Calvinismus von ihren Gegnern in böswilliger Absicht gegen sie erhoben werde. Dies geschah mit Rücksicht auf die erwähnten Religionsprivilegien, die nur Lutheraner und Katholiken einschlossen.

Trotz ihrer ungünstigen Ausgangslage vermochten die Reformierten in Danzig schnell die Oberhand zu gewinnen. Im Jahre 1605 stellten sie die Mehrheit der Ratsherren und Schöffen, aber auch der Stadtsekretäre, der Professoren am Gymnasium sowie der Pfarrschullehrer, Richter und Geist-

---

[1] Zur Kirchengeschichte Danzigs *Th. Hirsch,* Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig ..., Bd. 2, Danzig 1847, 175 - 280; *E. Schnaase,* Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs, Danzig 1863, bes. 543 - 597; *P. Simson,* Geschichte der Stadt Danzig, Bd. 2, Aalen 1967, (ND der Ausgabe Danzig 1918 - 1924), 194 - 205, 362 - 370, 404 - 407, 428 - 434; *J. Baszanowski,* Statistics of Religious Denominations and Ethnic Problems in Gdańsk in XVII. - XVIII. Centuries, in: Studia Maritima, 7 (1988) 49 - 72.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

lichen. In drei Kirchen (St. Trinitatis, St. Petri-und-Pauli, St. Elisabeth) wurde der Gottesdienst ausschließlich nach schweizerischem Brauch zelebriert. In weiteren vier Kirchen (darunter die Oberpfarrkirche St. Marien) waren sowohl Lutheraner als auch Reformierte als Prediger tätig. Nur zwei protestantische Kirchen der Stadt (St. Johann und St. Katharinen) blieben uneingeschränkt lutherisch.

Die mittleren bürgerlichen Schichten waren der – unveränderten – Augsburger Konfession treu und protestierten heftig gegen den Aufstieg des Calvinismus, dessen Ausbreitung durch die Politik der sozialen Oberschichten begünstigt wurde. Aber erst 1612 reagierte der König von Polen auf die Klagen der lutherischen Mehrheit der Danziger mit einem Edikt, das hier die endgültige Durchsetzung der reformierten Konfession verhinderte: die Anhänger Calvins durften auf ihren Stellen bleiben, aber in Zukunft sollten nur Lutheraner und Katholiken in städtische Ämter gewählt werden. Erst 1652 wurden in Danzig die Reformierten mit den beiden anderen Konfessionen gleichgestellt; dies führte indes nicht zu einem erneuten Aufstieg dieser Glaubensgruppe.

Während der Auseinandersetzungen zwischen Lutheranern und Reformierten ist in Danzig, ebenso wie in anderen Orten, wo es zu derartigen Konfessionsstreitigkeiten gekommen war, die Frage der Adiaphora – vor allem bezogen auf die Bilder – zu einem der zentralen Streitpunkte geworden. In einer der Danziger Streitschriften wurden die Lutheraner „halbe Papisten, Fleischfresser, Blutsäufer, Ubiquitisten, Götzenknechte und Pelagianer“[2] genannt.

Was gab den hiesigen Calvinisten den Anlaß, ihre Mitbürgerals „Götzenknechte“ zu beschimpfen? Obwohl Danzig in den 20er Jahren, als hier ein Schüler von Andreas Karlstadt gewirkt hatte, zweimal einen ziemlich begrenzten Bildersturm erlebte[3], konnten die Stadtkirchen ihre katholische Ausstattung ohne größere Verluste bewahren. Die Oberpfarrkirche St. Marien stand unter dem Patronat des Königs von Polen, was sicher dazu beigetragen hat, daß alle ihre Seitenaltäre (fast 50) bis zum Ende der Zugehörigkeit der Stadt zu Polen (1793) unversehrt blieben. Auch die alte Ausstattung der anderen Kirchen wurde bei der Einführung der Lutherischen Reformation 1557 geschont. Sie wurde auch weiter benutzt – u. a. gebrauchten die Anhänger Luthers in St. Marien, wo bis 1572 Simultangottesdienste für Katholiken und Evangelische gehalten worden waren, den Seitenaltar, der dem hl. Nikolaus geweiht worden war, nur wegen seiner günstigen Lage gegenüber der Kanzel. Ziemlich selten wurden neue Ausstattungselemente gestiftet: für St. Marien, St. Katharinen und St. Trinitatis wurden Kanzel,

[2] Zitat nach *Schnaase* (Anm. 1), 563.
[3] Ebd., 11, 15 - 17.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Taufbecken und Orgel bestellt. Dazu kamen immer zahlreichere Bildepitaphien[4].

Den Danziger Reformierten war die Duldung der „papistischen" und die Stiftung der lutherischen Kunstwerke offenbar ein Dorn im Auge. Schon 1589 begannen ihre Prediger bei St. Trinitatis, St. Petri-und-Pauli und St. Elisabeth unter Berufung auf das Bilderverbot im Alten Testament (das nach Luther freilich nur für die Juden gegolten hatte[5]) gegen die Bilder zu predigen. Zehn Jahre später wurden in St. Marien die Zehn Gebote von den reformierten Diakonen aus dem Alten Testament und von den lutherischen Pastoren aus dem Katechismus Luthers gelesen.

Die reformierten Geistlichen versuchten aber auch sehr schnell, ihre Anschauungen in Taten umzusetzen. Im Winter 1589/90 wurden aus beiden Kirchen der Vorstadt – d.h. aus der Trinitatis- und aus der Petri-und-Pauli-Kirche – Seitenaltäre und Bilder entfernt; dann wurde der Hochaltar der ersten Kirche (mit der Darstellung des Gnadenstuhls) geschlossen und der Hochaltar der zweiten Kirche (mit der Figur der Jungfrau Maria) durch eine Inschrifttafel ersetzt, auf der die Einsetzungsworte der Kommunion und der Dekalog geschrieben standen. Die empörten lutherischen Bewohner der Vorstadt erzwangen die Wiederherstellung des früheren Zustands der Kirchen – die Marienfigur kehrte jedoch nicht an ihren Platz zurück. Einige Wochen später drohten neue Unruhen, weil der reformierte Prediger in der Bartholomäikirche erneut die Bilder angegriffen hatte. In beiden Fällen wurde die Bildfeindlichkeit durch den Rat gerügt. Die Obrigkeit handelte in vollem Bewußtsein der politischen Gefahr, die solche Unruhen mit sich brachte.

Die Anhänger des Luthertums nahmen bei der Verteidigung der Bilder Positionen ein, die an die katholische Bilderverehrung erinnerten: in St. Marien ließ der lutherische Teil der Geistlichkeit an allen Festtagen den aus der alten Zeit stammenden Hochaltar (mit der Hauptdarstellung der Marienkrönung) öffnen und feierlich mit zahlreichen Kerzen beleuchten.

Die Stiftung von neuen, vor allem der liturgisch unentbehrlichen Elemente der Kirchenausstattung, war um 1600 praktisch nur in zwei Danziger Kirchen möglich. In St. Johann und St. Katharinen, wo keine Reformierten unter der Geistlichkeit tätig waren, wurde diese Möglichkeit genutzt. Bis 1617 bekam die Johanniskirche einen neuen Hochaltar und eine neue Kanzel[6]; für St. Katharinen wurden bis 1612 ein Hochaltar, ein Taufbecken, eine

---

[4] *K. Cieślak,* Vom Bildepitaph zum bürgerlichen Ruhmesdenkmal in Danzig, in: Zeitschrift für Ostforschung, 34 (1985), 165 - 175.

[5] *M. Stirm,* Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977, 47 - 51.

[6] *E. Praetorius,* Das evangelische Danzig ..., Bd. 1 (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk – ehemalige Stadtbibliothek Danzig –, ms. 428), 240 - 242, 251 - 252; *W. Drost,* Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bd. 1; St. Johann, Stuttgart 1957, 34 - 40, Abb. 21 - 24;40 - 47, Abb. 25 - 28.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

neue Orgel und eine bebilderte Empore gestiftet[7]. Als nach 1612 ähnliche Bestellungen auch für die anderen, von reformierten Einflüssen befreiten Kirchen möglich waren, wollten die dortigen Gemeinden Versäumtes nachholen. Allein in den Jahren 1613 - 19 wurde die Barbarakirche mit Altar, Taufbecken, Orgel und Emporen ausgestattet[8]. Für die anderen Kirchen wurden vor allem neue Altäre in Auftrag gegeben.

Da die meistdiskutierte Frage in den Danziger Auseinandersetzungen die Abendmahlslehre und infolgedessen das Problem der Funktion und Form des Altars war, wird hier das Programm der fünf lutherischen Retabeln untersucht, die während des Streits oder kurz nach seinem Ende entstanden.

Der monumentale steinerne Altar in der Johanniskirche[9] (heute stark beschädigt) wurde dem Namenspatron der Kirche gewidmet. Sein inhaltsreiches ikonographisches Programm, eine Art theologisch-moralische Auslegung der Bibel in Wort und Bild, ist einer genaueren Betrachtung wert: Der Glaube erscheint auf den Gottesgaben begründet: auf dem Gotteswort (durch die Figuren Johannes des Täufers und des Apostels Paulus versinnbildlicht) und auf dem Sakrament der Kommunion (zwei Reliefs: Passah- und Abendmahl); dazu kommen als Kommentar die Worte aus Deut. 12,32, aus denen eine Anspielung auf die Situation in Danzig herauszulesen ist: „Alles, was ich euch gebiete, das solt ihr halten, das ihr darnach thut, ihr solt nicht dazu thun, noch davon thun". Das Hauptrelief mit einer Darstellung der Taufe im Jordan (ein Bezug auf das zweite Sakrament der lutherischen Kirche) und das Relief der Auferstehung Christi sowie die Figuren der Propheten Elia und Henoch knüpfen an die Worte des Evangelisten Marcus an: „Wer da gleubet und getaufft wird, der wird selig werden" (Mk. 16,16), welche die Hoffnung auf das ewige Leben begründeten. Die Heiden, welche die Gnade Gottes ablehnen, sind in der Szene der Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt; die danebenstehende Figur des Evangelisten Johannes erinnert an die Strafe, die sie nach der Weissagung der Apokalypse erwartet (darauf bezieht sich auch das Zitat Deut. 28,15 - 19). Die Gerechten dagegen hören der Waldpredigt des Johannes zu und tun Buße (eine Anspielung darauf wird in der Figur des Apostels Petrus mit Buch und Schlüssel gemacht). Das Zitat Deut. 28,1 - 6 stellt die Gerechten als solche dar, die nach den Geboten Gottes handeln. Die Tafeln mit den Zehn Geboten hält die Mosesfigur in der Bekrönung des Retabels – es sind aber nur die Gebote, die „sub gratia" gelten: das Bilderverbot fehlt. Eine Pelikanfigur

---

[7] *Praetorius* (Anm. 6), 365 - 366, 370 - 371; *Drost* (Anm. 6), Bd. 2; St. Katharinen, Stuttgart 1958, 39 - 44, Abb. 31 - 34; 72 - 77, Abb. 65 - 69; 77 - 83, Abb. 70 - 78; 90 - 95, Abb. 92 - 97.

[8] *Praetorius* (Anm. 6), 619 - 622.

[9] *A. Muttray,* Der Hochaltar in der Sankt Johanniskirche in Danzig, in: Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins, 62 (1922) 57 - 82; *Drost* (Anm. 6), Bd. 1, 34 - 40, Abb. 21 - 24.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

erinnert daran, daß Christus mit seinem Tod die Sünden aller Menschen getilgt hat, auch solcher, die nach dem Gesetz verdammt sind (dieses Problem wurde in jener Zeit in Danzig diskutiert). Im ikonographischen Programm des Altars wurde die Darstellung des Begriffs „fides ex auditu" und der Sakramente mit der Verbildlichung des Lebens und Wirkens des Kirchenpatrons geschickt verbunden – Johannes der Täufer wurde hier als erster Apostel des christlichen Glaubens und dessen erster Märtyrer dargestellt.

Das umfangreiche Programm des Altars in St. Johann erweckt den Eindruck, als wollten seine Stifter zu jeder damals in Danzig diskutierten Frage Stellung nehmen. Ebenso inhaltsreich war das Retabel, das zur gleichen Zeit für die Katharinenkirche[10] in Auftrag gegeben wurde (heute sind nur einige Bilder erhalten). Sein Programm ist auf dem zweiten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses aufgebaut (mit der Kreuzigung Christi als Hauptdarstellung), was für die lutherischen Altäre dieser Zeit typisch ist. Jedoch ist dieses große „Epitaph Christi"[11] durch Bilder auf der Rückseite des Retabels bereichert: über dem Gemälde des Jüngsten Gerichts befand sich dort die Darstellung der ‚Fides' als Siegerin über den Tod und die ‚Frau Welt'. Auf diese Weise dient das Retabel, das die entscheidende Bedeutung des Glaubens als einziger Bedingung der Sündenvergebung betonen soll, auch als Argument der Lutheraner gegen die reformierte Lehre der Gnadenwahl. In bescheidener Form wurde derselbe Gedanke im Altar der Bartholomäikirche[12] wiederholt (1616, nur Bilder erhalten): drei Darstellungen – Christus in Gethsemane, Jüngstes Gericht und Salvator Mundi – schienen dort die Worte des Johannes-Evangeliums zu veranschaulichen: „Also hat Gott die Welt geliebet, das er seinen eingebornen Son gab, auff das alle die an jn gleuben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben. Denn Gott hat seinen Son nicht gesand in die Welt, das er die Welt richte, Sondern das die Welt durch jn selig werde" (Joh. 3,16 - 17). In beiden Altären soll die Darstellung des Abendmahls in der Predella den Gläubigen daran erinnern, daß das Sakrament der Kommunion den Glauben an die Erlösung festigt.

Die Bedeutung dieses Sakraments wird im Programm von zwei weiteren Retabeln besonders betont: in der Barbarakirche[13] (nur das Hauptbild des Abendmahls hat sich bis in unsere Zeit erhalten) und in der Trinitatiskirche[14] (Kriegsverlust). Das letzte wurde erst 1632 gestiftet, ein Jahr nach der Wiedereinführung der Kommunion nach lutherischem Gebrauch. In der Sockelzone befanden sich dort die Darstellungen der vier Evangelisten und

---

[10] *Drost* (Anm. 6), Bd. 2, 39 - 44, Abb. 31 - 34.

[11] *H. C. von Haebler,* Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957, 32.

[12] *Praetorius* (Anm. 6), 462; *Drost* (Anm. 6), Bd. 5: St. Trinitatis ..., Stuttgart 1972, 104 - 105, Abb. 90 - 91.

[13] *Praetorius* (Anm. 6), 619; *Drost* (Anm. 6), Bd. 5, 137 - 138, Abb. 116.

[14] *Praetorius* (Anm. 6), 517; *Drost* (Anm. 6), Bd. 5, 13 - 14, Abb. 8 - 10.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

die Einsetzungsworte des Abendmahls. „Gehörtes Gotteswort" wurde mit dem Bild des Abendmahls („signum visibile") verbunden, das von den Figuren des Propheten Jesaia und des Apostels Paulus flankiert wurde. In der Bekrönung des Retabels tauchten die Symbole des Gesetzes und des Evangeliums, Auferstehungsszene und Pelikanfigur auf, die mit entsprechenden Bibelzitaten (Ps. 26,6 - 7; 2. Chron. 30,19) kommentiert wurden.

Die Programme der Danziger Retabeln unterscheiden sich wesentlich von dem typischen Inhalt der zeitgenössischen lutherischen Altäre aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts[15]. In dieser Zeit wurde die Darstellung des Abendmahls für die Predella bestimmend und kam nur ausnahmsweise als Hauptdarstellung vor, ebenso wie die Szene der Taufe Christi. Das übrigens oft gewählte Thema des Gebets Christi in Gethsemane bildete nur einen Teil der sich erweiternden Passionszyklen und tauchte nicht, wie in Danzig, als isolierte Darstellung auf. Selbst ein typisches Programm, das den zweiten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses als Grundlage hatte, erhielt in Danzig eine didaktisch-moralische Auslegung mit aktuellen Anspielungen. Die Programme der Danziger Altäre, die der Bedeutung des Sakraments und des Glaubens als einzigen Heilsbedingungen besonderen Nachdruck verliehen, können als theologische Aussagen gelten zu allen Fragen, die damals Gegenstand der Lehrstreitigkeiten waren.

Die in Danzig herrschenden Verhältnisse trugen dazu bei, daß jedes dieser Retabeln nicht nur wegen seines Inhalts, sondern schon wegen seiner Existenz an sich ein – nicht immer wohlwollendes – Interesse erweckte. In jener Zeit, als die Geistlichen gegen die Bilder predigten und die von den Reformierten inspirierten Maler die Geschichte des alttestamentlichen Königs Josias und seiner Verfolgung des Götzendienstes darstellten[16], wurde eine jede solche Altarstiftung zu einer Parteinahme für das Luthertum, das an der Tradition der Kirchenkunst festhielt. Auf der Rückseite des Altars in der Johanniskirche war ein Gedicht geschrieben, das den Standpunkt Danziger Lutheraner in bezug auf die Kirchenkunst präzisierte:

„Mein Christ, dies Altar nicht ist gemacht,
auch nicht die Bilder, nimms in acht,
sie anzubeten und zu ehren,
denn das gehört allein Gott dem Herren.
Wer anderswo die Hülffe sucht,
der ist verdammet und verflucht.
Merck, wie Cherubim worden gemacht,
die Schlang, Ochsen, Löwen betracht,
zum Gedächtnis und Erinnerung,

[15] *H. Eggerth,* „Altarretabel (protestantisch)" in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, 574 - 575.

[16] *E. Iwanoyko,* Gdański okres Hansa Vredemana de Vries, Poznań 1963, 68 - 69.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

also auch all diese Bildung.
Drumb ruff Gott an in Christi Nahmen
durch Krafft des heylgen Geistes. Amen."[17]

Als Verfasser dieses Gedichtes läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der damalige Diakon der Johanniskirche Johann Walther vermuten. Er hat den Bau des Altars zu Ende geführt, vor allem aber verteidigte er die lutherische Kirchenkunst in seiner polemischen Schrift[18], die gegen die Angriffe des reformierten Predigers der Elisabethkirche, Jakob Adam, gerichtet war. Walther schöpfte seine Argumente aus den Schriften Luthers und Melanchthons. Nicht seine Anschauungen, sondern seine Verteidigungsmethode ist für uns interessant: er griff nämlich die katholische Bilderverehrung an, um den abweichenden Standpunkt der Lutheraner in dieser Frage zu dokumentieren. Dieselbe Taktik wurde in dem zitierten Gedicht verfolgt.

Auch in einem Gemälde, das um 1600 für die Johanniskirche gemalt wurde und das Festmahl Belsazars darstellte[19], wird der – diesmal heidnische – Götzendienst verdammt. Ein weiteres Kunstwerk gesellt sich noch dazu, das vielleicht als Bahnbrecher für eine ganze Richtung angesehen werden sollte. 1584 entstand ein Bild für das zehn Jahre später aufgehängte Epitaph des Pastors der Johanniskirche, Johann Hutzing[20]. Dieses Bildepitaph hat Hutzing noch zu seinen Lebzeiten gestiftet; das Bild sollte eine Ermahnung für seine Gemeinde sein, wie er selbst in der lateinischen Epitaphinschrift sagt. Das Gemälde stellt in drei Zonen dar: erstens die Öffnung des sechsten Siegels (Ap. 6, 12 - 17), durch andere biblische Episoden erweitert und mit antikatholischen Anspielungen bereichert, zweitens die Vision Hesekiels (Hes. 37, 1 - 14) und drittens das Jüngste Gericht. Das ikonographische Programm des Epitaphs sowie auch die Angriffe auf die „papistische" Kirche stammen sicher von Hutzing selbst und sind durch eine Adventspredigt Luthers aus dem Jahre 1525 beeinflußt. Auf dem Bild des Epitaphs für Hutzing trifft der Zorn Gottes die Andersgläubigen, der Lohn ist nur für die wahren Christen – d.h. für Lutheraner – bestimmt. Diese können ohne Furcht das Kommen des Jüngsten Tages (auf das Jahr 1588 prophezeit) erwarten. Es entsteht die Frage, ob die kleine Gruppe der nur theoretisch gleichberechtigten Danziger Katholiken eine so große Gefahr für die dortigen Lutheraner darstellte, daß sie so heftig angegriffen werden mußte. Die

[17] Zitat nach *Praetorius* (Anm. 6), 241 - 242.

[18] Rettung der rechten, wahren, Göttlichen Lehre JEsu CHristi und alten christlichen in den Evangelischen Kirchen gebreuchlichen Ceremonien etc. wider /.../ Antwort Jacobi Adami /.../ auf die /.../ Warnungs- und Vermahnungs-Schrifft /.../ Michaelis Coleti /.../ durch M. Johannem Waltherum ..., Rostock 1613.

[19] *Drost* (Anm. 6), Bd. 1, 133 - 134, Abb. 133. Vgl. auch *E. Iwanoyko,* Uczta Baltazara – uwagi na temat obrazu w galerii Muzeum Narodowego w Gdańsku, in: Gdańskie Studia Muzealne, 4 (1985), 37 - 44.

[20] *Drost* (Anm. 6), Bd. 1, 153 - 155, Abb. 134 (irrtümlich als Epitaph Fabricius bezeichnet); *Cieślak* (Anm. 4), 167 - 168.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Gegenreformation, vor allem die Jesuiten, versuchten tatsächlich in dieser Zeit festen Fuß in der Stadt zu fassen; aber die innere Spaltung in Lutheraner und Reformierte war offenbar noch gefährlicher, da sie zur vollständigen Niederlage der Protestanten in Danzig führen konnte. Es mag sein, daß die antikatholische Aussage des Epitaphs für Hutzing in der Zeit der Lehrstreitigkeiten als eine Verteidigung gegen den Versuch verstanden wurde, die Lutheraner mit den Katholiken zu identifizieren.

Das gleiche Ziel wurde mit einem Gemälde verfolgt, das neben dem Hochaltar in der Katharinenkirche hing (Kriegsverlust) und eine Allegorie des guten und des schlechten Weges zum Thema hatte[21]. Ein junger Danziger, der dort abgebildet war, sollte zwischen zwei Lebenswegen wählen, die ihm zwei Personifikationen wiesen. Der von der Tugend empfohlene Weg der „imitatio Christi" führte zum himmlischen Jerusalem. Der andere Weg, der unter der Obhut von ‚Frau Welt' stand und in der Hölle endete, lockte mit lasterhaften Vergnügungen und der falschen Religion, welche die u. a. vom Papst angebetete Babylonische Hure personifizierte. Das Bild wurde von jenen Kirchenvorstehern gestiftet, die den Bau des neuen Altars leiteten. Vielleicht wollten sie sich auf diese naive Weise gegen den Vorwurf wehren, „Götzenknechte" zu sein. Noch ein Jahrhundert später wurde zu diesem Kunstwerk gesagt: „Und zeuget das Bild sattsam, daß sie [d. h. die Kirchenvorsteher] gar nicht Freunde des Bapsthums gewesen"[22].

Die Allegorie des guten und des schlechten Weges stellt den Menschen als eine zur freien Wahl zwischen Erlösung und Verdammnis fähige Kreatur dar und beinhaltete damit eine Kritik der Lehre von der Gnadenwahl. Nur der Glaube und die guten Werke, die eine Folge des Glaubens sind, verheißen das Heil – dieser Gedanke wiederholt sich um 1600 in vielen Kunstwerken in Danzig. Am unmißverständlichsten wurde er in der sog. Almosentafel in der Marienkirche[23] ausgedrückt. Oberhalb eines Opferstocks hing ein Gemälde, das Glaube, Liebe, die sieben Werke der Barmherzigkeit und das Jüngste Gericht in einem Kausalzusammenhang darstellte. Nicht ohne Grund wurde eine Kopie der Almosentafel für St. Trinitatis bestellt[24], als diese Kirche für den lutherischen Gottesdienst schon zurückgewonnen war. Die ethisch-moralischen Aspekte der paulinischen Soteriologie wurden auch im Bild des Jüngsten Gerichts im Artushof[25] (Kriegsverlust) betont: die

---

[21] *Praetorius* (Anm. 6), 370 - 371; *Drost* (Anm. 6), Bd. 2, 133 - 134, Abb. 136.

[22] Zitat nach *Praetorius* (Anm. 6), 371.

[23] *Drost* (Anm. 6), Bd. 4: Die Marienkirche und ihre Kunstschätze, Stuttgart 1963, 162 (irrtümlich als Epitaph bezeichnet), Abb. 180 - 181; *T. Labuda,* „Tablica Jałmuznicza" Antoniego Möllera z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Problemy ikonograficzne, in: Gdańskie Studia Muzealne, 3 (1981), 141 - 153.

[24] *Drost* (Anm. 6), Bd. 5, 53.

[25] *T. Labuda,* „Sąd Ostateczny" Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. Problemy ikonografii, in: Gdańskie Studia Muzealne, 4 (1985), 69 - 78.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Personifikationen des Glaubens und der Liebe wurden dem Richter als Assistenzfiguren beigegeben, und der Erzengel Michael – als „Iustitia" bezeichnet – bedrohte mit dem Schwert die Personifikationen der Laster. Die Ikonographie beider Kunstwerke wurde wahrscheinlich durch die Konkordienformel beeinflußt, in der sich u. a. der Gedanke findet, daß der dank Christi Opfer wiedergeborene Mensch verpflichtet ist, Gutes zu tun. Die Konkordienformel wurde in Danzig offiziell nie angenommen – im Jahre 1586 verbot der Rat selbst, sich auf diese Schrift in den Lehrstreitigkeiten zu berufen[26] – es ist aber bekannt, daß sie in Danzig als Quelle von Argumenten gegen die Reformierten gern gelesen wurde[27].

In ihrem Kampf gegen die wachsenden calvinistischen Einflüsse in der Stadt waren die Danziger lange Zeit allein gelassen, weil der königliche Hof – wegen der politischen Umstände – nur zögernd auf ihre Klagen reagierte. Die Angelegenheit war auch deshalb äußerst delikat, weil die Danziger gegen die eigene Obrigkeit handelten, die ihre zweideutige Politik unter dem Deckmantel der Rechtmäßigkeit verfolgte. Eben deshalb wurde die Sprache der Kunst vielleicht so oft verwendet, weil sie weniger eindeutig als die Wortaussage ist.

[26] *Hirsch* (Anm. 1), 213 - 214.
[27] *Simson* (Anm. 1), 367 - 368.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Beispiele historischer Bildanalysen

Friede: Idee – Ausdruck – Hoffnung

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Friedensvorstellungen im Werk des Petrarca-Meisters

Von Trudl Wohlfeil, Hamburg

Die Jahre vor 1520 werden in der europäischen Geschichte vornehmlich unter dem politischen Aspekt der Auseinandersetzungen um die Nachfolge Maximilians I. im Kaisertum gesehen. In Deutschland sind sie geprägt durch die Anfänge der Reformation. Europaweit befaßten sich jedoch Theologen und Humanisten in seltener Eindringlichkeit mit dem Problem von Krieg und Friede.

Europäische Fürsten scheiterten mit dem Versuch eines Interessenausgleichs, wie er in einer Allegorie zum Vertrag von Noyon 1516 bildlich wiedergegeben worden ist[1]. Mit der Inschrift „Juste pois veritable balance"[2] – also Gleichgewicht[3] – zeigt das Gemälde auf, welches Gewicht Humanisten in diese Machtpositionskämpfe einzubringen versuchten. Für die diplomatischen Bemühungen des burgundischen Hofes von 1516/17 verfaßte Erasmus von Rotterdam – zur Vorbereitung eines internationalen Friedenskongresses beauftragt – die ‚Klage des Friedens'[4]. Schon 1515 hatte er in der Sammlung ‚Proverbiorum Erasmi Roterodami Chiliades'[5] einen langen Kommentar zu

---

[1] Tafel-Gemälde (173 × 97 cm) der Bruderschaft du Puy Notre-Dame, 1518. Werk eines Meisters der Schule von Amiens, jetzt Amiens, Musée de Picardie, abgebildet in: *Charles Terlinden,* CAROLVS QVINTVS. Kaiser Karl V. Vorläufer der europäischen Idee, Zürich 1978, 12, Abb. 3, 275: „Dieses Gemälde ist vom ikonographischen Standpunkt sehr interessant ..." Dazu s. eine knappe Bildbeschreibung in Anm. 2.

[2] Ebd., 275, Nr. 3: „Mit rechtem Gewicht ein wirkliches Gleichgewicht ... Man erkennt links Kaiser Maximilian, eine Tiara auf dem Haupt, eine Anspielung auf seine Absichten auf den päpstlichen Thron; hinter ihm Karl mit der spanischen Königskrone; im Vordergrund knieend den zukünftigen Papst Hadrian VI. als Kardinal; im Hintergrund verschiedene Persönlichkeiten des niederländischen Hofes. Rechts sieht man Franz I zwischen zwei Pagen, hinter ihm stehend sein Hofnarr Triboulet."

[3] Vgl. *Wolfgang-Uwe Friedrich,* Gleichgewichtsdenken und Gleichgewichtspolitik zur Zeit des Teutschen Krieges, in: Gleichgewicht in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Wolf D. Gruner (Beiträge zur deutschen und europäischen Geschichte, 1), Hamburg 1989, 19 - 59, hier 19ff.

[4] Querela pacis undique gentium eiectae profligataeque. Autore Erasmo Roterodamo, Basel 1517. Kritische Ausgabe hrsg. v. *Otto Herding,* in: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Bd. 4, 2, Amsterdam 1977; dt. Übersetzung in: *Kurt von Raumer,* Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance (Orbis academicus), Freiburg i. Br. 1953, 211 - 248, u. durch *Brigitte Hannemann* (Serie Piper 380), München/Zürich 1985. Vgl. generell Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz (Katalog Ausstellung zum 450. Todestag,Historisches Museum Basel), Basel 1986, 165f., Nr. D 1, und *Heinz Holeczek,* Friedensrufer Erasmus, ebd., 36ff.

[5] Proverbiorum Erasmi Roterodami Chiliades, Basel 1515; kritische Ausgabe in: Opera omnia (Anm. 4), Bd. 2/5 u. 2/6, Amsterdam/Oxford 1981; s. auch *Silvana Seidel*

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dem antiken Sprichwort ‚Dulce bellum inexpertis' veröffentlicht. Diese Antikriegsschrift – ein Essay zum Thema ‚Süß scheint der Krieg den Unerfahrenen' oder ‚Verlockend erscheint der Krieg nur dem, der ihn noch nicht am eigenen Leib erfahren hat' – wurde dann 1517 als gesonderte Ausgabe gedruckt[6] und noch 1519 durch Ulrich Varnbühler ins Deutsche übersetzt[7]. Schon 1516 hatte Erasmus als Rat des jungen Karl – des zukünftigen Karl V. – in der Schrift ‚Unterricht für den christlichen Fürsten'[8] eine Hymne auf den Frieden gesungen. Um die Jahreswende 1517/18 folgte die ‚Klage des in allen Ländern verfolgten Friedens'. 1521 kamen zwei verschiedene deutschsprachige Ausgaben heraus, eine in Zürich[9], die andere in Augsburg[10].

Zürich war zu dieser Zeit ein Zentrum humanistischer Friedensdiskussion. Hier verfocht der angehende Reformator Huldrych Zwingli im Kampf gegen das Pensionenwesen und Reislaufen seiner Landsleute noch ‚pazifistische' Gedanken[11], verfaßte sein Freund und reformatorischer Mitstreiter Oswald Myconius das Manuskript ‚Philirenus'[12]. Der Text wurde nur handschriftlich weitergegeben, da er für den Autor eine Gefahr bedeuten konnte. Dennoch spiegeln viele Quellen diese weitverbreitete Gesinnung wider. Auch Martin Luther bezeichnete in seiner Römerbriefvorlesung von 1515/16 die weltlichen und geistlichen Großen als Urheber ungerechter Kriege und daher vielfache Mörder[13].

Die Augsburger Übersetzung der ‚Klage des Friedens' von Erasmus hatte Georg Spalatin besorgt. Schon 1520 veröffentlichte sie die Verlegergemeinschaft Grimm und Wirsung. Sie bemühte sich zur gleichen Zeit um die Herausgabe einer deutschsprachigen Übersetzung des Werkes ‚De remediis utriusque fortunae' von Francesco Petrarca unter dem Titel ‚Von der Artzney bayder Glück / des gůten vnd widerwertigen'. Peter Stahel hatte den

---

Menchi (Hrsg.), Adagia. Sei saggi politici in forma proverbi (Nuova Universale Einaudi, 172), Torino 1980, 196 - 285; dazu Katalog (Anm. 4), 147f., Nr. C 1.3.

[6] Érasme. Dulce bellum inexpertis. Texte édité et traduit par *Yvonne Remy / René Dunil-Marquebreucq* (Collection Latomus, 8), Berchem/Bruxelles 1953; dt. Übersetzung mit Kommentar von *Brigitte Hannemann,* „Süß scheint der Krieg den Unerfahrenen" (Kaiser-Traktate N. F., 4), München 1987; dazu Katalog (Anm. 4), 148 Nr. C 1.4.

[7] Dulce bellum inexperto. Eyn gemeyn sprüchwort Der krieg ist lustig dem unerfarnen, Basel 1519; dazu Katalog (Anm. 4), 148, Nr. C 1.5, u. 168, Nr. D 4.

[8] *Holeczek* (Anm. 4), 36.

[9] Klag des Frydens, übersetzt durch *Leo Jud,* Zürich 1521; dazu Katalog (Anm. 4), 166, Nr. D 2.1.

[10] Clage des Frids, übersetzt durch *Georg Spalatin,* Augsburg 1521; dazu Katalog (Anm. 4), 167, Nr. D 2.2.

[11] *Ulrich Gäbler,* Huldrych Zwingli. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk, München 1983, 35.

[12] *Raumer* (Anm. 4), 54.

[13] Vorlesung über den Römerbrief (Auswahl), in: *Martin Luther,* Studienausgabe, hrsg. v. Hans-Ulrich Delius, Bd. 1, Berlin/Ost 1979, 107, Scholie zu 2,1; *Raumer* (Anm. 4), 54.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ersten Teil dieses sog. ‚Trost'- oder ‚Glücks'-Buches übersetzt, nach seinem Tode übertrug man die Aufgabe für den zweiten Teil Spalatin. Er wurde 1521 damit fertig[14]. Die Holzschnitte zum Werk lagen schon vor. Ein Künstler, dem die Wissenschaft den Notnamen ‚Petrarca-Meister' gab, hatte sie in den Jahren vor 1520 geschaffen. Dieser hochgeschätzte Künstler wurde von Sebastian Brant mit „visierlicher angebung" beraten[15].

Brant, der schon 1494 sein ‚Narrenschiff' in Basel herausgegeben hatte, galt als bedeutender Humanist. Ihm gebührt das Verdienst, einen der Väter des Humanismus, Francesco Petrarca, durch eine lateinische Gesamtausgabe seines Werkes, darunter auch das ‚Glücksbuch' bekannt gemacht zu haben[16]. In Konkurrenz zu den Frühhumanisten war Erasmus von Rotterdam 1500 mit der erwähnten Sprichwörtersammlung und 1508 mit seinem ‚Lob der Torheit' getreten. Wenn man sein ‚Lob der Torheit' als Antwort auf Petrarcas stoische Lebensphilosophie im ‚Trostbuch' werten darf, so wird deutlich, daß Erasmus später zur Erkenntnis kam, daß Hohn und Spott nicht ausreichten, um künftige Regenten mit philosophischem Geist zu erfüllen. Und dieses hatte er sich zum Ziel gesetzt. – Auch Brant ersehnte eine Erneuerung in allen Lebensbereichen und damit ein ‚Goldenes Zeitalter'.

Das ‚Glücksbuch' Francesco Petrarcas wird das Grundbuch der werdenden Renaissance genannt[17]. Sein zweiter Teil, „das Ander Bůch ... von der Artzney des bösen Glücks", beginnt mit der Auseinandersetzung Petrarcas über Heraklits von Ephesos These, „Alles geschieht gemäß dem Streit" („Omnia secundum litem fieri")[18]. Zu dieser Vorrede – in der Petrarcas pessimistische Weltsicht einzigartig faßbar wird – hat der Petrarca-Meister zwei hervorragende Holzschnitte geschaffen (Abb. 35, 36)[19]. Interpretiert wurden sie von Walther Scheidig[20] und Hans-Joachim Raupp[21] – allerdings kontrovers.

---

[14] Erschienen erst 1532 bei Heinrich Steiner, Augsburg, unter dem Titel *Franciscus Petrarcha,* Von der Artzney bayder Glück / des gůten vnd widerwertigen. Vnnd weß sich ain yeder inn Ge=lück vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teutsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durch=auß / gantz lustig vnd schůn gezyeret. Jetzt auch ND, hrsg. u. kommentiert v. *Manfred Lemmer,* Leipzig/Hamburg 1984.

[15] *Petrarcha* (Anm. 14), iij (Vorrede Heynrich Steyner).

[16] *Lemmer* (Anm. 14), 194.

[17] So Konrad Burdach, hier nach *Lemmer* (Anm. 14), 188.

[18] Vgl. *Francesco Petrarcha,* De remediis utriusque fortunae. Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übersetzt u. kommentiert v. *Rudolf Schottlaender* (Humanistische Bibliothek, R. 2, 18), München 1976, 172f.

[19] *Petrarcha* (Anm. 14), Buch 2 nach Titelblatt: Abb. 35, Holzschnitt 215 × 155 mm; Abb. 36, Holzschnitt 217 × 160 mm.

[20] *Walther Scheidig,* Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen – Augsburg 1532 – (Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste), Berlin//Ost 1955, 190f.

[21] *Hans-Joachim Raupp,* Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470 - 1570, Niederzier

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 35: Petrarca-Meister
(Vorrede zum Buch ‚Von der Arznei des bösen Glücks', Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

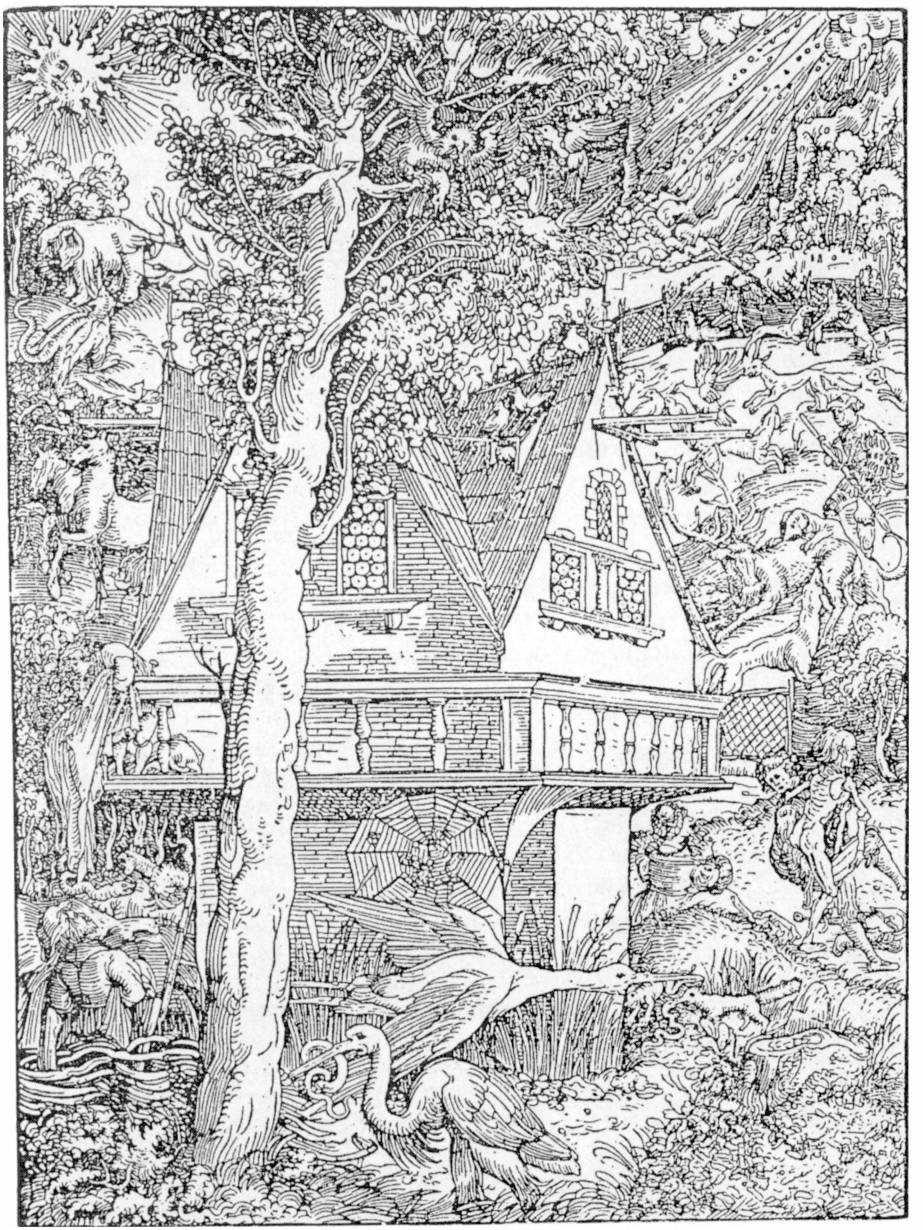


Abb. 36: Petrarca-Meister
(Vorrede zum Buch ‚Von der Arznei des bösen Glücks', Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Scheidig, ein Kunsthistoriker der DDR, sah in der Illustration über den Widerstreit aller Dinge der Schöpfung als Ursache allen Unglücks den ‚Klassenkampf' zwischen dem bäuerlichen und dem herrschaftlichen Bereich[22]. Davon ist im Text Petrarcas nicht die Rede. Dort erfahren wir nur, wer alles mit- und gegeneinander im Streit liegt. Insgesamt waren die Holzschnitte des ‚Glücksbuches' jahrzehntelang Gegenstand eines Deutungsstreites zwischen Wissenschaftlern beider deutscher Staaten und werden weiter gute Quellen zur Interpretation der revolutionären Jahre des 16. wie wohl auch des 20. Jahrhunderts bleiben[23].

Streit und Krieg und damit verbundenes Leid und Elend schildert der Petrarca-Meister überaus lebhaft. Besonderes Interesse verdienen aber seine Aussagen zum Thema ‚Frieden'. Was sagen seine Bilder über den Frieden aus? Ist bei ihm der Friede etwas Faßbares, Außerordentliches, etwas Dauerhaftes, Wünschenswertes, oder bleibt er ohne Aussicht auf Erfolg?

Wenden wir uns Verbildlichungen von Friedensthemen zu, die er für Petrarcas ‚Glücksbuch'-Texte geschaffen hat.

Von Petrarcas 254 Streitgesprächen, die ‚Vernunft' und ‚Freude' bzw. ‚Hoffnung' im ersten Buch, ‚Vernunft' und ‚Schmerz' im zweiten miteinander führen, befassen sich nur drei direkt mit dem Thema ‚Friede'. Der ‚Krieg' steht zwar unter anderen Überschriften, wie Sieg, Überwindung, Rachsal, Bewaffnung des Heeres usw., mehrfach zur Diskussion, doch unmittelbar sind ihm im ersten Buch nur zwei eigene Kapitel gewidmet. Im zweiten Buch findet sich der Begriff ‚Krieg' nur in zwei Dialogen, wird aber in den folgenden Texten über Belagerung und Zerstörung, Schlacht etc. behandelt.

Den Friedensbildern und solchen, die zu dieser Thematik Aussagen treffen, soll nun die weitere Betrachtung gewidmet sein. Im 105. Kapitel des ersten Buches findet sich unter der Überschrift „Von der Hoffnung des Frids" ein querformatiger Holzschnitt in den Maßen 98 × 155 mm (Abb. 37)[24]. Seine Mitte nimmt ein gut gewachsener starker Palmenstamm ein, unter dessen weit ragenden Ästen auf der rechten Seite ein gewappnetes Pferd steht. In der anderen Bildhälfte bricht ein spätmittelalterlich gerüsteter Ritter mit aufgeklapptem Visier und überlangem Helmbusch einen

1986, 31f.; vgl. auch *ders.*, Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, „Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen" (Augsburg 1532), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 45 (1984), 59 - 112.

[22] *Raupp,* Bauernsatiren (Anm. 21), 33.

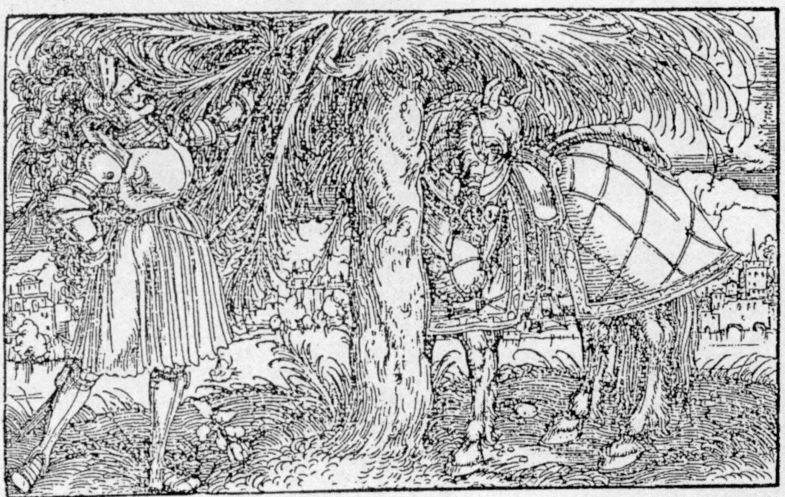
[23] Die ältere Literatur bei *Rainer Wohlfeil / Trudl Wohlfeil,* Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d.Ä. – Petrarcameister, in: Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, hrsg. v. Winfried Schulze (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 12), München 1988, 269 - 319, hier 309ff. (Beitrag Trudl Wohlfeil).

[24] *Petrarcha* (Anm. 14), Buch 1, CXXVr.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des güten Glücks. CXXV

Von der Hoffnung des Frids/Das CV. Capitel.



Freud. Ich hoff des Fryds. Vernunfft. Besser ist es den frid zů halten/dañ zů begeren oder hoffen/dann es ist vñ gehört zů einem narren/verschmehen gewise ding/ vnd zweyffeliche hoffnung zů begeren. Freud. Ich hof des fryds. Vernunfft. Du hettest den wol fester gehalten/vnd den/des du dich verhofft nicht lassen hinweg gehn/was ist es dann so zů der hoffnung dich dein vngedult bracht hat/dz du durch hoffnung erwölt hast/des du dich mit frewden hettest brauchen mügen/ geängstiget zů werden. Freud. Ich hoff fryd zů erlangen. Vernunfft. Hofnung des fryds hat vil leüt verderbt/vnd nachgehender vnuersehenlicher trůbsale/ Auff den verhofften frid vberfelt die vngewarsamen vnd verschlaffnen/wölche/so das vnglück nachtpar gefunden/sy nicht belaidigt het. Freud. Ich hof im fryd zů wonen. Vernunfft. Was hoffest du also lang/das bald zů vberkommē in dein hand gestelt ist? wenig seind der/die den fryd nicht finden/wann sie mit gůtem glauben anheben zů wöllen/Aber die selbst denen der namen des fryds süß ist/den selben ist der rechte fryd pitter. Hierumb die so den frid begern/ sind dem frid entgegen/Bey euch wonen vier feinde des frids/ Geytigkait/Neyd/ Zorn vñ Hoffart/treibt die in das eüsserest ellend/so wirt ein ewiger fryd sein. Freud. Die hoffnung des frids ist mir vngezweiffelt. Vernunfft. Zwischen hoffnung des fryds vnnd dem fryd/felt vil ein/Ein leichts wörtlin/ein gering geberd/haben offt auffgerichten frid zerstört/die handlung vnd fridliche gespreche/werden offt mit dem schwert zerbrochen/vnd hoffnung des frids scherpft die gemüth/vnnd anraytzt den krieg/Also möchtest du nennen vergebne meldunng der Freündtschafft/gleych alls einenn Wetzstayn des haß. Freud.

Darumb

Abb. 37: Petrarca-Meister, Von der Hoffnung des Friedens
(Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zweig aus der Palme. Im Hintergrund liegt vor einem ruhigen Fluß eine befestigte Stadt. Ein Schiffchen fährt friedlich dahin.

In Petrarcas Text[25] vertritt die ‚Freude' die Hoffnung auf Frieden, die ‚Vernunft' aber argumentiert, es sei besser, Frieden zu halten. Doch gäbe es vier Feinde des Friedens – Geiz, Neid, Zorn und Hoffart. Erst wenn diese vertrieben seien, herrsche ewiger Friede. Schon ein kleines Wort könne den Frieden zerstören, so daß Unvorsichtige durch ihre Friedenshoffnung oft ins Verderben gerissen wurden. Wer Friede fordere, stehe eigentlich dem Frieden im Wege. Einerseits beginne der Mensch, sobald er Frieden habe, ihn zu verachten, andererseits weine er ihm nach und ersehne ihn. Schlimm sei es, daß er erst Krieg und Frieden selbst erfahren müsse, um etwas zu lernen. Der Friede sei das größte Gut, aber trage oft zweifelhaften Gewinn ein: ungerechte Gesetze, Sittenlosigkeit, bis hin zur Tyrannei.

Im dazugehörigen lateinischen Text des Petrarca steht, ein ahnungsvoller Dichter hat vorausgesagt: „Frieden verlangen vom Himmel, was hilft's? Es kommt der Gebieter und mit ihm euer ‚Friede'." („... superos quid prodest poscere pacem? Cum domino pax ista venit ...")[26]. Dem hält Petrarca entgegen: Aber starken Männern ist streitbare Freiheit lieber als friedliche Dienstbarkeit. Die frühneuhochdeutsche Übersetzung lautet: „Was ist es nutz / got vmb frid anzerůffen / mit Christo dem Herrenn kompt der recht frid"[27].

Bild und Text widersprechen sich nicht, obwohl sich vom Motiv her keine Anregung im Text findet. Die Palme als Symbol des Friedens[28] ist zwar kräftig, doch fehlt ihr die Krone. Sie wächst auf gutem Stamm, aber man weiß nicht, wie hoch er hinaufführt. Alle Möglichkeiten sind offen. Der Mensch, hier der geharnischte Ritter, bleibt der entscheidende Faktor. Symbolisch bricht er den Friedenszweig. Ebenso leichtfertig kann er den Frieden stören oder Krieg heraufführen. Pferd und Ritter als Ausdrucksformen irdischen Streites werden durch die Zweige der Palme vor der friedlichen, aber wehrhaften Stadt im Hintergrund versteckt oder verborgen. Der Friede ist trügerisch. Symbolwert eignet dem Fluß, einem Sinnbild der Veränderung und der Relativität sinnlicher Wahrnehmung[29]. In Bild und Text liegt ein doppelter Sinngehalt verborgen. Friede ist gut und erstrebenswert, aber durch des Menschen Unvernunft nicht gesichert. Der Künstler zeigt einen prahlerischen Ritter in Friedenshaltung, der bereits einer vergangenen Zeit angehört. Das Mittelalter ist vorüber – und der Petrarca-Meister wie auch die

[25] Ebd., r+v.

[26] *Schottlaender* (Anm. 18), 158f.

[27] *Petrarcha* (Anm. 14), CXXVv.

[28] *Gerd Heinz-Mohr,* Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 6. erweit. Aufl., Köln 1981, 229f.; *Manfred Lurker,* Wörterbuch der Symbolik, 4. erweit. Aufl., Stuttgart 1988, 535.

[29] *Lurker* (Anm. 28), 782f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zeitgenossen verbinden mit einem Ritter eher Vorstellungen von Fehde und Straßenraub, von Überfällen und Unsicherheit für die Bewohner von Stadt und Land. Wird in diesem Bild der ‚Ewige Landfriede' beschworen, der seit 1495 ständig gebrochen wurde?

Im zweiten, hochformatigen Holzschnitt mit den Maßen 155 × 97 mm zum Kapitel „Von Fryd und Frydes anlaß" (Abb. 38)[30] wirkt der danebenstehende Text wie zur Illustration gehörig. Die Bildfläche nimmt ein Rundbau im Renaissancestil ein, dessen zwei Türen, durch einen Stützpfeiler mit Kapitell getrennt, geschlossen sind. Zwei Männer hantieren an ihnen, rechts ein Ritter in vollem Rüstzeug, der mit geöffnetem Visier und wallendem Federbusch den linksseitigen jüngeren Mann, mit Lorbeerkranz auf seinem Hut, argwöhnisch beäugt. Dieser trägt unter seinem lockeren Mantel ein Schwert. Während er mit der rechten Hand das Türschloß bewegt, scheint er mit der linken ein Blasinstrument zum Mund zu führen. Es sieht aus, als wolle er den Ort singend oder flötend verlassen. Hinter dem Rundbau, offensichtlich einem Tempel, reiten in friedlicher Landschaft vor einem Wald, zunächst schwer erkennbar, auf der linken Seite Kriegsleute mit aufgerichteten Lanzen in die verbliebene Bildfläche. Rechts deuten ein galoppierender Reiter und ihm folgende Lanzenträger an, daß sie in den Vordergrund stürmen. Vor düsterem Himmel ziehen dicke Wolken auf.

Petrarca[31] läßt die ‚Freude' jubilieren: „Es herrscht Friede." Die ‚Vernunft' schwächt dieses Freudengeschrei ab: Friede sei zwar ein wertvolles Gut, wenn er rein und ewig wäre. Aber er sei nicht von Dauer, da unter dem Schatten des Friedens der Krieg lauere. Friede könne zum Verlust von Vorsicht und militärischer Disziplin führen, Trägheit und Sorglosigkeit seien oft seine Begleiter. Durch historische Beispiele wird der Leser unterrichtet, daß der Friede auch Verfall der Sitten und der Menschlichkeit mit sich bringe. Kriegshelden entwickelten sich oft zu Taugenichtsen, als hätten sie mit der Waffe ihre letzte Tugend abgelegt und mit dem bürgerlichen Kleid alle Laster angezogen. Mit immer neuen Argumenten verwirft die ‚Vernunft' auch die Freude der ‚Freude' über einen Waffenstillstand.

Der symbolische Gehalt dieses Bildes stimmt zum großen Teil mit dem Text überein. Der ‚Freude', gleichgesetzt mit dem lorbeerbekränzten Jüngling, scheint der Übermut ins Gesicht geschrieben, der aus der Sicherheit kommt. So sieht er nicht mehr die drohende Gefahr – den Feind im Hintergrund. Der ungestüme Ritterprotz neben ihm, der dem Krieger des ersten Friede-Holzschnittes gleicht, verrät Kriegslust. Auch er steht bildlich für das heruntergekommene sog. Raubrittertum, dessen Untaten selbst der ‚Ewige Landfriede' keinen Einhalt gebieten kann.

---

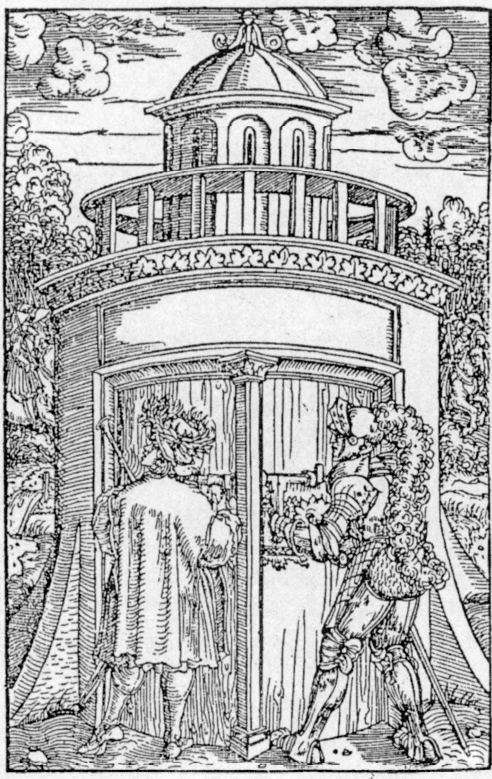
30 *Petrarcha* (Anm. 14), Buch 1, CXXVIr.

31 Ebd., CXXVI - CXXVII.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des güten Glücks: CXXVI

Von Fryd vnd Frydes anlaß/Das CVI. Capitel.



Freud. Fride hab ich. Vernunfft. Es were eynn grosses gůt/ wann er rayn vnd ewig were/ deren ist aber warlich kains/ dañ es ist nicht neüw/ sonder gemain vñ gantz täglich/ Das vnfryd verborgen leyt vnder dem schatten des Fryds/ Es last auch vnbeständigkait der gemüth den fryd/ wie lauter der ist/ nicht langwirig/ wölliche gemüth stätigs mit dem frid nit mint der dañ mit dem feynd kryegen. Freud. Fryd hab ich erfolgt. Vernunfft Aber die fürsichtigkeit vnd ritterliche anschleg/ hast du verloren/ auch die versicherte warsam der stet/ vñ da gegen die lend loßtragkait vnd alle mal/ gefärliche sicherheit erlangt/ so doch eigentlich der frid in vil dingen besser ist dañ s krieg/ inn dem aber allain ist krieg besser/ derhalben/ das er für trechtlicher vñ erfarner/ Die Römische sterck/ were nymmer mehr zergangen/ wann der Carthaginensisch krieg verharret het/ Dann der fryd zwischen den von Carthago vnnd den Rhömern were ein vrsach der zerstörung der Stat Rhom/ vnnd anndern Stetten ein ewige ler/ zů ewiger vnnderweysing/ Das nicht allwegen den Völckern vnnd Regimenten der fride das beste sey/ das solliches dem frommen mann/ Nasica/ nicht böflich glaubt sey/ würdet schweren/ vnnd das er recht vnnd war gesagt hab/ alle gelerten bekennenn. Freud. Jch has fryde. Vernunfft. Gebrauch dich des messigklich/ hoffertiger vnd verächtlicher fryd/ ist schedlicher dann kain kryeg/ offt seind

Abb. 38: Petrarca-Meister, Von Friede und Friedensanlaß
(Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Im klassischen Rundbau nach Art des Janustempels in Rom, der in Kriegszeiten geöffnet war, symbolisiert der Petrarca-Meister mit den geschlossenen Türen Friedenswunsch und Friedenssehnsucht. Friede und Ruhe vermittelt jedoch nur der erste Blick auf den Holzschnitt. Bei genauerem Hinsehen wird klar: Der Gegensatz zwischen beiden Gestalten, der lanzenstarrende Wald im Hintergrund und die heraufziehenden dunklen Wolken am trüben Himmel, deuten die lauernden Gefahren an.

Der Petrarca-Meister und mit ihm vielleicht sein ‚Angeber' Brant haben sich für das Hochformat entschieden, weil es den Betrachter zwingt, auf den wichtigen Inhalt des Textes zu achten[32].

Der Künstler, der in vielen Holzschnitten meisterhaft die Zeit und ihre Gesellschaft schildert, ja sich oft über den Text des Petrarca hinwegsetzt, um seine Sicht beweiskräftig einzubringen, verbildlichte hier die Sehnsucht der Menschen nach Frieden ebenso wie die von Petrarcas ‚Vernunft' beklagte Unfähigkeit des Menschen, Friede zu halten.

Petrarca hatte wieder die Doppelwertigkeit des Friedens, auch des Friedensbegriffs, aufgezeigt. Daraus ist zu folgern, Friede kann nur dort herrschen, wo keine Laster sind. Und wo keine Laster sind, herrscht Tugend.

Ein Beispiel ist die Darstellung der ‚Tugend' im Holzschnitt zum 10. Kapitel „Von der tugent" (Abb. 39)[33]. Sie gehört zu den schönsten und inhaltsreichsten Aussagen, die der Petrarca-Meister zu zeit- und raumübergreifenden Themen schafft. Als alte Frau steht die Tugend auf einem Steinsockel allein in der sie umgebenden Natur. Sie kümmert sich nicht um Gestirne, Jahreszeiten, Blitz und Hagel, der die schönsten Blumen zerschlägt, während Distel und Dornen verschont bleiben. Unbeirrt und „unberührt von den Elementen, im Einklang mit der großen Ordnung des Firmaments, das auf ihrem krummen Rücken zu lasten scheint, verrichtet sie ihr nützliches Werk am Spinnrocken"[34]. Nach Petrarca ist die Demut die Grundfeste der ‚Tugend'. Seine Tugend weiß, daß dieses Leben eine Zeit des Streites und nicht des Siegens ist. Petrarca sagt, „die Tugend ist niemals faul"[35].

Mit einem Gegenbeispiel zur ‚Tugend' belegt das Bild zum 121. Kapitel des ersten Buches zum Thema „Von verhofftem Frid / des gemüts", daß Trägheit eine Untugend ist (Abb. 40)[36]. Ebenfalls allein, umgeben von Disteln und dornigem Gestrüpp, sitzt der Mann, wiederum das Gegenteil eines Kriegshelden, dem die Blume Harmonie aus der Brust sprießt. Sein

---

[32] Vgl. die Holzschnitte zum Titelblatt und zu den Kapiteln Buch 1, XVI (Von Adelichem vrsprung), XCI (Von der macht vnd gewalt); Buch 2, XXXVIIII (Von einem vngerechten Herrn).

[33] *Petrarcha* (Anm. 14), Buch 1, X: Holzschnitt 98 × 155 mm.

[34] *Scheidig* (Anm. 20), 54.

[35] *Petrarcha* (Anm. 14), Xr.

[36] *Petrarcha* (Anm. 14), Buch 1, CXLIIIr: Holzschnitt 100 × 155 mm.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

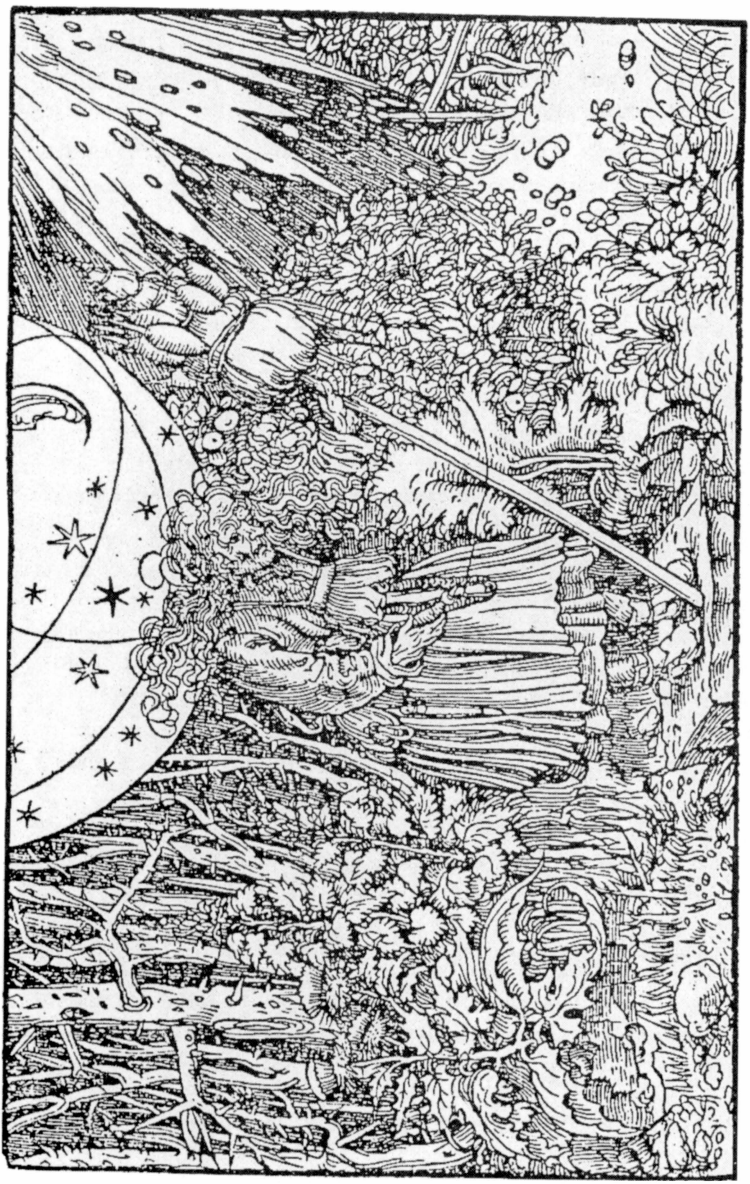


Abb. 39: Petrarca-Meister, Von der Tugend
(Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

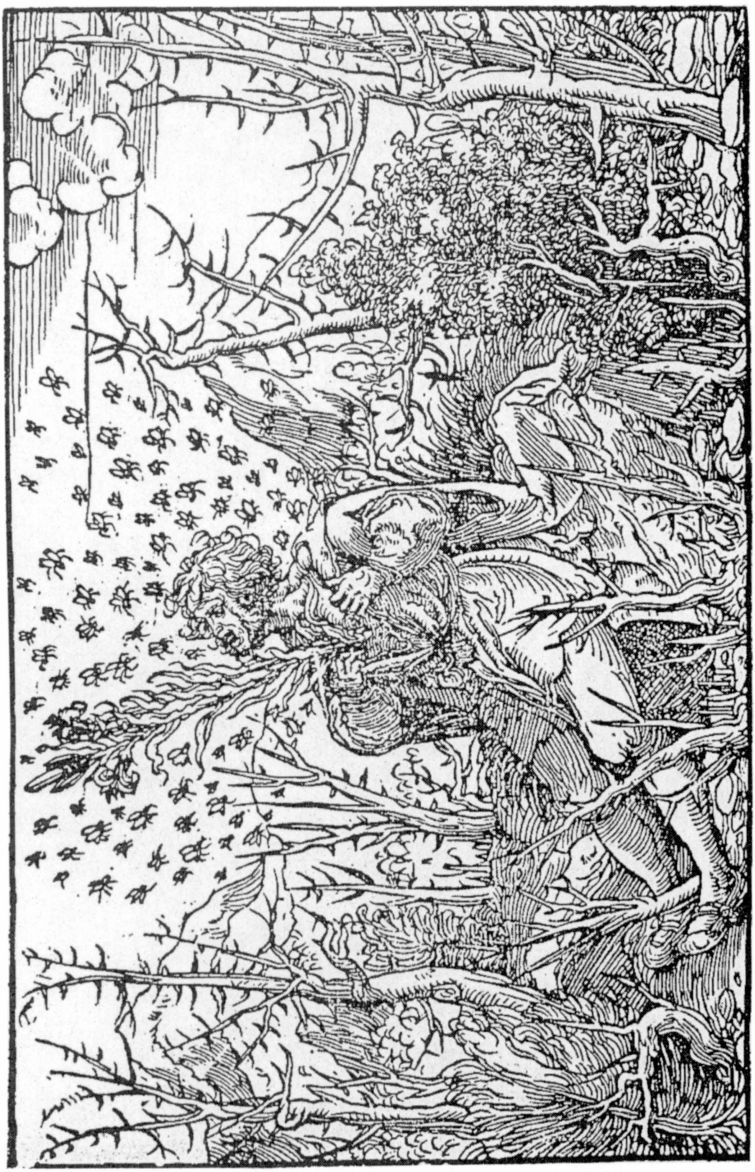


Abb. 40: Petrarca-Meister, Von erhofftem Frieden des Gemüts
(Holzschnitt, um 1520)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

untätiges Warten auf Frieden der Seele wird gestört durch ihn umschwirrendes Geschmeiß. Er besitzt keine Aussicht auf Erfüllung seiner Wünsche, denn der ersehnte Friede beruht sowohl bei Petrarca als auch in seinen Verbildlichungen durch den Petrarca-Meister auf täglichem Fleiß, und vor allem im Ringen um die Tugend. Aus dem ‚Glücksbuch' sollte der Leser einhundertundfünfzig Jahre nach seiner Entstehung herausfiltern, was Petrarca als Leitideal und Heil- oder Trostmittel anbot: Die Tugend. Sie ist der Garant des Friedens. Ohne Tugend ist der Mensch nicht zum Frieden fähig.

Versteht der Petrarca-Meister den Frieden wie der, dessen Lebenswerk er illustriert – Francesco Petrarca?

Wissenschaftliche Analyse und Deutung werden dem Petrarca-Meister zweifelsfrei nur gerecht, wenn seine Bilder grundsätzlich im Zuammenhang mit den Texten behandelt werden, zu denen sie geschaffen wurden. Dennoch hat er auch zum Thema Friede aus aktuellem Anlaß seinen Beitrag geleistet. Die ‚Bildregie' eines Sebastian Brant und die eigenwillige, wirklichkeitsnahe Illustration zeitgenössischer Geschehnisse durch den Petrarca-Meister geben den Holzschnitten große Aktualität, wenn nicht sogar Brisanz. Auch wenn mehrere historische Ereignisse im Sinne der Bilddidaktik verarbeitet werden, bleibt der Petrarca-Meister ein kritischer Zeitgenosse.

Stand der Petrarca-Meister den Friedensträumen der Humanisten fern?

Sein Friedensbegriff ist nicht identisch mit dem der europäischen Regierungen, die ihn mit der Idee des Gleichgewichts zu erringen hofften. Er deckt sich auch nicht mit jenem christlichen, wie ihn die überlieferte katholische Kirche, aber ebenso Luther verstanden[37], oder mit den vagen Vorstellungen humanistischer Friedenstraktate[38]. Daß den Friedensvorstellungen der Humanisten, insbesondere des Erasmus von Rotterdam, ein hoher moralischer Wert eignet, steht hier nicht zur Diskussion. Beim Petrarca-Meister läßt sich Friede in erster Linie als moralisch-ethischer Begriff im Sinne Petrarcas fassen. Die Tugend allein kann der rechte und einzige Weg zum Frieden sein.

---

[37] *Wolfgang Huber,* Art. ‚Frieden' V, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 11, Berlin/New York 1983, 618 - 628; *Ronald G. Musto,* The Catholic peace tradition, Maryknoll/NY 1986.

[38] *Heinrich Lutz,* Friedensideen und Friedensprobleme in der frühen Neuzeit, in: Friedensbewegungen. Bedingungen und Wirkungen, hrsg. v. Gernot Heiss u. Heinrich Lutz (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 11), München 1984, 28 - 54; Deutsche Forschungsgemeinschaft, Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus, hrsg. v. *Franz Josef Worstbrock* (Mitteilung XIII der Kommission für Humanismusforschung), Weinheim 1986; *Philip C. Dust,* Three renaissance pacifists: essays in the theories of Erasmus, More, and Vives (American University Studies, Ser. 9, 23), New York 1987.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit

Von Hans-Martin Kaulbach, Stuttgart

Thema dieses Beitrages ist nicht der ‚historische Dokumentensinn' eines einzelnen Kunstwerks, sondern die Personifikation des Friedens, die weibliche Figur[1], die seit der griechischen Antike in der Kunst den Begriff „Frieden" verkörpert. Figurentypen, Attributkombinationen und Bedeutungsspektrum der Friedenspersonifikation differenzieren sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts entsprechend ihrer vielfältigen Verwendung und Zusammenstellung mit anderen Personifikationen und Symbolen zu Herrscher-, Regierungs- und Friedensallegorien. Dementsprechend ist die Figur der PAX überwiegend als ‚Repertoirefigur' in Fresken- und Skulpturenprogrammen und in der politisch-allegorischen Druckgraphik zu finden; als isolierter Gegenstand eines Tafelbildes erscheint sie selten.

Diesem Differenzierungsprozeß liegen allerdings zwei Bedeutungstraditionen zugrunde, aus denen sich die neuzeitliche Friedenspersonifikation entwickelt. Ein knapper Überblick darüber, wie diese Figur aussieht, welche Vorstellungen von Frieden sie vermittelt, und wie sie in der frühen Neuzeit verwendet wurde, soll auch zu der Frage leiten, was die Typengeschichte einer solchen Personifikation – als der gewissermaßen grundlegenden ikonographischen Einheit für die Darstellung abstrakter Konzepte – innerhalb der Theorie der historischen Bildkunde leisten könnte.

I.

Anlaß für die bildliche Darstellung des Friedens war meist der Beginn eines Friedenszustandes, etwa durch einen Friedensschluß. Nehmen wir als erstes Beispiel den Friedensschluß zwischen Heinrich VIII. von England und Franz I. von Frankreich aus dem Jahr 1527, einer von mehreren englisch-französischen der Zeit und, gemessen an der historischen Bekanntheit, keiner der bedeutenden Friedensschlüsse des 16. Jahrhunderts.

---

[1] Zur neueren Diskussion über die weibliche Personifikation und ihre Funktion der Verkörperung von Idealen für den ‚männlichen Blick' vgl. *Cillie Rentmeister,* Berufsverbot für die Musen, in: Ästhetik und Kommunikation, 25 (1976); – *Silke Wenk,* Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin, in: Kunst + Unterricht, 101 (1986), 7 - 14; *Marina Warner,* Monuments & Maidens. The Allegory of the Female Form, London 1985.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zwei Ratifikationsurkunden dieses Friedens sind erhalten[2], die in Formen spätmittelalterlicher Buchmalerei illuminiert sind. Das Beispiel (Abb. 41) zeigt in den Randspalten Pflanzenranken, Blüten und Tiere, von denen sich etwa die Taube, das Vogelpaar und der Pfau auch als Hinweise auf Frieden und eheliche Liebe verstehen lassen[3]. Oben in der Mitte ist PAX dargestellt, die Verkörperung des Friedens, eine freundliche, hübsche junge Dame in einem vermutlich weißen Kleid[4], mit Diadem und einem Zweig, wohl Öl- oder Palmenzweig, als ihrem mythologisch und biblisch überlieferten Attribut. Das Schriftband in ihrer linken Hand verkündet PAX ETERNA, ewigen Frieden.

Sie steht genau zwischen den Wappen und Kronen der beiden friedenschließenden Herrscher und scheint – wenn sich ihre Haltung überhaupt als Handlungsmotiv lesen läßt – mit leicht gesenktem Haupt ihre Aufmerksamkeit vom linken auf das rechte Wappen zu lenken, quasi von dem im Urkundentext erstgenannten König Franz I. auf den englischen Herrscher als den Adressaten. Darin erschöpft sich ihre Tätigkeit; sie verkörpert den Frieden zwischen den Herrschern, doch gibt es keinerlei sichtbaren Hinweis darauf, daß sie ihn etwa zustandegebracht hätte. Sie ist somit eher personifiziertes Resultat einer Vermittlung als selbst eine aktiv vermittelnde Kraft.

Die Bedeutung der Figur geht allerdings über die einer Verkörperung dieses speziellen Friedensvertrages hinaus. Bemerkenswert ist hierbei einmal die Tatsache, daß überhaupt eine PAX erscheint, denn als Bildmuster für den Friedens*schluß* waren die Gesten der vertraglichen Einigung und Versöhnung geläufig, etwa Händedruck, Umarmung oder Beeidigung. Für die Frage, welchen Frieden sie verkörpert, ist zum anderen das Schriftband heranzuziehen, also die in der Allegorie auf abstrakte Begriffe und Konzepte fast immer unverzichtbare zweite Informationsebene, der Text. PAX ETERNA, ewiger Friede, ist ein Begriff, der über die rechtliche und politische Terminologie des Friedens hinausweist, die stets mit Vorstellungen von Begrenzung verbunden war. Seit dem Mittelalter war ‚Friede' so eigentlich ‚Sonderfrieden' mit jeweils zeitlich, räumlich, personell oder sachlich begrenzter Geltung, wie sie etwa in den Bestimmungen von Landfrieden oder Königsfrieden geregelt wurde[5]. Dazu war jeweils ein zweiter Begriff

---

[2] Anonym, PAX ETERNA. Illustration auf einer Ratifikationsurkunde des Friedensvertrages zwischen Henry VIII. und François I., 1527, London, Museum of the Public Record Office (Inv. Nr. P. R. O. E 30/1110). Abb. 41 entnommen aus *Frances A. Yates,* The Allegorial Portraits of Sir John Luttrell, in: Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 154ff., hier Abb. 6a; vgl. Abb. 6b.

[3] *Yates* (Anm. 2), 154.

[4] Zum Weiß als der Farbe des Friedens vgl. *Erasmus von Rotterdam,* Querela Pacis/ Klagen des Friedens, 1517: „Weiße Gewänder strahlten, in meiner Farbe also ..." (Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Werner Welzig, Bd. 5, Darmstadt 1968, 374f.). – *Ripa* (Anm. 23), Bd. II, 551 zitiert als antike Quelle Calfurnius; vgl. auch *Tibull,* Elegien, I.10, 45f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 41: PAX ETERNA

(Illuminierte Ratifikationsurkunde eines französisch-englischen Friedensvertrages, 1527)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

notwendig: für den Geltungsbereich der ‚pax civilis', des innergesellschaftlichen Friedens, bezeichnete etwa ‚pax generalis' den allgemeinen, für *alle* geltenden Landfrieden; ‚pax universalis' war der Begriff für den so oft theoretisch entworfenen, aber nie realisierten allgemeinen Frieden der christlichen Welt. Im Bereich der ‚äußeren' Verträge bezeichnete der Terminus ‚pax perpetua', wie auch hier im Text der Urkunde („tractatus quidam perpetue pacis"), nicht mehr als einen Friedensschluß auf Dauer, ohne von vornherein vereinbarte Befristung.

PAX ETERNA meint demgegenüber eine wesentlich umfassendere Friedensvorstellung. Dieser Begriff war seit dem Hl. Augustinus, dessen Schrift ‚Vom Gottesstaat' die Theorie des Friedens bis über das Mittelalter hinaus prägte, mit der Vorstellung des vollkommenen Friedens in der jenseitigen Erlösung verbunden, von dem der weltliche Friede nur unvollkommene Abbilder geben konnte[6]. Die irdische Realität war in dieser Begriffstradition von der Vorstellung einer Realisierbarkeit des umfassenden ewigen Friedens entlastet, den nun jedoch die Figur der PAX gerade im Wirkungsbereich weltlicher Politik verspricht.

Wie er vorzustellen wäre, darauf kann die Figur selbst keine weiteren Hinweise geben. Konkrete Motive bieten die Figuren, am unteren Rand, Schäfer mit ihrer Herde, die vor einer Landschaft mit fruchttragenden Bäumen zur Musik eines Dudelsackpfeifers tanzen. Was PAX hier bringt, ist zunächst einmal Sicherheit, auch auf freiem Felde, auf dem die Menschen nicht mehr von Gewalt und Plünderung bedroht sind[7], unddie Möglichkeit, Lebensfreude zu äußern. So existentiell diese Friedenserfahrung in der Realität war – und ist, die tanzenden Landleute, die ja keinesfalls Adressaten des Bildes waren, sind nur soweit als Abbild damaliger Realität zu verstehen, als sie einen der traditionellen Topoi für die ‚Segnungen des Friedens' im zeitgenössischen Gewand aktualisiert vorführen[8]. Doch Vermutungen,

---

[5] *Wilhelm Janssen,* Friede, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 2, Stuttgart 1975, 543 - 591, hier 546, 549, 554 - 556, auch zum folgenden. – Vgl. auch Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München/Zürich 1989, 919f.

[6] *Aurelius Augustinus,* Vom Gottesstaat (De Civitate Dei), übersetzt von Wilhelm Thimme, 2. Aufl., Zürich 1978, Bd. II: XV,4 (217f.); XIX, 10 (545ff.), 13 (552), 14 (555), 17 (561ff.). – Vgl. *Janssen* (Anm. 5); zu den Auswirkungen in der Kunst *Stephan Kubisch,* „Quia nihil Deo sine pace placet". Friedensdarstellungen im Mittelalter, Diss. Hamburg 1989, Kap. I - II. Es bedarf noch weiterer Klärung, inwiefern der Begriff des ‚ewigen Friedens' in der rechtlich-politischen Terminologie gebräuchlich war. Vgl. auch *Kurt von Raumer,* Ewiger Friede, Freiburg/München 1953, S. 15.

[7] Dies ist ein häufiges Motiv in den literarischen ‚Friedensklagen' ebenso wie in Illustrationen des Gegensatzes ‚Krieg – Frieden'; vgl. etwa *Anton Woensam von Worms,* Titelholzschnitt zu „landtfrîd / durch Kayser carol den funfften: uff dem Reichs tag zu Worms. / Anno Mv.xxj. auffgericht." Mainz: Johann Schöffer, 1521; – Anonym, „Friedens-Freude. Krieges-Leid." Flugblatt 1648, in: Ausst, *Schrecken und Hoffnung,* Hamburger Kunsthalle, 1987, Nr. 14, 107f.

[8] Einige grundlegende Bemerkungen hierzu bei *Aby Warburg,* Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907), in: Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, 165 - 171. – Zur

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ob die bekränzte junge Frau, die beide Männer an den Händen hält und den rechten zum Mittanzen aufzufordern scheint, als irdische Parallele zur Idealfigur oben intendiert ist, sich die Haupt- und Staatsaktion im bukolischen Motiv wiederholt, sollen hier nicht weiter angestellt werden[9].

Festgehalten sei zunächst, daß in der frühen Neuzeit PAX nicht illustrativ für ein Ereignis allein eingesetzt wird, sondern als Verkörperung umfassender Vorstellungen erscheint. Für diese wiederum sind, analog zur begrifflichen Bestimmung, zusätzliche Motive oder Symbole erforderlich.

II.

Es sind im wesentlichen zwei Vorstellungsbereiche, in denen sich die Friedenspersonifikation in der frühen Neuzeit ausprägte. Der eine ist ein Herrschaftskonzept, das sich auf die ‚pax romana' als eines durch Sieg oder Unterwerfung begründeten Rechts- und Ordnungszustandes beruft. Formuliert wurde dieses Konzept im Rückgriff auf Quellen der frühen römischen Kaiserzeit, besonders auf Geschichte, Mythologie und Ikonographie des mit der Herrschaft des Augustus gebildeten universellen ‚Friedensreiches' und des damit erneuerten ‚Goldenen Zeitalters'[10]. Der für dieses Konzept kennzeichnende Typus der Friedenspersonifikation wurde nach dem Vorbild von Rückseiten römischer Kaisermünzen seit Vespasian gestaltet: PAX als eine weibliche Figur, die mit einer Fackel einen Haufen von Waffen entzündet und Ölzweig oder Füllhorn als weiteres Attribut hält[11].

---

allegorischen Bedeutung des Tanzmotivs vgl. auch *Michael Baxandall,* Kunst, Gesellschaft und das Bouguer-Prinzip, in: Freibeuter, 33 (1987), 21 - 30, hier 22, *Hans Belting,* Das Bild als Text, in: H. Belting / D. Blume (Hrsg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989, S. 37. – Zu den literarischen Topoi des Friedens vgl. *James Hutton,* Themes of Peace in Renaissance Poetry, Ithaca/London 1984.

[9] Konrad Hoffmann, Tübingen, stellte während der Diskussion die Frage, ob die Kombination von Friedenspersonifikation und Hirten auf diesem Blatt, „neben dem manifesten humanistischen Vokabular", mehrschichtig zu sehen sei: PAX in einer Position analog dem Verkündigungsengel in der Szene der Verkündigung an die Hirten (Luk. 2,14). Dies wäre etwa im Vergleich mit Sandro Botticellis Gemälde „Mystische Geburt" zu untersuchen, in dem der Bibeltext auf den Schriftbändern der Engel erscheint, die über der Geburtsszene im Reigen tanzen und am unteren Bildrand junge Hirten im ‚Friedenskuß' umarmen. (Um 1500. Katalog: The Earlier Italian Schools, bearb. von *Martin Davis,* The National Gallery, London 1951, 79 - 83; – *Horst Bredekamp,* Botticellis Primavera, Frankfurt a.M. 1988, 82f.). Auf der Urkunde (Anm. 2) verweist allenfalls die Struktur des Bildaufbaus auf die Typologie der Verkündigung, kaum jedoch ein ikonographisches Zitat. Doch bestätigt auch dies die These, daß die Friedenspersonifikation zu Beginn des 16. Jahrhunderts quasi in Formen der ‚Erscheinung' auftritt und einem Ereignis schon dadurch eine höhere Bedeutung zuweisen soll.

[10] Vgl. *Klaus Herding,* Mythos der Zeitenwende: Augusteische Kunst im Licht des Jahres 2000, in: Hephaistos, 9 (1988), 165 - 186. – Zur neuzeitlichen ‚Wiederbelebung' vgl. *Frances A. Yates,* Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, London 1975.

[11] Grundlegend zu den Bild- und Textquellen für diese Figur *Reinhold Baumstark,* Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Eine der ersten Darstellungen, die dieses Vorbild aufnehmen, ist der um 1507 wohl in Rom entstandene Kupferstich des Nicoletto da Modena (Abb. 42)[12]. Er bildet den Schluß einer Folge, die geradezu paradigmatisch den Frieden als Ergebnis eines Prozesses im Sinne dieses Herrschaftskonzeptes präsentiert. Alle vier Blätter zeigen eine durch den dunkel schraffierten Hintergrund etwas irreale Szenerie, in der eine Personifikation inmitten gegenständlicher Versatzstücke agiert. Das erste Blatt zeigt den Krieg, das zweite eine VICTORIA, Personifizierung des Sieges, das dritte eine FAMA, den Ruhm, der wie eine ‚Roma' auf Waffen sitzt. Den Frieden schließlich verkörpert eine junge Frau, die in einer kultischen Opferhandlung an einen Altar herantritt und mit der Fackel Rüstung und Waffen, die auf dem Altar aufgeschichtet sind, entzündet. Der Bewegungsablauf, dessen Dynamik noch aus Schrittstellung und flatterndem Gewand erschließbar ist, endet durch den gesenkten Blick, der offenbar der Aktion des rechten Armes folgt, in einem Augenblick der Konzentration und des Innehaltens. Die Ernsthaftigkeit dieses Moments bezeichnet den Schlußpunkt der ganzen Folge und zugleich den Anfang des Friedenszustandes.

Die Münzen der römischen Kaiser, denen die Figur entlehnt wurde, trugen die Inschrift PAX AVGVSTI (‚PAX AVG.SC'); diese Formel bezeichnete den Frieden als Resultat des kaiserlichen Sieges, den die Verbrennung der erbeuteten Waffen besiegelt[13]. In Nicolettos Stich lautet die Inschrift auf der über einer Trophäe an die Siegespalme gebundenen Tafel jedoch PAX ETERNA (‚PAX.E'). Die Folge von Krieg, Sieg und etablierter Herrschaft wäre damit das endgültige Ende jeden Krieges und die Begründung einer epochalen Wende zu einem dauerhaften Zustand des waffenlosen Friedens.

Dieser Typus der Friedenspersonifikation wurde im 16. Jahrhundert vielfach verwendet; neben dem Kupferstich, also dem Medium der Vervielfältigung von Bildmustern[14], sind dabei vor allem Medaillen auf Herrscher und Päpste, Gemälde- und Skulpturendekorationen von Schlössern und Regierungspalästen und Grabmalskulpturen zu nennen. Ab etwa 1560 ist der Typus auch außerhalb Italiens bekannt[15].

Kunstblätter, 45 (1974), 125 - 234, hier 131 - 135. – Vgl. auch *Erika Simon,* Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike, Stuttgart 1988, 77ff.

[12] Nicoletto da Modena, „PAX.E". um 1507. Kupferstich. (Hind Nr. 18), Abb. entnommen aus Illustr. Bartsch, Bd. 25, 109, Nr. 36 (275). Zur ganzen Folge s. Katalog: Early Italien Engravings from the National Gallery of Art, bearb. v. *Jay A. Levenson/ Konrad Oberhuber/Jacquelin C. Sheehan,* Washington 1973, Nr. 168f.

[13] *Baumstark* (Anm. 11), 134ff. – *Simon* (Anm. 11), 77. – Zum Begriff vgl. *Rudolf Wittkower,* Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983, 247 und 399, Anm. 6; – Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 8, Stuttgart 1972, 440f. – Zu den römischen Münzen mit diesem PAX-Typus, allerdings mit Cornucopia als zweitem Attribut, und der Umschrift PAX AETERNA (seit Marc Aurel) vgl. *Baumstark* (Anm. 11), 132 und Anm. 41 - 44.

[14] Grundlegend hierzu Ausst. *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst.* Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1976.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 42: Nicoletto da Modena, PAX ETERNA
(Kupferstich, um 1507)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Ein frühes Beispiel für die Verwendung in einem Dekorationsprogramm sind die von Polidoro da Caravaggio 1523 - 1527 gemalten Fresken in der für den Kardinal der Datarie, Baldassare Turrini, errichteten Villa Lante in Rom[16]. Das Programm bezieht sich auf den Ort der Villa, den ‚gianicolo' (Janushügel), und besteht aus Szenen der römischen Geschichte und Mythologie, die an diesem Ort handelten. PAX ist auf einem in Grisaille gehaltenen Bild zu sehen, das unter der ‚Begegnung von Janus und Saturn', also dem ‚Goldenen Zeitalter' der mythologischen Frühzeit Italiens, und neben dem ‚Bau des Janustempels durch Numa' angeordnet war. Numa Pompilius war der legendäre zweite König und Gesetzgeber Roms, „er lehrte" – nach einer Formulierung aus Ovids ‚Metamorphosen' (XV, 481 - 482) „Opfergebräuche und leitete jenes an rauhe Fehde gewöhnte Geschlecht auf nützliche Künste des Friedens". Unter seiner Herrschaft blieb der Janustempel ununterbrochen geschlossen. Die Pforten dieses Tempels standen offen, solange Rom irgendwo Krieg führte, also praktisch immer; erst Kaiser Augustus rühmte sich, daß der Senat unter seiner Herrschaft den Janustempel dreimal schließen konnte.

PAX steht schräg neben dem doppelgesichtigen Gott Janus vor dem geschlossenen Tempel[17]. Auch sie ist in Anlehnung an das antike Vorbild dargestellt, doch hält sie keinen Ölzweig, sondern scheint mit der Geste ihrer erhobenen linken Hand aus der Handlung heraus auf sich selbst zu verweisen. Die Haltung des Janus ist nahezu parallel: ihrem Arm mit der Fackel entspricht seine gesenkte Rechte, deren Zeigefinger auf die Waffenverbrennung deutet, ihrer linken Hand die linke des Janus, die den Schlüssel zum Portal des Tempels hochhält, in dem nach mythologischer Überlieferung in Friedenszeiten der Kriegsdämon gefesselt und eingeschlossen war[18]. Sein junges, Anfang und Zukunft bezeichnendes Gesicht hält Janus PAX zugewandt, sein altes dem vergitterten Fenster. Angeregt wurde diese Darstellung des Janus vermutlich durch eine Passage aus Ovids ‚Festkalender',

---

[15] Vgl. die Auflistung bei *Baumstark* (Anm. 11), 133; Ausst. *Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart,* Unna 1988, 21 ff., Nr. 28, 44, 199, 202.

[16] *Polidoro da Caravaggio* und Mitarbeiter, Pax und Janus, 1521 - 1527. Fresko. Ehem. Rom, Villa Lante (jetzt Rom, Palazzo Zuccari/Bibliotheca Hertziana). Zum Programm ausführlich *Alessandro Marabottini,* Polidoro da Caravaggio, Rom 1969, Bd. 1, 63 ff., Bd. 2, T. XXVI, 3. – Vgl. *Isa Belli Barsali,* Ville die Roma. Lazio I, Mailand 1970, 154 - 156; *David R. Coffin,* The Villa in the Life of Renaissance Rome, Princeton/N. J. 1979, 257 - 265.

Am Beispiel dieser Fresken zeigt sich auch, daß ein Bildprogramm mit einer Schlüsselstellung für die ikonographische Entwicklung einem kunsthistorischen Verdikt unterliegen kann: „Die acht begleitenden kleineren Szenen sollen wegen ihrer geringen künstlerischen Bedeutung nicht aufgezählt werden." So *Fritz Baumgart,* Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, N. F., 8 (1931), 56.

[17] Zu den antiken Münzen mit dem Motiv des geschlossenen Janustempels vgl. Ausst. Unna 1988 (Anm. 15), Nr. 7, 8.

[18] Vergil, Aeneis, I. 293 - 296; Ovid, Fasti, I, 703.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

in der der Gott dem Dichter die Herkunft und Bedeutung der mit seinem Namen und Monat verbundenen Bräuche beschreibt:

„‚Damals war ich König, als die Erde noch Götter trug und Götter mit den Menschen verkehrten (...) anstatt der Furcht regierte das Gefühl für Recht und Sitte selbst das Volk, ohne Gewaltanwendung. Man hatte keine Mühe, unter Gerechten Recht zu sprechen; mit dem Krieg hatte ich nichts zu tun. Ich schützte nur den Frieden und die Türpfosten', und seinen Schlüssel zeigend, sprach er: ‚diese Waffe trage ich'."[19]

Die Interaktion der beiden Figuren läßt sich etwa beschreiben als ein innerhalb der parallel und aufeinander bezogen ausgeführten Bewegungen innehaltender Moment der Verständigung über die Bedeutung ihres Handelns. Auch vor der Berücksichtigung weiterer Quellen für die Intentionen des Auftraggebers läßt sich aufgrund der Darstellungsweise der PAX-Figur und ihrer Einbindung in das gesamte Programm feststellen, daß der Typus hier zum Rückverweis auf eine *noch* friedliche Epoche und ihre zivilisatorischen Leistungen eingesetzt wurde und *nicht* zur Berufung auf die *Erneuerung* von Frieden und ‚Goldendem Zeitalter' im Sinne einer imperialen, durch Siege konsolidierten Herrschaft.

Zum Vergleich ein Beispiel für dieses Herrschaftskonzept aus dem Prozeß der Umwandlung einer Stadtrepublik in einen absolut regierten Staat: die gegen den auch militärischen Widerstand der Stadt Florenz errichtete Herrschaft der Medici als Herzöge der Toskana. Der 1537 von Kaiser Karl V. zum erblichen Herzog ernannte Cosimo I. Medici ließ in großem Maßstab die ehemals republikanischen Institutionen umgestalten in Repräsentationsformen des neuen Herrschaftssystems. Einer der ersten Räume im Palazzo Vecchio, dem alten Regierungsgebäude der Republik, die mit einem auf seine Person hin ausgerichteten Bildprogramm von Francesco Salviati ausgemalt wurden, war die Sala dell'Udienza. Im Zentrum des komplexen Freskenprogramms aus Bildnissen, Historien und Allegorien stehen die Taten des Marcus Furius Camillus, eines römischen Diktators der antiken Geschichte. PAX ist in der Mitte der Hauptwand dargestellt (Abb. 43)[20]: sie sitzt, umgeben von Waffen, auf die sie die Fackel herabsenkt, über zwei Gefangenen. An dieser Haltung zeigt sich, daß die Friedenspersonifikation hier dem Figurentypus der Victoria eingepaßt ist, deren Attribut, den Palmzweig, PAX in der linken Hand hält. Unter ihren Füßen ist eine Fruchtgirlande aufgehängt als Hinweis auf den im Frieden blühenden Wohlstand. Angeordnet ist das Bild zwischen dem militärischen Sieg des Camillus und seinem triumphalen Einzug in

[19] Ovid, Fasti, I, 247 - 254.

[20] *Francesco Salviati, Pax. 1543 - 1545, Fresko,* Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza, Abb. Foto Brogi 17318. – Vasari-Milanesi VII, 22 - 27; – *Iris Hofmeister Cheney,* Francesco Salviati (1510 - 1563), Ph. Diss. New York University, 1963, Abb. 174 - 176; 161 - 164, 176 - 178, 185f., 359, 369 - 371, 374 (auch zum gesamten Programm); – Vgl. *Catherine Dumont,* Francesco Salviati, Genf 1973, 107f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 43: Francesco Salviati, PAX
(Fresko, 1543 - 1545, Florenz, Palazzo Vecchio)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Rom. Der Friede erscheint somit eindeutig als Folge des Sieges, als Resultat und letztliches Ziel einer anhand der historischen Parallele gerechtfertigten Geschichte, die sich in der Machtposition des neuen Herrschers vollendet.

Genau unter PAX befindet sich eine Skulptur der thronenden Justitia, hinter der im Türgiebel die Inschrift DILIGITE IVSTITIAM QVI IVDICATIS TERRAM steht. „Liebt die Gerechtigkeit, die ihr auf Erden richtet" – die Formel vom Anfang des ‚Buches der Weisheit', das König Salomo zugeschrieben wurde, rahmt auch in Lorenzettis berühmtem Fresko der ‚Guten Regierung' im Stadtpalast von Siena[21] die Personifikation der Gerechtigkeit, der traditionell wichtigsten Herrschertugend. Zwar verspricht diese Zusammenstellung auch hier als Resultat des Friedens eine gerechte Herrschaft, doch scheint – dies sei im Blick auf die Forschungen Wohlfeils[22] betont – die Darstellung des Kusses von PAX und IUSTITIA, also des schon seit dem Mittelalter geläufigsten Versöhnungsmotivs, geradezu bewußt zugunsten einer statuarischen Ordnung vermieden zu sein.

Wenn hundert Jahre nach den ersten neuzeitlichen Verwendungen dieses PAX-Typus Cesare Ripa in seiner ‚Iconologia', dem meistbenutzten Handbuch über die Ikonographie der Personifikationen, schreibt: „Der Friede verbrennt mit der entzündeten Fackel einen Waffenhaufen, bändigt den Krieg, die Feindschaft und den Haß und hält sie in Schranken"[23], und die Fackel sei dabei „Zeichen universeller und wechselseitiger Liebe zwischen den Völkern"[24], so ist dies als Ergebnis einer langen Umdeutungsarbeit zu verstehen, darf aber nicht als quasi feststehender Bedeutungsgehalt auf jede solche PAX-Figur des 16. Jahrhunderts rückprojiziert werden.

III.

Der zweite große Verwendungszusammenhang der Friedenspersonifikation gehört zum Bereich der ephemeren Kunst, der für Umzüge, Einzugszeremonien und Festaufführungen angefertigten Dekorationen. Eine beson-

---

[21] Vgl. *August B. Rave,* Fronleichnam in Siena. Die Maestà von Simone Martini in der Sala dee Mappamondo, Worms 1986, 7. – Vgl. auch *Wolfgang Pleister / Wolfgang Schild* (Hrsg.), Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988, 45. – Grundlegend zu den Lorenzetti-Fresken in Siena *Quentin Skinner,* Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, in: Proceedings of the British Academy, Bd. 72 (1986), Oxford 1987, 1 - 56; vgl. *Chiara Frugoni,* The Book of Wisdom and Lorenzetti's fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 43 (1980), 239 - 241; zuletzt: *Kubisch* (Anm. 6), Kap. V.

[22] Vgl. in diesem Band 211 - 258.

[23] *Cesare Ripa,* Iconologia, Rom 1593; verwendete Ausgaben: Rom 1603 (Nachdruck, hrsg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970), Padua 1630. Hier Padua 1630, Band 2, 550: vgl. *Baumstark* (Anm. 11), 134. – Zu Ripa vgl. *Elizabeth McGrath,* ‚Personifying Ideals', in: Art History, 6 (1983), 363 - 368.

[24] *Ripa* (Anm. 23), 1603, 375.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dere politische und rechtliche Funktion hatten die ‚Intreden', die Herrschern oder Statthaltern aus Anlaß der Krönung, des Regierungsantritts, aber auch zu Friedensschlüssen und zu Hochzeiten von den Städten ausgerichtet wurden: Die Städte ehrten und akzeptierten den Herrscher, der wiederum Rechte und Freiheiten der Stadt und ihrer Korporationen bestätigte. Diese ‚Intreden' können als *das* zentrale Medium für die bildliche Formulierung des politischen Verhältnisses und Interessenausgleichs von Fürst und Untertanen im 16. Jahrhundert gelten; ihre Bedeutung läßt sich auch daraus ermessen, daß vielfach ausführliche Beschreibungen der Abfolge von Ehrenpforten, lebenden Bildern und Zeremonien in Form gedruckter illustrierter Bücher verbreitet wurden[25]. Ein durchgängiges Motiv der ‚Intreden' ist die Formulierung von Erwartungen auf eine Erneuerung von Frieden, Gerechtigkeit und Wohlstand.

Anlaß für den Einzug von Mary Tudor, der Schwester Heinrichs VIII. von England, 1514 in Paris war ein englisch-französischer Friedensschluß, der durch ihre Heirat mit dem französischen König Ludwig XII. besiegelt wurde[26], und ihre anschließende Krönung. Mit dem Programm der „Mysterien" für den Einzug wurde der Dichter Pierre Gringore beauftragt; sein als Manuskript erhaltener Bericht darüber enthält auch frühe Abbildungen solcher Dekorationen[27].

In diesem Verwendungszusammenhang erschließt sich auch der zweite Vorstellungsbereich, aus dem sich die neuzeitliche Friedenspersonifikation entwickelte: die Tradition der mittelalterlichen Tugendallegorien, die von

---

[25] Vgl. *Lawrence M. Bryant,* The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance, Genf 1986. – Vgl. allgemein *Roy Strong,* Art and Power. Renaissance Festivals 1450 - 1650, Suffolk 1984.

[26] Die Verbindung von Friedensschluß und Heirat gab vielfach den Anlaß zu großen ‚Intreden'-Dekorationen; vgl. *Bryant* (Anm. 25) und *Karl Möseneder,* Zeremoniell und monumentale Poesie, Berlin 1983.

Erasmus wies kritisch auf die Differenz zwischen der Hoffnung auf ‚ewigen Frieden' und der erwiesenermaßen geringe Tragfähigkeit solcher dynastischen Bündnisse hin: „Es geschieht manchmal, daß nach langdauernden Kriegswirren, nach unzähligen Niederlagen der Streit durch eine Heirat geschlichtet wurde, aber dann waren beide Parteien durch das Unheil schon gänzlich erschöpft. Die Herrscher müssen darauf hinarbeiten, daß zwischen allen ein dauernder Friede [aeterna pax] zustande kommt, und auf dieses Ziel ihre Planungen ausrichten. Der durch Verschwägerung erworbene Frieden kann nicht von Dauer sein. Wenn einer stirbt, ist das Band der Eintracht gelöst. Wenn aber der Friede aus echten Vernunftgründen zustande käme, wäre er fest und dauernd." (...)

„Kurz: Durch Verschwägerungen dieser Art wird vielleicht die Macht dieser Herrscher vergrößert, aber das Wohlbefinden des Volkes zerstört und vernichtet."

Erasmus von Rotterdam, Institutio Principis Christiani/Erziehung des christlichen Fürsten, 1515, Kap. 9, in: Ausgewählte Schriften (Anm. 4), Bd. 5, 324 - 327.

[27] „De la reception et entrée de la illustrissime dame et princesse Marie d'Angleterre (fille de Hen VII.) de la ville de Paris, le 6. Nov^re 1514. Avec belles peintures." London, British Library, Cottonian Ms. Vespasian B. 11, abgedruckt in *Charles Read Baskervill,* Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris. An Unpublished Manuscript, Chicago I11. 1934 (hier IXf.).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

der Buchmalerei bis zum Mysterienspiel verbreitet waren[28]. Die Wiedergabe des Schaubildes vor der Kirche Saint-Innocents[29] etwa schildert das Aufwachsen der Königin als eine Rose, gepflegt von Papst und König, in einem umfriedeten Garten, einem ‚Hortus Conclusus', den die Verkörperung des Friedens vor der Gewalt der ‚Zwietracht' beschützt. Ein solches Motiv des Kampfes von Tugend und Laster, oder auch der ‚Disput von Misericordia und Veritas' in der oberen Szene, folgen den Bildtraditionen von Konflikt und Versöhnung der Tugenden, doch beziehen sie sich nicht mehr auf die Erlösung der Seele, sondern nehmen die Funktion einer politischen Allegorie an.

Der Bogen an der Porte-aux-Peintres (Abb. 44)[30], an der auch bei früheren und späteren ‚Intreden' Herrscher und Königinnen als Friedensbringer dargestellt wurden[31], belegt vielleicht noch deutlicher, wie in dieser Übergangsphase sich die politische Deutung der Personifikationen innerhalb der religiös vorgeprägten Bildstruktur entwickelte. Im dreistufigen Schaubild führen „fünf auf die feinste Art herausgeputzte Damen" – so die Beschreibung[32] – die von ‚Freundschaft' und ‚Frieden' zustandegebrachte ‚Konföderation' von ‚Frankreich' und ‚England' vor. Darüber thront das Königspaar, auf das Gottvater aus den Wolken herabschaut; der Text erläutert: „Das Herz des Königs, das Gott in seiner Hand hält, neigt sich der Erlösung, Ernährung und Ruhe des Menschengeschlechtes zu."[33]

Zu diesem zweiten Vorstellungsbereich, in dem die Friedenspersonifikation eine staatspolitische Bedeutung annimmt, gehören insbesondere die Allegorien der ‚Guten Regierung'[34]. Entsprechend diesem Herrschaftskon-

---

[28] *Baskervill* (Anm. 27), XII; – Zusammenfassend *Adolf Katzenellenbogen,* Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art, London 1939 (New York 1964); vgl. *Eduard Johann Mäder,* Der Streit der „Töchter Gottes". Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Bern/Frankfurt 1971; *Stephan Kubisch,* Friedensdarstellungen im Mittelalter, Magisterarbeit, Hamburg 1985, 43 - 52.

[29] „De la reception ..." (Anm. 27), Fol. 10; *Baskervill* (Anm. 27), XXVII, 7 - 9, Abb. V; – *Bryant* (Anm. 25), 171, Abb. 29; – *Möseneder* (Anm. 26), Abb. 215.

[30] Ebd., Fol. 8 verso; *Baskervill* (Anm. 27), XXVI ff., 6 - 7; – Abbildung entnommen aus *Bryant* (Anm. 25), 156 f., Abb. 26.

[31] Ebd., Fol. 7 verso; *Baskervill* (Anm. 27), 7.

[32] „(...) cinq dames accoustrees de la bonne sorte." (Ebd., Fol. 7 verso); *Baskervill* (Anm. 27), 7.

[33] „Le cueur du roy que dieu tient en sa main. / A incliné pour la saluation / Nourriture repos du peuple humain." (Ebd., Fol. 9); *Baskervill* (Anm. 27), 7.

[34] Zu den Fresken Ambrogio Lorenzettis, der meistdiskutierten Allegorie dieses Themas vgl. Literatur in Anm. 21. Eine zusammenfassende Untersuchung über die Allegorien der ‚Guten Regierung' in der Kunst der Neuzeit steht noch aus. Es gibt vielfältige Anzeichen dafür, daß sich die Bildmuster dieses Themas aus der Tradition spätmittelalterlicher Tugendallegorien entwickelt haben (Literatur unter Anm. 28). Dabei überlagerten sich gewissermaßen die ‚Herrschertugenden' mit den ‚Vier Töchtern Gottes' nach Psalm 85, 11.

Beispiele: Der als Allegorie der ‚Guten Regierung' bezeichnete Bildteppich (Tournai, um 1490. Wolle, 465 × 1065 cm) in der Kathedrale von Tarragona, in dessen Zen-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 44: Illustration des Schaubildes
zum Einzug der Königin Mary Tudor in Paris 1514

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

zept, das Frieden nicht in den Kontext von Krieg und Sieg, sondern in das Zusammenwirken der Tugenden integriert, findet sich in solchen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verbreiteten Allegorien auch keine waffenverbrennende PAX[35].

Ein Holzschnitt Jost Ammans führt dieses Konzept vor (Abb. 45)[36]: IVSTITIA, schon seit der Antike stets als wichtigste Regierungstugend benannt[37], thront im Zentrum des Bildes. Die Kette, die sie im Wortsinn mit den anderen Tugenden ‚verbindet'[38], wird von den Personifikationen der Nächstenliebe (links) und der Klugheit (rechts) gehalten, wobei von CHARITAS und PRVDENTIA Aufmerksamkeit gefordert ist, damit sie die beherrschende Figur in ihrer Machtausübung notfalls auch ‚zügeln' können. Mit dem Händedruck von PAX und RESPVB(LICA), der symbolischen Geste für Vertrag und Einigkeit, schließt sich der Kreis. Die göttlich sanktionierte Ordnung, die das Gemeinwesen im Frieden erhält, erscheint somit, über die Zusammenstellung der Begriffspersonifikationen hinaus, als ein sorgfältig kompo-

---

trum ein König unter Gottvater thront, zeigt unter den Tugendpersonifikationen auch eine Friedenspersonifikation. (Vgl. *G. T. van Ysselsteyn,* Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIth centuries, Den Haag/Brüssel 1969, 81 und Abb. 63). Auch ein anonymes englisches Theaterstück von 1553, „Respublica", verbindet den Sieg der Tugenden über die Laster mit dem Bild der ‚Guten Regierung' in Form der um die Personifikation der ‚Respublica' versammelten ‚Vier Töchter Gottes' nach Psalm 85,11. (Vgl. *Donald Gordon,* „Veritas Filia Temporis", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 3 (1939 - 1940), 228 - 230.)

[35] Als Ausnahme ist hierbei die Republik Venedig anzusehen, in deren Repräsentation das Herrschaftskonzept der ‚pax romana' nur modifiziert verwendet wurde: eine waffenverbrennende PAX wurde den antiken Göttern als den Allegorien venezianischer ‚Staatsmythologie' zugeordnet. Vgl. *Deborah Howard,* Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice, New Haven/London 1975, 34; *Wolfgang Wolters,* Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Wiesbaden 1983, 245f.; *ders.,* Krieg und Frieden in den Bildern des Dogenpalastes, in: Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus, hrsg. v. *Franz Josef Worstbrock,* Weinheim 1986, 153, 159f.

[36] Jost Amman, „IVSTICIA". Holzschnitt, 22 × 17,2 cm (*Andreas Andresen,* Der deutsche Peintre-Graveur, Bd. 1, Leipzig 1864 [ND Hildesheim 1973], 219 Nr. 56).

Als Einzelblatt: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 939). Verwendet auch in: Chur=Fürst. Pfaltz Landts Ordnung, Heidelberg: Johann Spies, 1582 (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Sign. B/3566). Hiernach die Abbildung. Als Vorbild für Amman kommt eine Radierung des Monogrammisten L. D. nach Luca Penni in Betracht (vgl. *Henri Zerner,* Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, 1969, Nr. L. D. 85, 25, 46). Ein Gemälde von Claeissens gibt dieses Bild kaum verändert wieder (vgl. *Pleister/Schild* [Anm. 21], Abb. 190).

[37] *Pleister/Schild* (Anm. 21), 130.

[38] In den Ikonologien wird diese Kette als Symbol der ‚friedlichen Vereinigung' und Beruhigung der Gegensätze erklärt. – *Ripa* (Anm. 23) 1630, Bd. II, 550, erläutert dies anhand desjenigen Typus' der PAX-Figur, die Löwe und Lamm mit einer goldenen Kette friedlich zusammenhält; er bildet diese Figur als einzige seiner 13 Varianten der Friedenspersonifikation ab. Wie *Valeriano,* Hieroglyphicorum Collectanea, in: Valeriano, Hieroglyphica, Frankfurt a.M. 1768, 162, und *Johannes Solarzano,* Emblematum Centum, Madrid 1653, 796, zitiert Ripa zur Erläuterung aus Augustinus, De Verbis Domini: „Pax est serenitas mentis, tranquillitas animi, simplicitas cordis, vinculum amoris, consortium charitatis. Haec est, qua (...) bella compescit, iras comprimit, superbos calcat, humiles amat, discordes sedat, inimicos concordat."

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 45: Jost Amman, IVSTICIA

(Holzschnitt, verwendet in: Chur-Fürstl. Pfaltz Landts Ordnung, Heidelberg 1582)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

niertes Verhältnis von Zuordnungen, Aktion, Position und Kontrolle, also von Interaktionsmustern, die dem Frieden wiederum eher die Rolle eines Resultats und kaum die eines aktiven Prinzips zuweisen.

Das Bild ist als Einzelblatt zu finden[39], aber auch mit einer erläuternden und ermahnenden Überschrift in der 1582 veröffentlichten ‚Kurpfälzischen Landordnung', einem Gesetzbuch, das als ein fortgeschrittenes Instrument der landesherrlichen Vereinheitlichung von Recht und Verwaltung gilt[40]. Auch andere Landrechtsbücher des 16. und 17. Jahrhunderts enthalten Illustrationen solcher Tugendzusammenstellungen[41]. Doch es ist auch unschwer als Vorlage eines Gemäldes aus dem Jahr 1592 im Rathaus zu Regensburg zu erkennen[42]. Eine städtische Chronik bezeichnet das Bild als „... abbildung der Tugenden, die in ein wohlbestellten Regiment an einander gleichsamb mit einer guldenen Kette gebunden im schwang gehen"[43], faßt das Bild also

---

[39] s. Anm. 36. Ein vergleichbares Blatt ist der Holzschnitt des Monogrammisten MS, „Allegorie der Guten Regierung mit Nürnberg im Hintergrund" (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts), in: *W. L. Strauss,* The German Single-Leaf Woodcut 1550 - 1600, New York 1975, Bd. 3, 1292, Nr. 17. Dieser Holzschnitt wurde auch verwendet in: „Der Stat Nürmberg verneute Reformation 1564. Nachgedruckt durch Paulum Kauffmann/ A° 1595". Möglicherweise durch die Vermittlung in einem solchen Rechtsbuch wurde das Bild Vorlage für die Allegorie des Guten Rates im Zyklus der Gemälde von *Daniel Frese* (1573 - 1578) in der Großen Ratsstube des Lüneburger Rathauses. Es ist bezeichnend für die Aktualisierbarkeit solcher allgemeinen Allegorien, daß dieses Bild als Vorlage zweier ereignisbezogener Flugblätter auf den ‚Prager Frieden' 1635 verwendet wurde (vgl. Ausst. Unna 1988 [Anm. 15], Nr. 114; Ausst. Wittelsbach und Bayern, Bd. II/2, München 1980, Nr. 720).

[40] Vgl. Ausst. Bibliotheca Palatina, Textbd. hrsg. v. *Elmar Mittler,* Heidelberg 1986, 282, Nr. E 12.4.

[41] Das Titelblatt der Kurpfälzischen Landordnung (Anm. 36, 40), ein Holzschnitt des Monogrammisten MF nach Tobias Stimmer, zeigt die Tugenden als einzelne Figuren, oben in der Mitte etwa die thronende IVSTICIA zwischen PAX und VBERTAS. (Vgl. Ausst. Bibliotheca Palatina (Anm. 40), Textband 246f., Nr. E 7.6; Tafelband, 173). –

In der ‚Rechtsordnung und Reformation' von Wilhelm dem Reichen, Herzog von Jülich-Kleve-Berg, Düsseldorf: Johannes Oridryus und Albert Buys, 1565, erneut 1582 (Ausst. Unna 1988 [Anm. 15], Nr. 47) zeigt ein anonymer Holzschnitt einen Turm mit der Versöhnung der Tugenden nach Psalm 85,11, überträgt also das mittelalterliche Schema geradezu direkt; s. *G. K. Nagler,* Die Monogrammisten. Bd. III, München 1863, 303, Nr. 11.

Raphael Sadeler nach Peter Candid, Titelkupfer zum Bayerischen ‚Landrecht', München 1616: Neben ‚Tellus Bavarica' sitzt PAX über Justitia, Fides über der ‚Kirche'; Rechts- und Glaubensinstanzen erscheinen damit im katholischen Sinne als parallele Stützen der Herrschaft (Ausst. Wittelsbach und Bayern, Bd. II/2, München 1980, Nr. 393).

[42] *Jakob* oder *Isaac Schwendtner,* „Die Tugenden des guten Regimentes", 1592. Gemälde. Regensburg, Altes Rathaus, Sitzungssaal des Inneren Rates. Vgl. *Otto Hupp,* Kunstschätze des Regensburger Rathauses, in: Das Rathaus zu Regensburg, Regensburg 1910, 46, 137; *Ursula Lederle,* Gerechtigkeitsdarstellungen an deutschen und niederländischen Rathäusern, Diss. Heidelberg 1936, 80f.; *Rudolf Otto Kissel,* Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst, München 1984, 61, 76; *Pleister / Schild* (Anm. 21), 141, Abb. 213, *Andreas Kraus / Wolfgang Pfeiffer* (Hrsg.), Regensburg, Geschichte in Bilddokumenten, München 1979, Abb. 267, S. 107f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

als Regierungsallegorie, nicht allein als Rechtsallegorie auf. Vergleichbare Allegorien finden sich vielfach in Ratssälen oder an Rathausfassaden[44].

IV.

Die Entstehung der neuzeitlichen Friedenspersonifikationen läßt sich somit als ein ikonographischer Entwicklungsprozeß darstellen, der im Überschneidungsbereich von Bildgattung, Verwendungszusammenhang und dem, was hier vorsichtig mit ‚Konzept' benannt wurde, zur Ausprägung verschieden bestimmbarer Figurentypen führte[45]. Innerhalb dieser Entwicklung ist die Bedeutung einer PAX-Figur nur über die Synthese von historischem und programmatischem Kontext und der jeweiligen Darstellungsform zu erschließen.

Auch wenn solche Bilder wenig über die historische Realität aussagen, also nicht wiedergeben, wie friedlich die Herrschaft und wie gerecht die Regierung tatsächlich waren[46], sind sie doch etwas anderes als die ‚Verbildlichung von Friedenssehnsucht'; sie dokumentieren vielmehr die Einpassung von Friedensvorstellungen und -idealen in die Präsentation von Macht und politischer Ordnung.

Unter methodischem Blickwinkel betrachtet läßt sich das, was hier – als Ausschnitt eines größeren Forschungsprojekts zur Entwicklung der neuzeitlichen Friedensdarstellungen – vorgestellt wurde, als konventionelles Verfahren der ‚ikonographischen Reihe' in die ‚ikonographisch-historische Analyse' als zweite Stufe der Methodik der Historischen Bildkunde einordnen. Eine solche ‚Typengeschichte' der Personifikation ist dabei selbstverständlich mit Topik, Begriffsgeschichte, Rechtsgeschichte, Auftragssitua-

---

[43] Andreas Raselius, Cronic von dem Ursprung der Statt Regensburg / Christoph Sigismund Donauer, Annales Ratisbonenses. Continuatio der Raselischen Chronik von Regensburg, zit. nach *Hupp* (Anm. 42), 46.

[44] Vgl. etwa *Holm Bevers,* Das Rathaus von Antwerpen (1561 - 1565), Hildesheim 1985, 59ff.; *Wilhelm Reinecke,* Das Rathaus zu Lüneburg, Berlin 1945, 6, 12; *Lederle* (Anm. 42), 80f.

[45] *Ripa* (Anm. 23) führt die waffenverbrennende PAX des ‚römisch-imperialen' Konzepts als ersten Typus der Friedenspersonifikationen an. Als zweiten nennt er PAX mit dem Plutosknaben und einem Füllhorn nach dem Vorbild der ‚Eirene' des Kephisodot (in der Überlieferung durch Pausanias, Beschreibung Griechenlands, I.8,2 - 3), die den Aspekt der griechisch-antiken Bedeutungstradition des Friedens als ‚Amme des Wohlstands' betont. Als weitere, im 16. und 17. Jahrhundert vielfach verwendete Typen aus Ripas Aufzählung seien noch erwähnt: PAX mit Ölzweig und Merkurstab oder mit Ölzweig und Füllhorn. Die sich aus der Tradition der Tugendallegorien entwickelnden Typen, besonders PAX mit Ölzweig und Taube, sind nicht bei Ripa aufgeführt!

[46] „Ein Problem war, daß nirgends auf dem Bild auch nur der kleinste Hinweis auf die Frage erscheint, ob ein geschilderter gesellschaftlicher Zustand Tatsache oder Wunsch, Darstellung oder Kompensation war." *Baxandall* (Anm. 8), 26, warnt damit vor der Illusion, es sei möglich, an Kunstwerken – zumal an Allegorien – „die direkte ‚Verbildlichung' sozialer Fakten zu untersuchen" (ebd., 21).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

tion und Verwendung zu verbinden. Doch ist Typengeschichte ohne Formgeschichte und ohne Analyse der ästhetischen Momente etwa von Figurenpräsenz, Bildstruktur, Gestik und Interaktionsmustern nicht möglich, kann also auf genuin kunsthistorische Verfahren nicht verzichten.

Für die Historische Bildkunde leistet Typengeschichte nichts anderes als allgemein für die Ikonologie auch: sie legt (um einen Begriff Wohlfeils aufzunehmen) die ‚Spannungsverhältnisse' von Personifikation und Programm, oder auch von Bildrealität und dargestellter Geschichte einerseits, Bildfunktion andererseits offen. Und sie führt auf die Frage nach einer „Entsprechung zwischen der Form eines Bildes und der Form einer Gesellschaft", auf die Michael Baxandall erneut hingewiesen hat[47], und die in jedem einzelnen Fall verschiedene Probleme aufwirft.

Eine Historische Bildkunde, die sich auf die Ikonologie als das integrationsfähigste theoretische Modell der Interpretation beruft, ist (in diesem Sinne) letztlich nur interdisziplinär möglich, in den Worten Aby Warburgs: „im Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte an einem gemeinsamen Arbeitstisch"[48].

So bleiben abschließend Fragen grundsätzlicher Art: Kann die Historische Bildkunde – als Methode für den Gebrauch der Geschichtswissenschaft – überhaupt von der Ikonologie abgegrenzt werden? Ist der ‚historische Dokumentensinn' eines Kunstwerks, den sie ermittelt, ein spezifisch anderer als der, den ikonologische Forschung zu liefern vermag? – Aus kunsthistorischer Perspektive wäre Historische Bildkunde vielleicht eher interessant als ein Feld methodischer Vielfalt und fachübergreifender Diskussion, auf dem sich die besonderen Funktionen des Kunstwerks und die historische Bedeutung ästhetischer Qualitäten erst voll erweisen könnten.

---

[47] *Baxandall* (Anm. 8), 29. Der Hinweis darauf, daß dies eine permanente Kritik der Rekonstruktion historischer Situationen und Bedeutungsgehalte erfordert, nur als Prozeß wechselseitiger methodischer Kontrolle möglich ist, ist wohl die wesentlichste Leistung von Panofskys Schema (vgl. in diesem Band den Beitrag *Wohlfeils,* 17 - 35). Nicht aufhebbar sind sachliche und methodische Differenzen: „die Strukturen, und damit die Konstruktionen, sind nicht homolog" *Baxandall* (Anm. 8), 30.

[48] *Aby Warburg,* Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920), in: Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften (Anm. 8), 268.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Pax antwerpiensis[1]

Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede'

Von Rainer Wohlfeil, Hamburg

Marten de Vos (1532 - 1603)[2], seit 1558 Freimeister in der Maler-Gilde Sankt-Lukas zu Antwerpen[3], fertigte eine 1573 datierte Handzeichnung[4] an, die für einen Kupferstich des gleichfalls Antwerpener Meisters Hieronymus (Jérôme) Wierix (1533 - 1619)[5] als Vorlage diente[6]. Die Druckgrafik wurde von Pieter Baltens (um 1533 - 1598?) verlegt, ebenfalls Meister in der Sankt-Lukas-Gilde[7]. Zu datieren ist sie vor 1579[8] und damit in die Anfangszeit des spanisch-niederländischen Achtzigjährigen Krieges (1568 - 1648)[9].

---

[1] Die Studie dient nach Aufbau und Durchführung der Zielsetzung, meine Überlegungen ‚Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde' (s. 17 - 35) beispielhaft zu verdeutlichen, stellt aber darüber hinaus eine Vorarbeit dar zu einer Mongraphie über ‚Verbildlichungen der Friedensidee in der frühen Neuzeit' (Arbeitstitel). Vielen habe ich zu danken, so Martin Warnke für die großzügige Einsichtgewährung in seine Materialsammlung zur politischen Ikonographie, für Diskussion und Rat neben meiner Frau u.a. Rainer Brüning, Ilse Deike, Konrad Hoffmann, Hans Mielke, Annette Reichel und besonders Brigitte Tolkemitt.

[2] *Armin Zweite,* Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980. Wegen seiner Materialien zur Person und dem sozialen Umfeld immer noch nützlich *Frans Josef Van den Branden,* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, 2 Teile, Antwerpen 1883, bes. T. 1, 216 - 258.

[3] *Zweite* (Anm. 2), 22.

[4] Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Coll. de Grez; Inv. Nr. 3928, 22,6 × 29,6 cm, Feder mit Bister laviert, unten links Signatur „M.D.Vos"; vgl. dazu *Zweite* (Anm. 2), 172 mit Abb. 192, und *Adelheid Reinsch,* Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen, Phil. Diss. Tübingen 1967, 156f., Kat. Nr. 96 mit teilweise unzutreffender Bildbeschreibung.

[5] Zur Person vgl. *Fr. Stelè,* Art. ‚Wierix', in: Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 35, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1942, 537f., und zuletzt *Carl van de Velde,* in: Marie Mauquoy-Hendrickx, Les estampes des Wierix. Conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections, 3 Bde. in 4 Teilen, Bruxelles 1978 - 1983, hier Bd. 3/2, 518 -522.

[6] *Mauquoy-Hendrickx* (Anm. 5), Bd. 2, 249f., Nr. 1397mit Abb. auf S. 185; vgl. Stichaufschriften „.M.D.VOS IV," (= Marten de Vos invenit) und „.IH.W." (= Hieronymus Wierix) auf Abb. 46; s. auch *Zweite* (Anm. 2), 172 mit Abb. 193; weitere Abb. in: Tekeningen en Prenten uit Antwerpens Gouden Eeuw, 2. Aufl., o.O. 1982, 144, Nr. 139. – Von Wierix wurde noch eine weitere Umarmung von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' gestochen (Mauquoy-Hendrickx [Anm. 5], Bd. 2, 250, Nr. 1398).

[7] Vgl. Stichaufschrift „P; BALTE EXC." (= Pieter Baltens excudit) auf Abb. 46; weitere Stichaufschrift „Cum Priuil;" (= cum privilegio). Zur Person s. *H. Hymans,*

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die vorikonographische Beschreibung des in mehreren Exemplaren[10] überlieferten Blattes (Abb. 46)[11] mit den Maßen 33,9 × 43,7 cm führt zu folgender Aussage:

In der vorderen Bildebene sitzen zwei lässig mit Tüchern bekleidete barfüßige weibliche Gestalten vor einer Mauernische, die teilweise mit einem aus einer Wolke herabhängenden Tuch verhüllt ist und auf ihrer offenen linken Wand – gesehen aus der Sicht des Bildbetrachters – die Inschrift PSAL 85 trägt. Die Frauen wenden sich mit zärtlichem Blick einander zu. Die linke hält in ihrer rechten Hand ein Schwert in die Höhe, an dessen Knauf eine Waage hängt. Aus ihrem Haar lugen Engelköpfe hervor. Die rechte Frauengestalt trägt in der linken Hand einen Olivenzweig, im Haar ist ein Lorbeerreif angedeutet. Zu ihren Füßen liegen verschiedene Geräte: ein Fackelhalter (?), ein Hammer, ein Schild und eine Maske, auf die ihr linker Fuß tritt. Einen Fuß auf dem Schild, bietet ihr ein nackter Knabe einen zepterähnlichen Stab dar, an dessen Ende eine kleine Krone sitzt, deren Bügel eine Kugel mit Kreuz trägt. Auf der Hand des Knaben sitzen außerdem zwei Vögel. Auch an der Seite der rechten Frauengestalt steht ein nackter Knabe. Er tritt auf einen sackähnlichen Gegenstand, um den herum Münzen verstreut liegen, und streckt der Frau einen unbelaubten Ast entgegen. Daneben steht ein Kranich. Zu Häupten der beiden Frauengestalten schweben zwei Engel, die in ihrer Mitte einen mit Lorbeerblättern besetzten Reif tragen. Darüber gleitet eine Taube einher, von der ein Kranz Lichtstrahlen ausgeht und deren Kopf von einer Lichtgloriole umgeben ist. Der Engel über der rechten Frau trägt einen Palmzweig.

Auf die hintere Bildebene wird bewußt erst im Zusammenhang mit der ikonographisch-historischen Analyse eingegangen werden.

Der vordere Bildteil ist im Rahmen des ersten Schrittes der ikonographisch-historischen Analyse[12] über die Inschrift und die Attribute der beiden weiblichen Gestalten sowie andere Darstellungselemente als eine Verbildlichung des Psalmtextes ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede'[13] zu entschlüsseln. Der Kuß ist in der Haltung der beiden Frauen versinnbildlicht,

---

in: Thieme/Becker (Anm. 5), Bd. 2, Leipzig 1908, 425f., und *Georges Marlier,* Peeter Balten, copiste ou créateur?, in: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bulletin 14 (1965), 127 - 143.

[8] Die Datierung ergibt sich als Rückschluß aus der Stichvorlage von Ambrosius I. Francken d. Ä.; dazu s. u. 225ff.

[9] Generell *Horst Lademacher,* Geschichte der Niederlande. Politik – Verfassung – Wirtschaft, Darmstadt 1983; speziell *Geoffrey Parker,* Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549 - 1609, München 1979.

[10] *Mauquoy-Hendrickx* (Anm. 5), 250.

[11] Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen (Copyright).

[12] *Wohlfeil* (Anm. 1), 24 - 27.

[13] s. u. 219 - 225.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 46: Marten de Vos / Hieronymus Wierix, Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Kupferstich, vor 1579)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

deren linke mittels Schwert[14] und Waage[15] allegorisch die ‚Gerechtigkeit' verkörpert. Dem Schwert eignet im Zusammenhang mit dem Psalm besondere Bedeutung.

Das Schwert gilt alttestamentlich als Zeichen der Gerechtigkeit Gottes, mit dem Jahwe die Schuldigen für ihre Missetaten straft (Psalm 7,12 - 14; Jesaia 34,5 - 6 und 66,16). Neutestamentlich wird die Heilige Schrift bzw. das ‚Wort Gottes' als Schwert verstanden, das zwischen Gutem und Bösem trennt (Offenbarung Johannes 19,15 mit 1,16 und 2,16). Generell verkörpert das Schwert Macht und Herrschaft, ist Symbol der Obrigkeit und des Gesetzes. In diesem Verständnis führen es menschliche Hände im Kampf für die Sache Gottes und in Ausübung richterlicher Gewalt. Mit dem Schwert als Symbol für die Gerichtsbarkeit verbindet sich die Vorstellung von Sühne für begangenes Unrecht im Sinne der Gleichheit aller Menschen vor Gott und dessen Gesetz, aber auch des Verbotes von Selbsthilfe und des Gebotes einer allgemeinen Friedenspflicht[16]. Daher ist das Schwert ein Attribut, das der ‚Gerechtigkeit' als einer Kardinaltugend besondere Bedeutung verleiht[17].

Ein Attribut der allegorischen Verkörperung von ‚Friede' – ursprünglich eine staatssymbolische Personifikation, der erst später bibelbezogener Gehalt zugeordnet wurde und die dann in der Auslegung durch Bernhard von Clairvaux im thematischen Zusammenhang mit dem Ratschluß der Erlösung gesehen werden konnte[18] – ist der Olivenzweig in der Hand der Frau auf der rechten Seite[19]. Ihr läßt sich auch der Engel mit dem Palmzweig als weiteres Friedensattribut zuordnen.

---

[14] *Otto Rudolf Kissel,* Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst, München 1984, 104 - 107.

[15] Ebd., 92 - 103. *Ernst von Moeller,* Die Waage der Gerechtigkeit, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 20 (1907), 270 - 280. Daß zu den Kennzeichen der ‚Gerechtigkeit' hier nicht die Augenbinde gehört (*Ernst von Moeller,* Die Augenbinde der Justitia, in: ebd., 18 [1905], 107 - 122 u. 141 - 152), obgleich sie seit der Zeit um 1500 nachweisbar ist, belegt, daß hier nicht die weltliche Justitia, sondern die heilige Tugend verkörpert ist.

[16] *Engelbert Kirschbaum SJ / Wolfgang Braunfels* (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom/Freiburg i.Br./Basel/Wien 1968 - 1976, hier Bd. 4, 136f. – *Manfred Lurker* (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik (Kröners Taschenausgabe, 464), 4. durchgesehene u. erw. Aufl., Stuttgart 1988, 640f. – *Donat de Chapeaurouge,* Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole (Die Kunstwissenschaft), 2. verb. Aufl., Darmstadt 1987, 93ff. – *Hannelore Sachs / Ernst Badstübner / Helga Neumann,* Christliche Ikonographie in Stichworten, 2. verb. Aufl., Leipzig 1980, 309f. – *Edouard Urech,* Lexikon christlicher Symbole (Bibel – Kirche – Gemeinde, 9), Konstanz 1979, 218f.

[17] Grundsätzlich zur Thematik s. *Wolfgang Pleister / Wolfgang Schild* (Hrsg.), Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988, hier 483ff. – Zu Begriff und System der Tugenden vgl. Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 4, 364 - 380, u. Christliche Ikonographie (Anm. 16), 342 - 346.

[18] s.o. 221ff. – Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 3, 399f. – *Lurker* (Anm. 16), 214f.

[19] Ebd., 214f. – *Chapeaurouge* (Anm. 16), 138f. – *Gerd Heinz-Mohr,* Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 6. erw. Aufl., Düsseldorf/Köln 1981, 225f. – *Urech* (Anm. 16), 186.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die Palme, auch vom Petrarca-Meister herangezogen[20], versinnbildlichte infolge des stetigen Grüns ihrer Blätter in der Antike Aufstieg und Sieg, Erfolg und Triumph, im christlichen Bereich das ewige Leben und das Paradies, insbesondere den Sieg der heiligen Märtyrer sowie generell der Kirche, hatte sich aber auch aus diesen Bildzusammenhängen gelöst und verselbständigt, konnte als Symbol der Gerechtigkeit und der Hoffnung auf friedliches Leben verstanden werden[21]. Der Friede, so kann der Palmwedel gedeutet werden, soll ‚ewig' blühen[22].

Von zentraler Bedeutung für die Deutung der Frauengruppe insgesamt ist die Taube[23] – grundsätzlich ein Symbol der Unschuld. Mit einem Olivenzweig im Schnabel hatte eine Taube am Ende der Sintflut Noah den göttlichen Frieden angekündigt (1. Mose 8,10 - 12) – sie wurde zu einem Symbol des Friedens, das sie unbeschadet anderer Bedeutungen weltweit bis heute geblieben ist. Nimbus oder Aureole kennzeichnen sie als Sinnbild des Heiligen Geistes und ordnen sie grundsätzlich in das christliche Weltbild ein. Einigen weiteren Personifikationen ist die Taube ebenfalls als Attribut zugeordnet, u.a. der ‚Hoffnung' und der ‚Eintracht' – Allegorien, die zum Umfeld von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' zählen. Als Friedensattribut lassen sich außerdem die Lorbeerkränze deuten, deren einer von den Engeln gehalten wird, und deren zweiter sich im Haarreif der Friedensallegorie erkennen läßt. Der immergrüne Lorbeerkranz galt als Sinnbild ewiger Dauer. Obgleich er vornehmlich den Sieg symbolisiert, hatte ihn auch Apollon getragen, den die Griechen als Garanten der sittlichen Ordnung und damit als Frieden stiftenden Gott verehrten[24].

Die Summe der Attribute identifiziert also die beiden weiblichen Gestalten als allegorische Verkörperungen von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede'. Nach mittelalterlichem und auch noch frühneuzeitlichem Bildverständnis schreibt ihr Standort der personifizierten Kardinaltugend ‚Gerechtigkeit' symbolisch eine gewisse Höherwertigkeit gegenüber der Verkörperung des ‚Friedens' zu: Was aus der Position des Bildbetrachters auf der linken Seite

---

[20] *Trudl Wohlfeil,* Friedensvorstellungen im Werk des Petrarca-Meisters, 177 - 190, hier 182ff.

[21] *Chapeaurouge* (Anm. 16), 139f. – Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 3, 364f. – *Heinz-Mohr* (Anm. 19), 229f. – *Lurker* (Anm. 16), 535. – *Urech* (Anm. 16), 186f. – *Zweite* (Anm. 2), 172 mit Anm. 103.

[22] *Chapeaurouge,* ebd.

[23] *H. van de Waal,* Iconoclass an iconographic classification system, Bd. 2 - 3, Bibliography, Amsterdam/London 1973, 84f.: 25 F 39 (Dove). – Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 4, 241 - 244. – Christliche Ikonographie (Anm. 16), 328f. – *Heinz-Mohr* (Anm. 19), 280ff. – *Urech* (Anm. 16), 229ff. Vgl. auch Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. v. *Arthur Henkel und Albrecht Schöne,* Sonderausgabe Stuttgart 1978, 856f.

[24] *Chapeaurouge* (Anm. 16), 54ff. – *Heinz-Mohr* (Anm. 19), 193. – *Erika Simon,* Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, XXIV, Nr. 3), Stuttgart 1988, 59 mit 77.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sichtbar ist, befindet sich zur Rechten der ‚Hauptperson' – etwa Gottes – und damit auf dessen bevorzugter Seite[25].

Zu berücksichtigen sind jedoch nicht nur weitere Darstellungselemente der vorderen Bildebene, wie der Stab, gleich dem Zepter ein herrscherliches Zeichen[26], der Kranich als Symbol der Wachsamkeit[27], zugeordnet der ‚Gerechtigkeit', oder die Fußtritte auf Maske, Geldsack und Schild als Sinnbilder der Überwindung unrechter Gewalt und Falschheit[28], sondern nunmehr auch die hintere Bildebene.

Unter Zusammenfassung von vorikonographischer Beschreibung und ikonographischer Untersuchung als erstem Schritt der ikonographisch-historischen Analyse ergibt sich, daß in ihrem linken Feld jenseits des erhobenen Schwertes der ‚Gerechtigkeit' Gottvater sichtbar ist, der aus den Wolken am Himmel heraus, umkränzt von Posaunentuben, Mose auf dem Berge Sinai die beiden steinernen Tafeln des Gesetzes übergibt (2. Mose 31,18 und 5. Mose 5,22). Mit ihnen ist Mose unterhalb des Berges erneut dargestellt. Auf der rechten hinteren Bildebene hängt der gekreuzigte Jesus vor einer städtischen Kulisse mit Mauern und Türmen – Sinnbild des himmlischen Jerusalem. Engelköpfe, wie in den Haaren der ‚Gerechtigkeit', schweben oberhalb des Gekreuzigten als Himmlische Chöre in einer Wolkenlichtung.

Umrahmt ist das zentrale Bild von einer Randleiste mit einer Fülle kleinerer Bilder. In ihrem unteren Teil befindet sich ein lateinischer Text mit drei Strophen. Die Bordüre enthält linksseitig in der Mitte eine in einem vertikalen Oval medaillonartig eingefaßte weitere Verkörperung der ‚Gerechtigkeit' und in gleicher Form rechtsseitig eine des ‚Friedens' – beide Allegorien eindeutig durch die unterhalb der Medaillons eingesetzten Inschriften IVSTITIA und PAX zu identifizieren. Ihre nochmalige gemeinsame Darstellung läßt sich im Kontext der auf die Heilige Schrift bezogenen Einbindung über Verweise auf diverse Bibelstellen als zusätzlicher metaphorischer Hinweis auf die alttestamentliche Bedeutung des Psalmtextes und die neutestamentlich-heilsgeschichtliche Hoffnung auf die durch Christus bewirkte Erlösung interpretieren. Neben Attributen umgeben ‚iustitia' und ‚pax' Zeugnisse ihres Wirkens. Die ‚Gerechtigkeit' hält in ihrer linken Hand einen Stecken, wie er ihr auf dem zentralen Bild von dem linken Knaben dargeboten wird. In der linken Hälfte von oberer und unterer Randleiste – zu entschlüsseln über die allerdings schwer auflösbaren zugeordneten

[25] Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 3, 511 - 515. – *Chapeaurouge* (Anm. 16), 31 - 38.

[26] Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 4, 193 - 198. – Christliche Ikonographie (Anm. 16), 320. – *Chapeaurouge* (Anm. 16), 56 - 59.

[27] *Chapeaurouge* (Anm. 16), 88. – *Ernst von Moeller,* Strauß und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit, in: Zeitschrift für christliche Kunst, 16 (1903), 76 - 88.

[28] *Chapeaurouge* (Anm. 16), 123 f. – *Mielke* (Anm. 74), 51.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Inschriften mit Verweisen auf Texte im Alten Testament – sind Werke göttlichen Gerichts verbildlicht: Zwei Bären zerfleischen ein Kind (2. Könige 2,24), ein Löwe zerreißt einen ungehorsamen Propheten (1. Könige 13,11 - 26), Isebel wird von Hunden zerstückelt (2. Könige 9,10 mit 9,36f.). Ebenfalls durch Schriftbezüge werden die Szenen der rechten oberen und unteren Randleiste erschlossen: Ein Wolf liegt beim Lamm, der Löwe frißt Stroh wie das Rind, der Panther begegnet friedvoll dem Bock, und junge Löwen und Nutztiere werden von einem Knaben geleitet (Jesaja 11,6ff. und 65,25). Weitere allegorische Zeichen in beiden Leisten zu entschlüsseln, erscheint nicht notwendig – verwiesen sei nur auf den abermals auftauchenden Kranich.

Im Medaillon der linken oberen Ecke sind mit dem Begriff LEX Gottes alttestamentliches Gesetz und Gerechtigkeit verbildlicht (5. Mose 27), ergänzt u.a. durch die Werkzeuge irdischer Justiz mit Schwert, Galgen und Rad – zu deuten in bildbezogener Verbindung zu der Übergabe des Dekalogs an Mose als Ausdruck weltlicher Wahrung der Gebote Gottes. Ihr Pendant bildet in der rechten oberen Bildecke der über die Inschrift FIDES eingebrachte Verweis auf die theologische Tugend des ‚Glaubens' als ‚Vertrauen' auf den mit zwei Olivenzweigen sinnbildlich dargestellten ‚Frieden'. Das Versprechen göttlicher ‚Treue' verbildlichen Handschlag[29] und Hund[30] im Zeichen Gottes, symbolisiert durch den hebräischen Namen Jahwe im Tetragramm mit Strahlenkranz[31], und der Bezug auf die Erlösungstat Christi im Hintergrund des Hauptbildes. Die Verbindung von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' entspricht der ‚Vernunft', die in der Mitte der oberen Randleiste in einem horizontalen Oval unter der Inschrift RATIO als Allegorie eingebracht ist, gekennzeichnet u.a. durch das Attribut des Zaumzeuges, das auch als Symbol des ‚Friedens' dienen kann[32].

Der Text von Hugo Favolius (1523 - 1585) lautet[33]:

> „Die unverletzte Gerechtigkeit,
> die mit gerechtem Gewicht die Waage reguliert
> und für alle Länder Reichtum[34] entstehen läßt,

---

[29] Ebd., 24ff.

[30] Ebd., 86f.

[31] Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 3, 310f.; Art. ‚Name Gottes'. – *Adolf Krücke,* Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 13 (1959), 59 - 90; s. dazu *Werner Hofmann* (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst (Katalog Hamburger Kunsthalle Ausstellung 11. November 1983 - 8. Januar 1984), München 1983, 224, Nr. 98 mit Abb.

[32] *Cesare Ripa,* Iconologia, overo descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione, Rom 1603, ND hrsg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970, 424 u. 426. – Emblemata (Anm. 23), 1561.

[33] s. Stichaufschriften „Hugo" (links) und „Fauoil." (rechts) unterhalb der Strophen. Für freundliche Hilfestellung bei der Textbearbeitung danke ich K. Jenkins.

[34] Wörtlich „Gold", zu deuten vielleicht im Sinne von „aurea tempora" (= goldenes Zeitalter).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gibt der lorbeertragenden Friedensgöttin Küsse.
Sie eint einander feindlich gesinnte Reiche in Frieden[35]
und gewährt der Welt Ruhe und Freiheit[36].

Das Recht bestimmt den Zahn für den Zahn,
für das Auge das Auge[37],
und die Strafe vollstrecken Hunde und Bären.
Löwen, das Rind und der Bock sowie der Panther
haben gemeinsames Futter,
und der Löwe und der Wolf suchen sich zwischen den Schafen
ihre Nahrung unter den Umständen des ruhigen Friedens[38].

Das Gesetz bestraft die Bösen, erzeugt Tränen,
erschreckt die Herzen und bewirkt, daß Gott haßt,
aber die leuchtende Tugend der Treue
stellt die Freude wieder her,
vertreibt aus dem Herzen die Trauer,
und nach der Zerstörung macht sie, die Verehrungswürdige,
die Welt glücklich."

Favolius hat die Bedeutung und Auswirkung des visuell vergegenwärtigten ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede' unterstrichen, kommentiert die Bildaussagen über die Strenge des alttestamentlich-göttlichen Gesetzes und die Segnungen des Friedens, heißt hoffen auf die Macht göttlicher Treue, trägt damit zur Deutungssetzung und zum Verstehen des Blattes bei, vermittelt aber keine Hinweise auf den Anlaß zur Herstellung des Kupferstiches, etwa einen aktuellen Bezug.

Seinem ‚Leser' verheißt das Kupferstichblatt über die Verbindung von alttestamentlichen Texten und verbildlichter Kreuzigungsszene in Schrift und Bild mit eindeutiger Schwerpunktsetzung auf Psalm 85 die Hoffnung auf eine friedvolle Zeit. Sie setzt voraus, daß Gottes Dekalog befolgt wird, und ist verbürgt durch die Erlösungstat des Menschensohnes.

Zur Einordnung dieses analysierten ‚gesetzten' Bildsinnes gemäß dem zweiten Schritt der ikonographisch-historischen Analyse[39] ist es notwendig, sich eingehender mit Psalm 85 zu befassen. Zu enthüllen ist die Idee, die seine Verbildlichung bestimmt, zu suchen sind eventuelle frühere sowie besonders gleichzeitige Umsetzungen in ein Bild (I). Anschließend wird danach gefragt, ob sich das Blatt im Antwerpener Raum als thematisch einmalige Verbildlichung des Psalms erweist oder ob es sich in ein Bildprogramm einordnet (II). Im dritten Schritt der ikonographisch-historischen Analyse[40] ist zu versuchen, zu Aussagen über die soziale Einbindung der

[35] Andere Übersetzungsmöglichkeit: „die vom Frieden entfremdeten Reiche" – so üblich in der nachklassischen Prosa und Dichtung.
[36] Wörtlich: „und gewährt der Welt freie Ruhe".
[37] 2. Mose 21,24 u.a. Stellen.
[38] Vgl. die Bilder auf dem Blatt.
[39] *Wohlfeil* (Anm. 1), 25 ff.
[40] Ebd., 27 ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Künstler zu gelangen, d.h. aufzuzeigen, welche gesellschaftlich relevanten Vorstellungen mit dem Thema verbunden waren und die politischen, wirtschaftlichen und religiösen Lebensbedingungen darzustellen, die auf die Bildschöpfer eingewirkt haben können (III). Auf diesen Grundlagen läßt sich an das Problem des Dokumentensinnes[41] herangehen, – an die Frage, ob und wie die Bilder einerseits analog zu archivalischen Materialien einen Teilbereich jener vergangenen Wirklichkeit widerspiegeln, andererseits aber besonders auch, ob und inwiefern sie – entsprechend beispielsweise Urkunden – eine mitbestimmende Ursache im historischen Prozeß waren, insgesamt also, was sie als Quelle von Vergangenem für die Gegenwart enthalten. Belegen sie nur bereits anderswo bezeugte Sachverhalte, Tendenzen usw. oder dokumentieren sie etwas Neues und Eigenes (IV)? Diese Befragung geht im Verständnis meines leitenden Erkenntnisinteresses hier hypothetisch von der Annahme aus, daß vielleicht ein beachtenswerter Umstand erfaßt werden kann im Bestreben nach Durchsetzung des staatlichen Anspruchs, im eigenen Herrschaftsbereich allein die Sicherung von Gerechtigkeit und Friede wahrzunehmen, darüber hinaus sogar ein Element im Wandlungsprozeß vom heilsgeschichtlich orientierten zum säkularisierten Weltverständnis innerhalb der alteuropäischen Gesellschaft sichtbar werden könnte.

Probleme und Schwierigkeiten eines derartigen schrittweisen Zugriffs werden jeweils knapp reflektiert. – Bei den bisherigen Schritten erwies es sich einerseits als methodisch zweckdienlich, teilweise die Scheidung zwischen Beschreibung und ikonographischer Analyse aufzuheben, andererseits als vertretbar, trotz der Tatsache, daß jedes Teil in einem Bild Bedeutung tragen kann, auf eine vollständige Entschlüsselung und Deutung aller im Akt des ‚Bildlesens' erfaßten Details an Darstellungselementen, Attributen und Symbolen zu verzichten. Ihre ausgewählte Bearbeitung wird von der Frage nach dem leitenden Erkenntnisinteresse bestimmt.

I.

Die Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' (iustitia et pax) beruht auf Psalm 85,11 bzw. 84,11, nachfolgend gemäß dem hebräischen Text gezählt[42]. Er bezieht sich auf die alttestamentliche Aussage, daß Jahwe die zentrale und zugleich letzte Quelle des ‚sălôm' sei[43]: Unter politischer

[41] Ebd., 31 - 35.

[42] Die unterschiedliche Zählung ergibt sich dadurch, daß in der Septuaginta und in der Vulgata die Zählnummern im Gros eins niedriger sind als im Masoretischen Text. Psalmtext in: Die Bibel. Altes und Neues Testament in neuer Einheitsübersetzung, hrsg. v. Mirjam Prager OSB und Günter Stemberger, 5 Bde., Salzburg 1975, hier Bd. 3, 1290 mit 1534.

[43] Nachfolgende Ausführungen zum Begriff ‚Friede', zur Friedensidee und zu Friedensvorstellungen im Wandel der Zeiten beruhen generell auf *Eugen Bizer,* Art.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Bedrängnis erinnerte sich Israel in kollektivem Klagelied früheren göttlichen Segens, reflektierte Gottes gegenwärtigen Zorn, bat um Vergebung seiner Sünden und erflehte Jahwes erneute Gnade. Gottes Wort sollte künftig gehört werden, denn es verkündete die ersehnte Heilszeit und damit Frieden – Friede begriffen im alttestamentlichen Sinn als die umfassende Übereinstimmung von Jahwe mit seinem Volk: Friede als Gottes Segen ist durch Gott wirksames umfassendes Heil und vollkommenes Glück, vermittelt ertragreiches Wirtschaften und irdisches Gedeihen, ist also etwas wesentlich anderes als nur Abwesenheit von Krieg oder innerem Streit.

In diesem Psalm hatte das Volk Israel Gott mit der Bitte um das verheißene Heil angerufen – ein Gebet, dessen sprachgewaltige, ausdrucksvolle Formulierung der Verse 11 bis 14 in einer modernen Übersetzung lautet:

11 Es begegnen einander Huld und Treue;
Gerechtigkeit und Friede küssen sich.
12 Treue sproßt aus der Erde hervor;
Gerechtigkeit blickt vom Himmel hernieder.

‚Huld' und ‚Treue', ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' – gegenwartsbezogene Übertragungen alttestamentlicher Begriffe in unsere Sprache[44] – benennt Psalm 85,11f. als zentrale Elemente des göttlichen Heils. Sie wurden in so bilderreicher Sprache verlebendigt, daß die Verse geradezu zur Darstellung in Bildern herausforderten[45].

‚Friede', und *Otto Kimminich,* Art. ‚Friede, ewiger', in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, hrsg. v. Joachim Ritter, Darmstadt 1972, 1114 - 1119; – *E. Dinkler/v. Schubert,* Art. ‚Friede', in: Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 8, hrsg. v. Theodor Klauser, Stuttgart 1972, 434 - 505. – *Wilhelm Janssen,* Art. ‚Friede', in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. v. Otto Brunner u. a., Bd. 2, Stuttgart 1975, 543 - 591. – *Hans-Werner Gensichen* u. a., Art. ‚Frieden', in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 11, Berlin/New York 1983, 599 - 646, hier zu oben *Hans Heinrich Schmid,* II. Altes Testament, 606, Z. 36f. zu Psalm 85,9 - 14. Darüber hinaus vgl. zuletzt *Hans-Joachim Diesner,* Stimmen zu Krieg und Frieden im Renaissance-Humanismus (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge, 188), Göttingen 1990. – Speziell zum Begriffspaar ‚pax et iustitia' wurde vor allem herangezogen *Hans Hattenhauer,* Pax et iustitia (Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.V., Hamburg, 1 [1982/83], H. 3), 2. Aufl., Hamburg/Göttingen 1983, hier 5 - 15 zu Bibel und Psalmvers. Zur Bibliographie *Axel Hilmar Swinne,* Bibliographia Irenica 1500 - 1970. Internationale Bibliographie zur Friedenswissenschaft: Kirchliche und politische Einigung- und Friedensbestrebungen, Oekumene und Völkerverständigung (Studia Irenica, 10), Hildesheim 1977.

[44] Im lateinischen Text lautet das eine Begriffspaar ‚misericordia' und ‚veritas'. Seine Übertragung ins Deutsche differiert. Die letzte lutherische, zu Lebzeiten des Reformators erschienene Ausgabe der Bibel von 1545 spricht von ‚Güte' und ‚Treue', eine moderne Zwingli-Ausgabe verwendet das Wortpaar ‚Gnade' und ‚Treue'. Daß in den Ausdrücken auch Inhalte wie ‚Barmherzigkeit' und ‚Wahrhaftigkeit' bzw. ‚Wahrheit' anklingen, muß beachtet werden, damit über ‚Huld und Treue' keine unzulässigen Verbindungen zu zentralen Kategorien des mittelalterlichen Lehnswesens assoziiert werden können.

[45] *Van de Waal* (Anm. 23), Bd. 4, Bibliography, T. 1, Amsterdam/London 1975, 175 unter 45 A 23 3.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die Paarformel ‚Gerechtigkeit und Friede' drückt zweifelsfrei aus, daß beide Begriffe aufeinander bezogen sind; sie läßt zugleich durch ihre Reihenfolge erschließen, daß im alttestamentlichen Wertesystem der Friede der Gerechtigkeit nachgeordnet wird. Diese Aussage bestätigt Jesaia 32,17: Friede wird das Werk der Gerechtigkeit sein, Friede ist also die Frucht der Gerechtigkeit, beruht auf Gerechtigkeit – Gerechtigkeit begriffen als das Wesen Gottes. Gott ist die Gerechtigkeit selbst, sie ist für menschliches Verhalten der Maßstab, sie gebietet dem Menschen, gehorsam zu sein gegenüber dem Recht, das Gott geboten hat. Dieser Gehorsam gegenüber Gottes Geboten führt zum Frieden.

Unter den historischen Bedingungen des Klagegebets wurde die Bindung des Friedens an die Gerechtigkeit nicht nur reflektiert, sondern nachdrücklich als unauflöslich beschworen in Formel und Sprachbild des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede'. In diesem Ausdruck von Versöhnung und Harmonie findet sich die alttestamentliche Grundaussage formuliert, daß Gott den Frieden schenkt, Friede aus der Gerechtigkeit Gottes gegeben wird. Ihr hat sich der Mensch bedingungslos anzuvertrauen. Da sich dieser Kerngedanke im Neuen Testament ebenfalls niedergeschlagen hat, findet er sich auch in der christlichen Lehre, allerdings verbunden mit dem neutestamentlichen Liebesgebot.

Zur kirchlichen Rezeption und heilsgeschichtlich neuen Auslegung des Psalms 85,11 haben wesentlich die Kirchenväter Hieronymus (um 347 - 420) und Augustinus (354 - 430) sowie vor allem auch Bernhard von Clairvaux (um 1090 - 1153) beigetragen. In textimmanenter Auslegung der Psalm-Paarformel ‚Gerechtigkeit und Friede' wurde durch Augustinus der christliche Begriff von Gerechtigkeit inhaltlich neu im Verständnis von Barmherzigkeit gedeutet und das Wesen von Frieden im Sinne von Wahrheit erklärt. Die Gerechtigkeit verlor dadurch ihre alttestamentliche Unerbittlichkeit, sie blieb jedoch die Voraussetzung von Frieden als höchstem Gut des Menschen im Jenseits. Ihn verspielt, wer den Gehorsam gegenüber Gott verweigert. Für den irdischen Frieden übernahm Augustinus dagegen nicht die Paarformel, sondern interpretierte ihn in Anpassung an sein politisch-soziales Umfeld im Sinne von ‚Friede und Eintracht' (pax et concordia) – eine für die theologisch beeinflußte Friedensidee grundlegende Formel, die auch Thomas von Aquin (um 1225 - 1274) weitergab. Daß dabei irdischer Friede stets nur ein unvollkommener Friede bleibe (pax imperfecta) war ebenso allgemeine Vorstellung wie die Auffassung, ein gerechter Friede setze voraus, daß er grundsätzlich eine hierarchisch-ständisch strukturierte gesellschaftliche Ordnung sichere[46].

---

[46] Vgl. *Klaus Müller,* Frieden und Diplomatie in der Frühen Neuzeit, in: Frieden in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Historischen Seminar der Universität Düsseldorf (Kultur und Erkenntnis, 1), Düsseldorf 1985, 59; generell *Klaus Arnold,* De bono pacis – Friedensvorstellungen in Mittelalter und Renaissance, in: Überlieferung – Fröm-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Nach christlichem Verständnis war mit Jesus Christus die Heilszeit angebrochen, so daß dem Kuß nunmehr in allegorischer Auslegung die Bedeutung vollzogener Versöhnung und Erlösung zugesprochen wurde. In dieser Tradition stand noch Martin Luther (1483 - 1546) in seiner Psalmenvorlesung von 1513 bis 1516: „Iusticia et pax Christus, per quem iusti sumus, qui et ‚pax nostra est' osculate sunt simul in uno Christo coniuncte sunt"[47].

Während Psalm 85,11 für die christlich-abendländische Staats- und Rechtslehre weitgehend ohne besondere Bedeutung geblieben ist und sich vor allem aus der Paarformel ‚iustitia et pax' infolge historisch erklärbarer Bedingungen kein im späteren Mittelalter und der frühen Neuzeit wirksamer zentraler Rechtsbegriff ausgebildet hat[48], wurde der Text schon früh verbildlicht[49]. Primär boten sich dafür Psalterhandschriften an. Im Utrecht-Psalter, um 830 entstanden, sind alle vier allegorischen Sprachbilder der Verse 11 und 12 des Psalms 85 unmittelbar ins Bild gebracht[50]. Die Psalmverse wurden dann im Hochmittelalter vor allem durch Bernhard von Clairvaux im Zusammenhang mit der Inkarnation interpretiert als Ausdruck einer Versöhnung der vier ‚Töchter Gottes'[51] – ‚misericordia' (Barmherzigkeit), ‚veritas' (Wahrhaftigkeit), ‚iustitia' (Gerechtigkeit), ‚pax' (Friedfertigkeit) – nach ihrem Streit über die Frage, welches Schicksal dem Menschen nach dem Sündenfall gebühre[52]. Für seinen Untergang hatten ‚veritas' und ‚iusti-

---

migkeit – Bildung als Leitthemen der Geschichtsforschung, hrsg. v. Jürgen Petersohn, Wiesbaden 1987, 133 - 154, und auch *Herwig Ebner,* Frieden im Mittelalter, in: Journal Geschichte 1989, H. 3, 35 - 43.

[47] *Martin Luther,* Wolfenbütteler Psalter 1513 - 1515, hrsg. v. Eleanor Roach und Reinhard Schwarz, 2 Bde., Frankfurt/Main 1983, hier Textband, 286 zu Psalm 84,11. – *Martin Luther,* Dictata super Psalterium, in: Studienausgabe, hrsg. v. Hans-Ulrich Delius, Bd. 1, Berlin (Ost) 1979, 79 - 84.

[48] *Hattenhauer* (Anm. 43), 19 - 43.

[49] Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 2, 469.

[50] The illustration of the Utrecht Psalter (Illuminated manuscripts of the middle ages. A series issued by the Department of Art and Archaeology of Princeton University), Princeton/London/Leipzig 1932, Taf. LXXVIII = Folio 49 verso Psalm 85, mit Erläuterung, 38. Dazu *J. H. A. Engelbregt, O. F. M.,* Het Utrechts Psalterium een eeuw wetenschappelijke bestudering (1860 - 1960), Utrecht 1965, Abb. 113 = Folio 12 verso Psalm 84. – Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1967, 1051, Abb. 23 (= Kopie Cambridge 12. Jh.) zu Sp. 1030ff., 1034, 1043. – *Stephan Kubisch,* Friedensdarstellungen im Mittelalter (Wiss. Hausarbeit Magisterexamen), Hamburg 1985, 46.

[51] Noch immer grundlegend *Samuel C. Chew,* The Virtues reconciled. An Iconographic Study, Toronto 1947; dazu die Besprechung von *W. S. Heckscher,* in: The Art Bulletin, 31 (1949), 65 - 68. – *Eduard Johann Mäder,* Der Streit der ‚Töchter Gottes'. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs (Europäische Hochschulschriften, R. 1, 41), Bern/Frankfurt a.M. 1971, 14 - 24. – *Waltraud Timmermann,* Studien zur allegorischen Bildlichkeit in den ‚Parabolae' Bernhards von Clairvaux mit der Erstedition der mittel-niederdeutschen Übersetzung der Parabolae ‚Vom geistlichen Streit' und ‚Vom Streit der vier Töchter Gottes' (Mikrokosmos, 10), Frankfurt a.M./Bern 1982, bes. 138ff. – Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart, hrsg. v. Kreis Unna (Katalog zur Ausstellung in der Ev. Stadtkirche Unna 13. September - 23. Oktober 1988), Unna 1988, 16 mit Fig. 6.

[52] *Pleister/Schild* (Anm. 17), 94, Abb. 154 mit 93 - 99.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

tia' plädiert, für seine Rettung sich ‚misericordia' und ‚pax' ausgesprochen. Ihre Kontroverse hatte Gott dadurch beendet, daß er sich entschloß, seinen Sohn Mensch werden zu lassen und diesen zu opfern, um die Menschen zu erlösen. Daß die zwei jeweils widerstreitenden Prinzipien durch Gottes Wort aufgehoben und der Friede an die Menschwerdung Christi und die Erlösung des Menschen gebunden wurde, schlug sich in neuen Bildfindungen nieder: Die vier ‚Töchter Gottes' als religiös-christlich verstandene Tugenden wurden einerseits mit einschlägigen Szenen aus dem Marienleben verbunden (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi), überliefert beispielsweise in der Lambeth-Bibel aus der Mitte des 12. Jahrhunderts[53], aus der Mitte des 13. Jahrhunderts im Petersburg-Psalter[54] oder aus dem 15. Jahrhundert im Wharncliff-Stundenbuch[55]. In derartigem Deutungszusammenhang wurde um 1188 im Evangeliar Heinrichs des Löwen auch Vers 85,12 (s.o. 220) verbildlicht[56]. Andererseits konnten die Tugenden in Verbindung zur Kreuzigung Christi gebracht werden[57].

Noch im 16. Jahrhundert wurde im mariologischen Bezugsfeld der ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' in der Weise verbildlicht, daß sich einschlägige Bilder einander gegenübergestellt und damit eindeutig einander zugeordnet finden lassen – wie im Stundenbuch des Kardinals Alessandro Farnese von 1546. Hier sind auf zwei unmittelbar einanderfolgenden Buchseiten die Begegnung von Maria und Elisabeth und die Umarmung von ‚iustitia' und ‚pax' dargestellt[58].

Die ‚Gerechtigkeit' ist in allen derartigen Darstellungen allegorische Verkörperung einer der vier heiligen Kardinaltugenden, verstanden vornehmlich als ‚Rechtschaffenheit' im Sinne des „wahren sittlichen Verhalten[s] gegenüber Gott und dem Nächsten"[59]. Ihr nachgeordnet ist die ‚Friedfertigkeit' als Personifikation mit biblischem Gehalt im Verständnis des religiös-theologischen Systems, also nicht begriffen als Kategorie des politisch-sozialen Lebens.

Auch in den frühneuzeitlichen Jahrhunderten wurden Bilder gemalt, deren Bezug zum christlichen Zentralgedanken der Erlösung unübersehbar ist. Seit dem 15. Jahrhundert entstanden jedoch zugleich zahlreiche Darstel-

---

53 Ebd., 95, Abb. 155 mit 98.

54 Ebd., 96, Abb. 156 mit 98.

55 Bilder Frieden (Anm. 51), 107, Abb. 120 mit 232, Nr. 77.

56 *Pleister/Schild* (Anm. 17), 98, Abb. 162 mit 101.

57 *Heike Kraft,* Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Phil. Diss. FU Berlin, Frankfurt a.M. 1976, bes. 65 - 81. – *Kubisch* (Anm. 50), 49ff. – *Pleister/Schild* (Anm. 17), 97f., Abb. 159ff.

58 *Webster Smith* (Hrsg.), Das Stundenbuch des Kardinals Alessandro Farnese mit den Miniaturen von Giulio Clovio, München 1976, fol. 17 v° - 18. – *Pleister/Schild* (Anm. 17), 97, Abb. 157 mit 99.

59 *Wolfgang Schild,* Gerechtigkeit als heilige Tugend, in: Pleister/Schild (Anm. 17), 101 - 117, hier 110.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

lungen der beiden allegorischen Figurenpaare, in denen die heilsgeschichtliche Zuordnung nicht leicht oder überhaupt nicht mehr erkennbar war. Die Paare ‚misericordia et veritas' bzw. ‚iustitia et pax' treten oftmals sogar getrennt als Gegenstücke auf[60].

Am häufigsten wurde das Thema von Italienern aufgegriffen. Ein Schwerpunkt seiner Verbildlichungen befand sich im Bereich der Republik Venedig[61]. Dort wurde der während des 15. Jahrhunderts erhobene Anspruch, als ‚Altera Roma' auch die Nachfolge in der imperialen ‚pax romana'[62] angetreten zu haben, im Zusammenhang mit der ‚Idee' bzw. mit dem ‚Mythos Venedig'[63] als neuer Legitimation der Lagunenrepublik zur ‚pax veneta'[64], dem Ausdruck der Vorstellung von einem friedfertigen Staatswesen, abgewandelt. Zur Verbreitung der offiziell entworfenen und propagandistisch verfochtenen Selbstdarstellung der Markusrepublik erschienen offenkundig derartige Bilder als geeignet. Hier wurde die Kuß-Allegorie auch mit lebenden Personen dargestellt, etwa als Teil einer Dankprozession im Jahre 1598 anläßlich des Friedensschlusses von Vervins zwischen Heinrich IV. von Frankreich und Philipp II. von Spanien[65].

---

[60] Eine keineswegs vollständige Zusammenstellung einschlägiger Bilder bei *A. Pigler,* Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde. u. Tafelband, 2. erw. Aufl., Budapest 1974, Bd. 2, 207ff. Beispielhaft für säkularisierte Gegenstücke die in Dresden befindlichen Gemälde von Battista Dossi (um 1493 - 1548); dazu *Felton Gibbons,* Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara, Princeton 1968, 220f. mit Abb. 156 (Gerechtigkeit) u. 157 (Friede). Die Gemäldegalerie Alte Meister Dresden hat lt. Katalog der ausgestellten Werke, 5. Aufl., Dresden 1985, 158, Nr. 127, nur die Allegorie des Friedens ausgestellt.

[61] s. vor allem *Wolfgang Wolters,* Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, 130, Abb. 111 (Jacopo Palma il Giovane, Votivbild des Dogen Pasquale Cicogna mit eng umschlungener Justitia und Pax, 1585 - 95); 131, Abb. 112 (Bonifazio de' Pitati, Der hl. Markus vereint Justitia und Pax, 1533) mit Verweisen auf weitere Bilder in Anm. 1; 257, Abb. 267 u. 268 (Paolo Veronese, Gerechtigkeit und Friede huldigen Venetia, 1575 - 78); 283f., Abb. 292 u. 293 (Paolo Veronese, Pax Veneta). – Vgl. dazu die einschlägigen Bilder bei *Norbert Huse/Wolfgang Wolters,* Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460 - 1590, München 1986; Bilder Frieden (Anm. 51), 73, Abb. 74 mit 262, Nr. 201 (Medaille auf den venetianischen Dogen Antonio Grimani). – Zahlreiche Bilder sind nur in schriftlicher Überlieferung bekannt, so bei *Marco Boschini,* La carta del navegar pitoresco ..., Venedig 1660, 321 (Andrea Meldolla, gen. Schiavone, Kuß von Gerechtigkeit und Friede). Vgl. auch *Staale Sinding-Larsen,* Christ in the council hall. Studies in the religions iconography of the Venetian Republic (Institutum Romanum Norvegiae, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 5), Rom 1974, 240ff. u. 250.

[62] Reallexikon Antike Christentum (Anm. 43), Bd. 8, 440 - 448. – *Hattenhauer* (Anm. 43), 15 - 19. – *Barbara Marx,* Venedig – ‚Altera Roma'. Transformationen eines Mythos, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 60 (1980), 325 - 373.

[63] *Annette Reichel,* Mythos Venedig. Untersuchungen zu Begriff und Entstehung. (Wiss. Hausarbeit Magisterexamen), Hamburg 1990.

[64] *Wolfgang Wolters,* Krieg und Frieden in den Bildern des Dogenpalastes, in: Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus, hrsg. v. Franz Josef Worstbrock (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 13), 139 - 161, bes. 160. *Ilse Deike/Annette Reichel,* Pax veneta, in: Forschungen und Berichte 31 (1991), 169 - 181.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Das Bild des Kusses findet sich häufig zur Verherrlichung von Fürsten mit inschriftlichem Bezug auf Psalm 85, 11 – beispielsweise an den Höfen Kaiser Ferdinands II.[66] und des Herzogs von Bayern[67] und ohne Schriftverweis unter Kaiser Rudolf II.[68]. Auch die Reichsstadt Nürnberg verwendete Thema und Psalm auf einer Schaumünze[69]. Zu den letzten Verbildlichungen des Themas zählt der Kupferstich auf dem Titelblatt zu der berühmten Schrift ‚De statu ecclesiae et legitima potestate Romani Pontificis' von 1763 des Trierer Weihbischofs Johann Nikolaus von Hontheim (Justinus Febronius)[70]. Seine Aussagekraft hatte sich erschöpft. Als Halbfigurenbild soll jedoch die Bildkonzeption „bis in die Romantik als Vorläufer des sogenannten ‚Freundschaftsbildes' weitergewirkt" haben – als These vorgetragen zum ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' des Lorenzo Pasinelli (1629 - 1700)[71].

II.

Marten de Vos gilt als ein Künstler, dessen außerordentlich großer Einfluß auf das zeitgenössische Kunstschaffen vornehmlich auf einer „ausufernden Stichproduktion nach seinen Entwürfen" beruhe[72]. Faßbar ist solche offensichtliche Anregung zum Beispiel in einem Bildteppich – gewirkt aus farbigen Wollfäden in den Ausmaßen 204 × 350 cm –, dessen Darstellung über einen Text ebenfalls ausdrücklich auf den Psalm 85, 11 bezogen ist[73]. Beeinflußt haben dürfte das Blatt von Vos/Wierix auch Ambrosius I. Francken

---

[65] *Francesco Sansovino,* Venetia Citta Nobilissima, et singolare, Descritta in XIIII Libri da ... con aggiunta ... da D. Giustiniano Martinioni, Venedig 1663, ND Farnborough 1968, 433.

[66] Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. (Wittelsbach und Bayern II/2 = Katalog Ausstellung München 12. Juni - 5. Oktober 1980), München/Zürich 1980, 359, Nr. 558 mit Abb.

[67] Augsburger Barock (Katalog Ausstellung 15. Juni - 13. Oktober 1968), Augsburg 1968, 201 f., Nr. 242 mit Abb. 106: 187 × 142 mm, Deckfarben auf Pergament. – *Pigler* (Anm. 60), Bd. 1, 209 (?).

[68] Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Katalog Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel 1988), Freren 1988, 256, Nr. 141 mit Abb.; vgl. auch 254 ff., Nr. 140 mit Abb. und Farbtafel 38.

[69] *Georg Habich* (Hrsg.), Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts, 2 Bde. in 4 Teilen u. Reg. Band, München 1929 - 1934, hier Bd. 1/1, Nr. 2596, Taf. CCLVIII/10.

[70] Abb. 163 in *Franz Petri,* Die Kultur der Niederlande, in: Die Kulturen der Niederlande und Skandinaviens (Handbuch der Kulturgeschichte, Abt. 2), Konstanz 1964, 152.

[71] *Sybille Ebert-Schifferer u.a.* (Hrsg.), Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm (Katalog Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 2. 12. 1988 - 26. 2. 1989), Frankfurt a. M./Bologna 1988, 495 mit Abb. 85.

[72] *Zweite* (Anm. 2), 16 f. – *Justus Müller Hofstede,* Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge 13 (1962), 179 - 215, hier 190.

[73] *Margaret Swain,* Engravings and Needlework of the Sixteenth Century, in: The Burlington Magazine 119 (1977), 343 f. mit Abb. 42.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

d. Ä. (1541/44 - 1618), dem die Zeichnung zu einem äußerst seltenen Kupferstich zugeschrieben wird, der ebenfalls von Wierix gestochen sein kann (Abb. 47)[74]. In seiner Mittelgruppe haben ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' wiederum ‚unrechte Gewalt' und ‚Falschheit' überwunden, überstrahlt vom Nimbus der Taube des Heiligen Geistes, die unterhalb eines Tetragramms schwebt. An die Stelle der Knaben sind David, König von Juda und Israel (1. Hälfte 10. Jahrhundert vor Christus), Dichter von Psalmen und Prophet sowie einer der mittelalterlichen ‚Neun Guten Helden' als Idealgestalten ritterlicher Tugenden, und Judith, die Retterin Israels im Kampf gegen Holofernes und ebenfalls eine der mittelalterlichen ‚Neun Heldinnen' getreten. Die ‚Neun Guten Helden' wurden in den Städten auch als Verfechter des Rechts verehrt[75]. David und Judith sind ausgewiesen durch ihre Attribute und durch beigegebene Inschriften: David steht als bäuerlich gekleideter Mann mit Schleuder, Schwert und mit dem Haupt des Goliath auf dem getöteten Feind. Mit seiner Schleuder symbolisiert er auch das Leben im Glauben. Judith, mit dem abgeschlagenen Kopf des feindlichen Feldherrn unter dem linken Arm, verweist mit der Hand des nach oben ausgestreckten rechten Armes auf das Lager des assyrischen Heeres vor der belagerten Stadt Bethulia und damit auf Bildteile, die im Durchblick zwischen einem von zwei Säulen getragenen Rundbogen und einer Maueröffnung im rechten Hintergrund sichtbar sind. Auf der Seite hinter David übergibt Gott die Gesetzestafeln an Mose. Auf den Säulenkapitellen symbolisieren ein Kranich mit einem Stein in einer Kralle wiederum die ‚Gerechtigkeit', ein Hahn ‚Wachsamkeit'. Der religiöse Bezug dieser allegorischen Verbildlichung des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede' ist eindeutig, die biblische Einbindung in Psalm 85,11 unübersehbar. Daß darüber hinaus mit David und Judith verschlüsselte politische Verweise eingebracht worden sind, ist nicht

---

[74] Paris, Bibliothèque Nationale – Cabinet des Estampes, Te 1, fol. 96: 29 × 24 cm. Ein weiteres Exemplar wahrscheinlich in Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Das Berliner Blatt ist mit der gesamten niederländischen Reproduktionsgraphik im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Für freundliche Hilfestellung bei der Suche nach dem Kupferstich danke ich sehr nachdrücklich Hans Mielke, Berlin; zum Stich vgl. *Hans Mielke,* Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), 29 - 83, hier 50 f. mit Abb. 32. Angeführt wird der Kupferstich bei *Frederik Muller,* De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten, 4 Teile in 2 Bden., Amsterdam 1863 - 1882, ND Amsterdam 1970, hier T. 4, 84, Nr. 816 A; vielleicht identisch mit *Mauquoy-Hendrickx* (Anm. 5), Bd. 2, 250, Nr. 1398, dann offenkundig falscher Nachweis bei Alvin. Zur Person von Francken s. *Thieme / Becker* (Anm. 5), Bd. 12, 1916, 337 f.

[75] Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 2, 235; dto. Bd. 1, 477 - 490 (zu David), Bd. 2, 454 - 458 (zu Judith). Jüngste Problematisierung der Beschäftigung mit Judith im 16. Jahrhundert durch *Marion Kobelt-Groch,* Aufsässige Töchter Gottes. Frauen im ‚Bauernkrieg' und in der Bewegung der Täufer, Phil. Diss. Masch., Hamburg 1990, 90 - 111, mit der These „Für die Männer eher ein Demonstrationsobjekt mit beliebig wandelbarer Fassade, wurde Judith für Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts zur Identifikationsfigur mit emanzipatorischem Charakter" (108).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 47: Ambrosius I. Francken d. Ä. (Zuschreibung), Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Kupferstich, um 1579)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

ausgeschlossen. Die Wappen des Herzogtums Brabant (links oben) und der Stadt Antwerpen (rechts oben) stellen einen ersten regionalen und örtlichen Bezug her, Texte oberhalb und unterhalb des Bildes in Latein, Flämisch und Französisch entschlüsseln das Blatt als einen Neujahrsglückwunsch auf das Jahr 1580. Antwerpen bringt seine Hoffnung auf eine gerechte Regentschaft in einem durch erfolgreiche kriegerische Ereignisse gesicherten Jahr des Friedens zum Ausdruck.

Dieser Kupferstich war bezogen auf Erzherzog Matthias (1557 - 1619), einen Sohn Kaiser Maximilians II. (1527 - 1576) und damit sowohl Neffe des burgundisch-niederländischen Landesherrn, König Philipp II. von Spanien (1527 - 1598), als auch Bruder des Kaisers Rudolf II. (1552 - 1612) und dessen späterer Nachfolger im Kaisertum. Von dem jungen Habsburger aus der österreichischen Linie erhoffte sich ein Teil des niederländisch-burgundischen Adels, durch seine Generalstatthalterschaft könne die überlieferte burgundisch-habsburgische Einheit auf der Grundlage der Genter Pazifikation von 1576 bewahrt werden. Die Erwartungen zerschlugen sich schnell. Matthias befand sich nicht in Übereinstimmung mit Madrid, als er sich zur Verfügung gestellt hatte, und zugleich erweiterte bzw. verschärfte sich bereits 1578 wieder der Aufstand gegen die spanische Herrschaft. Anfang 1580 wurde Matthias gezwungen abzudanken[76]. Zuvor aber verbildlichte der Kupferstich, welche politischen Erwartungen Antwerpen auf den Generalstatthalter gesetzt hatte[77].

---

[76] *Parker* (Anm. 9), 219 - 235. Die Hoffnungen auf Frieden sind in den Jahren um 1577 auch verbildlicht worden; vgl. z.B. *Mauquoy-Hendrickx* (Anm. 5), Bd. 2, 295 - 299, Nr. 1650 - 1654 mit Abb. auf Tafel 224f., besonders Nr. 1651: L'Arbre de la Paix ou L'Arbre de la Confédération (S. 297f. mit Abb. Taf. 224). Hier auch unter Nr. 1652 (S. 298 mit Abb. Taf. 225) offenbar erste Fassung des Waffenumschmiedens unter Titel ‚La Puissance de la Paix'. – Zur Bedeutung der ‚Pazifikation' von Gent s. *M. Baelde/P. Van Peteghem,* De Pacificatie van Gent (1576) (Studia Historica Gandensia, 211), Gent 1976, zur historischen Lage *P. Van Peteghem,* Vlaanderen in 1576: revolutionair of reactionair? (Studia Historica Gandensia, 209), Gent 1976. Auf die Regentschaft des Erzherzogs von Österreich wurde auch in einem anderen Kupferstichblatt Bezug genommen: Deutsche illustrierte Flugblätter (Anm. 157), Bd. 2, München 1980, 66f., Nr. 34.

[77] Nach der Einnahme von Antwerpen wurde die ‚Kuß'-Allegorie als Ausdruck der Hoffnung auf eine gute Regentschaft in weitere Kupferstichblätter eingebracht, beispielsweise zur Ehrung des Erzherzogs Albert (1559 - 1621) durch Crispijn de Passe d.Ä. (1564 - 1637); zur Person *Thieme/Becker,* (Anm. 5), Bd. 26, 1932, 280f.; Stich in *F. W. H. Hollstein,* Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 - 1700, bisher Bde. 1 - 31, Amsterdam 1949 - 1987, hier Bd. 15, 219, Nr. 674 mit Abb.) oder zur Begrüßung des Herrscherpaares Albert von Österreich und Clara Eugenia von Spanien (1566 - 1633) in Antwerpen 1599 lt. *Mielke* (Anm. 74), 51, Anm. 40. Marten de Vos reflektierte zwar 1585 die Eroberung seiner Heimatstadt in einer Allegorie auf Blüte und Verfall von Antwerpen (*Reinsch* [Anm. 4], 170f., Nr. 109; *Zweite* [Anm. 2], Abb. 206), wirkte bei der Festdekoration zum Einzug von Erzherzog Ernst 1594 in Antwerpen mit, durch die öffentlich bekundet werden sollte, daß mit der spanischen Herrschaft Friede und Reichtum zurückgekehrt seien (*Van den Branden* [Anm. 2], Bd. 1, 251f.; *Reinsch* [Anm. 4], 172 - 176 u. 179f., Nr. 112; *Zweite* [Anm. 2], 27 mit Anm. 45), hat die ‚Kuß'-Allegorie jedoch nicht mehr verbildlicht, sondern beide allegorischen Gestalten nur noch einzeln oder in anderem Kontext dargestellt

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Graphische Blätter, wie das von Vos/Wierix (Abb. 46) oder das Ambrosius I. Francken d. Ä. zugeschriebene (Abb. 47), erleichtern das ‚Lesen' von flämischen Gemälden zu Psalm 85,11 – Gemälde, die sich dem heutigen Betrachter keinesfalls leicht erschließen, zumal sie keine Texte enthalten und damit einer wichtigen Information zur Entschlüsselung von Allegorien entbehren. Noch 1952 konnte eines schlichtweg als eine Darstellung von zwei allegorischen Figuren ohne nähere Deutung vorgestellt werden[78], weil deren Bildsinn offensichtlich nicht begriffen wurde. Verbildlichungen des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede' konnten sogar als Allegorie von ‚Krieg und Friede' interpretiert werden[79]. Diese Analyse- und Interpretationsschwierigkeiten sind u. a. darin begründet, daß sich das Thema infolge individueller Auffassung und unterschiedlicher historisch-gesellschaftlicher Gebundenheit der Künstler variiert gemalt findet in einer Darstellungs- und Deutungsbreite, die von der traditionellen mittelalterlich-neutestamentlichen Einbindung über ein der Renaissance verbundenes Verständnis bis zur glaubensbezogenen Aussage im Zeichen von Reformation und Gegenreformation reicht, in der das Motiv sowohl überliefert-heilsgeschichtlich als auch säkularisiert wie erneut theologisiert aufgefaßt wurde, ohne daß sich diese Wandlungen in einer klaren Abfolge von Bildtypen vollzogen haben.

Handzeichnung und Kupferstichblatt von Marten de Vos vermitteln den Zugang zu jener Allegorie des Vertreters der niederländischen ‚Romanisten', die sich als Gemälde auf einer Holztafel mit den Ausmaßen 118 × 174,5 cm seit 1933 in der Ermitage zu Leningrad befindet (Abb. 48)[80]. Zu ihm gibt es eine kleinere Kopie, vielleicht eine Werkstattreplik[81]. Eventueller Auftraggeber, Bestimmungsort und spätere Eigentümer sind unbekannt. Als Entstehungszeit werden die Jahre um 1575 angesetzt[82].

‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' sitzen, bekleidet mit kostbaren Gewändern und wertvollen Tüchern, abermals im Vordergrund auf einer Bank vor einer

(*Reinsch* [Anm. 4], 188f., Nr. 112, 20; 192, Nr. 112, 26; *Zweite* [Anm. 2], Abb. 225). – Eine andere ‚Kuß'-Allegorie bei *Mauquoy-Hendrickx* (Anm. 5), Bd. 2, 249, Nr. 1396 mit Abb. Tafel 185: La Justice et la Paix.

78 Fontainebleau et la maniera italiana (Katalog Ausstellung Neapel 26. Juli - 12. Oktober 1952), Firenze 1952, 29, Nr. 48.

79 s. u. Anm. 108.

80 Ermitage Leningrad. Musée de l'Ermitage (Hrsg.), Peinture de l'Europe occidentale, Catalogue 2, Leningrad 1981, 16, Nr. 7724 mit Abb. 11. – Farbige Abbildung mit knappem Kommentar und Nachweis russischer Literatur in: Niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in sowjetischen Museen, bearb. v. *Nikolai Nikulin,* Leningrad 1987, Nr. 199. Die hier vorgenommene Interpretation des geflügelten Kindes oberhalb der ‚Gerechtigkeit' als Amor erscheint angesichts der christlichen Einbindung des Themas problematisch. In der Ermitage wurde das Bild 1954 Marten de Vos durch Jelena Fechner zugeschrieben. – *Zweite* (Anm. 2), 283, Nr. 47 mit Abb. 56, sowie 170 - 173.

81 *Zweite* (Anm. 2), 359.

82 Ebd., 170.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 48: Marten de Vos, Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Gemälde, zwischen 1570 - 1580)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Brüstung mit Mauer, durch die eine Öffnung in eine Landschaft schauen läßt. Sie wenden sich einander zu, ihre linken Hände zärtlich ineinander gelegt. Daß sie sich wie Gespielinnen die Hand reichen, ist deutbar als gegenseitige Verpflichtung zu Treue. Während ‚pax' ihr Gesicht der Partnerin zuwendet und sie zugleich mit dem rechten Arm an der Schulter umfaßt, umschließt ‚iustitia', den Blick aus dem Bild heraus – wohl auf den Betrachter gerichtet – mit der rechten Hand den Griff eines senkrecht neben ihr stehenden Schwertes. Ein Engel beabsichtigt offenbar, sie mit einem Lorbeerkranz zu krönen. ‚Pax' trägt einen Palmzweig im Haar. Auf ihren linken Oberschenkel lehnt sich ein Kind, das im rechten Händchen einen Olivenzweig hält, auf den es zugleich mit seiner linken Hand verweist. Eine Taube ist eingeflogen; Lichtstrahlen, die von ihr ausgehen, reichen bis in den Hintergrund – in eine agrarisch kultivierte Lichtung. Auf einem von hohen Laubbäumen eingegrenzten Feld pflügt ein Bauer, gegrüßt von einem landsknechtsmäßig Bewaffneten, während zwischen diesen beiden Männern eine Frau ihre Hände zu betendem Gestus gefaltet hat. In der Ferne sind auf einem felsigen Hügel Gebäude erkennbar – ob Burg, Kirche oder andere Anlage ist schwer auszusagen. Die durchbrochene Wand hinter den Frauen ist durch ein Tuch verdeckt, die mit Schnitzwerk verzierte Bank erstreckt sich am linken Bildrand bis in den Bildvordergrund hinein. Auf ihr liegen offenbar eine Nelke, eine Rose und ein Granatapfel (?) sowie gerollter Brokat.

Abermals kennzeichnen Attribute beide weibliche Gestalten als allegorische Verkörperungen von ‚Gerechtigkeit' (Schwert, Krönung durch Lorbeerkranz) und ‚Friede' (Palm- und Olivenzweig, Taube), ergänzt durch die beiden Blumen und den Granatapfel. Nelke und Rose sind nicht als dekorative Elemente zu sehen, sondern zu deuten als Verweise auf das in Christus begründete Heil, können auch als Symbole der reinen Liebe begriffen werden[83] und lassen sich dem Sprachbild des Kusses zuordnen, der Granatapfel dagegen der ‚Gerechtigkeit'. Er symbolisierte in der Antike Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit[84], alttestamentlich das Gesetz, Gottes Wort und Wille[85], galt später im profanen Bereich als Herrschaftssymbol – wie der ‚Reichsapfel' auf Dürers Bild des Kaisers Maximilian I.[86] –, bedeutete aber auch Freigiebigkeit und Vaterlandsliebe[87]. In Verbindung mit der vorgesehenen Krönung durch einen Lorbeerkranz wird abermals die Bedeutung der ‚Gerech-

[83] *Lurker* (Anm. 16), 611f.

[84] *Friedrich Muthmann,* Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt (Schriften der Abegg-Stiftung Bern, 6), Bern 1982.

[85] Ebd., 113, Anm. 358.

[86] Albrecht Dürer 1471/1971 (Katalog Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 21. Mai - 1. August 1971), 2. Aufl., München 1971, 139ff., Nr. 258 mit Farbtafel.

[87] Christliche Ikonographie (Anm. 16), 157. – Zur Bedeutungsfülle vgl. auch Deutsche illustrierte Flugblätter (Anm. 157), Bd. 1, 30, Nr. I/10.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

tigkeit' als christlicher Kardinaltugend betont. Die offenkundige Zuneigung und Umarmung von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' geben klar das Sprachbild des Kusses wieder, dessen Folgen in den topoihaften Segnungen des Friedens der Hintergrundszene sichtbar sind. Damit läßt das Bild eine Rezeption von Psalm 85,11 in alttestamentlicher Vorstellung von Friede als Gottes Segen und durch die Begegnungen in Frieden neutestamentlich-heilsgeschichtliche Sinnsetzung erkennen.

Auswirkungen des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede' sind auch auf einem Gemälde verbildlicht, das sich im Kunstmuseum Düsseldorf befindet (Abb. 49)[88] und einem Antwerpener Meister zugeschrieben wird. Zu diesem Bild sind drei weitere – von kleineren stilistischen Abweichungen einmal abgesehen – übereinstimmende Kompositionen und eine vom Düsseldorfer Exemplar abweichende Fassung bekannt[89]. Alle werden flämischen Meistern zugeschrieben, woraus sich schließen läßt, daß generell das Thema im flandrischen Raum aktuell war. Ungesichert bleibt die Datierung des ‚Düsseldorfer' Typs auf die Jahre um 1580, offen das Problem, in welche zeitliche Reihenfolge die Gemälde einzuordnen und ob sie vor dem Werk von Vos entstanden sind[90]. Für das Ölbild auf Leinwand in der Größe von 95 × 126 cm des sog. Antwerpener Künstlers fehlen außerdem jedwede historische Daten.

Abermals sitzen im Vordergrund ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede'. Daß der Schwertgriff mit Schlangen verziert ist, kann im Kontext der anderen Attribute zusätzlich besagen, daß aus dem Krieg ein Friede hervorgehe, der Überfluß und Reichtum zeitigen wird[91]. Die Verkörperung des Friedens wendet sich liebevoll der ‚Gerechtigkeit' zu, blickt sie an und umfaßt sie, zum Kuß geneigt – darin ist durchaus auch eine erotische Komponente angedeutet, beide Frauen sind nur leicht bekleidet. Die ‚Gerechtigkeit' blickt aus dem Bild heraus. Eine Taube vermittelt die Verbindung zum Hintergrund, dessen Wolken sie nimbusgleich hinterfangen. Unter ihnen spielen sich in einer Landschaft mit Weg, Fluß und Brücke vor einer Ruine mit Treppe und Portalfiguren drei verschiedene friedliche Episoden zwischen Männern ab: zwei Begegnungen, darunter eine von zwei Kriegern, deren

---

[88] Kunstmuseum Düsseldorf. Führer durch die Sammlungen 1: Alte Kunst / 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1985, 13, Nr. 8 mit Abb. – *Zweite* (Anm. 2), 173 mit Anm. 110; Abb. auch in Bilder Frieden (Anm. 51), 18.

[89] Musée Dobrée, Nantes (Katalog von P. de Lisle du Drenenc, Nantes 1906, war nicht zugänglich; dazu *Zweite* (Anm. 2), 173, Anm. 112 u. 366f.). – Sammlung Neger, Paris, lt. Kat. Fontainebleau (Anm. 78), 29, Nr. 48 mit Abb. 46. – Galleria Bellini, Florenz. Alle drei Exemplare besprochen und abgebildet in: Critica d'Arte, Neue Serie, H. 122 (1972), hier 69 - 73 mit Abb. 47 - 49. Die abweichende Fassung mit einem Wappen in der lk. unteren Bildecke und ohne Blick in den Hintergrund tauchte 1911 in New York im Handel auf (DIAL 45 A 23.3).

[90] Vgl. Critica d'Arte (Anm. 89), 73 mit früherer Datierung, und *Zweite* (Anm. 2), 172.

[91] Vgl. Emblemata (Anm. 23), 1499f. u. auch 645ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

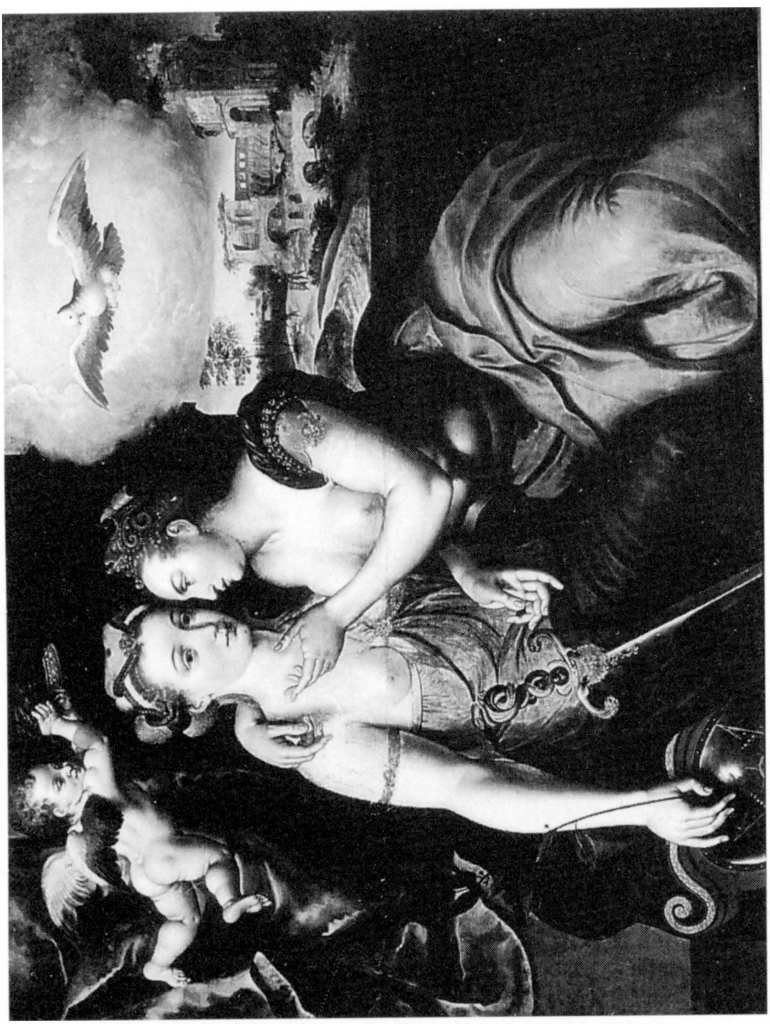


Abb. 49: Antwerpener Meister, Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Gemälde, um 1580)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

einer ein Krummschwert führt, und eine Badeszene. Vor dem Horizont wird eine Kirche oder ein Kloster sichtbar. Diese Bildteile symbolisieren wiederum topoihaft die Früchte des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede'.

In diesem Kontext kann die Ruine als ein schlichter, von den flämischen Malern im Zeichen eigenen Italienerlebnisses oder einfacher Renaissance-Rezeption eingebrachter bildlicher Bezug zur römischen Antike erklärt werden, etwa als antiker Tempel. Auf der Ebene des ersten Schrittes der ikonographisch-historischen Analyse bietet sich jedoch als Deutung auch die These an, daß hier eine Orosius-Rezeption vorliegt. Ein Abriß der Weltgeschichte dieses Kirchenschriftstellers aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, der als Leitfaden der Universalgeschichte stark genutzt worden war, hatte in seiner „christlichen Augustustheologie" eine Schließung des Janustempels durch Augustus und die Epiphanie Christi auf den gleichen Tag gelegt[92]. Psalm, augusteische ‚pax romana' und das Erscheinen des christlichen Friedensbringers auf der Erde wären dadurch im Gemälde bildlich zueinander in Verbindung gebracht. Im anderen Falle enthält das Bild im Vergleich zu den Schöpfungen von Marten de Vos, besonders zu dessen Kupferstich, keine unmittelbaren Bezüge zum alt- oder neutestamentlichen Sinn des Psalms 85,11. Engel und Taube ordneten jedoch das Gemälde in die christliche Vorstellungswelt ein, und mittelbar ließen die Friedensbegegnungen im Hintergrund neutestamentlich-heilsgeschichtliches Verständnis zu.

Noch schwieriger erweist es sich, ein weiteres Gemälde mit dem Psalm 85,11 in Verbindung zu bringen, das sich ebenfalls im Kunstmuseum Düsseldorf befindet (Abb. 50). Die Holztafel mit den Ausmaßen 77 × 121 cm wird Vincent Sellaer (vor 1500 - nach 1544) zugeschrieben, der von 1538 bis 1544 in Mecheln gearbeitet haben soll[93]. Datiert um 1550, verwirrt seine heutige Bildlegende ‚Gerechtigkeit und Friede' mit Verweis auf Psalm 85,11 angesichts einer Bildgestaltung, die mit erotischer Spannung lesbische Liebe zu thematisieren scheint. Noch 1957 hatte Hoogewerff sie als eine ‚Allegorie von Liebe und Friede' interpretiert[94]. Zu dem Bild gibt es außerdem zumin-

---

[92] *Dinkler/v. Schubert* (Anm. 43), 476f. – *Paul Zanker,* Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, bes. 188 - 196.

[93] Kunstmuseum Düsseldorf. Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1932. Nicht im Kat. Sammlungen 1 (Anm. 88). – *Richard Klapheck,* Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1928, 8f. mit Abb. – *Pigler* (Anm. 60), Bd. 1, 207. – *Zweite* (Anm. 2), 172 mit Anm. 107 unter unzutreffenden Maßangaben. Farbtafel in: *Pleister/Schild* (Anm. 17), 139, Abb. 209. – Zur Person: *Kurt Steinbart,* in: Thieme/Becker (Anm. 5), Bd. 30, 1936, 478. – *P. Wescher/Kurt Steinbart,* Vincent Sellaer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 4 (1927), 356 - 365. – *Felix Horb,* Zu Vincent Sellaers Eklektizismus. Die heilige Familie mit vier Knaben und anderen Darstellungen (Antikvariskt arkiv, 7), Stockholm 1956. – *G. J. Hoogewerff,* Vincent Sellaer. Een bijdrage tot de kennis van zijn kunst, in: Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen, Antwerpen 1957, 137 - 148, dort 146, Kat. Nr. 7a, zum Bild.

[94] *Hoogewerff* (Anm. 93), 146, Nr. 7.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

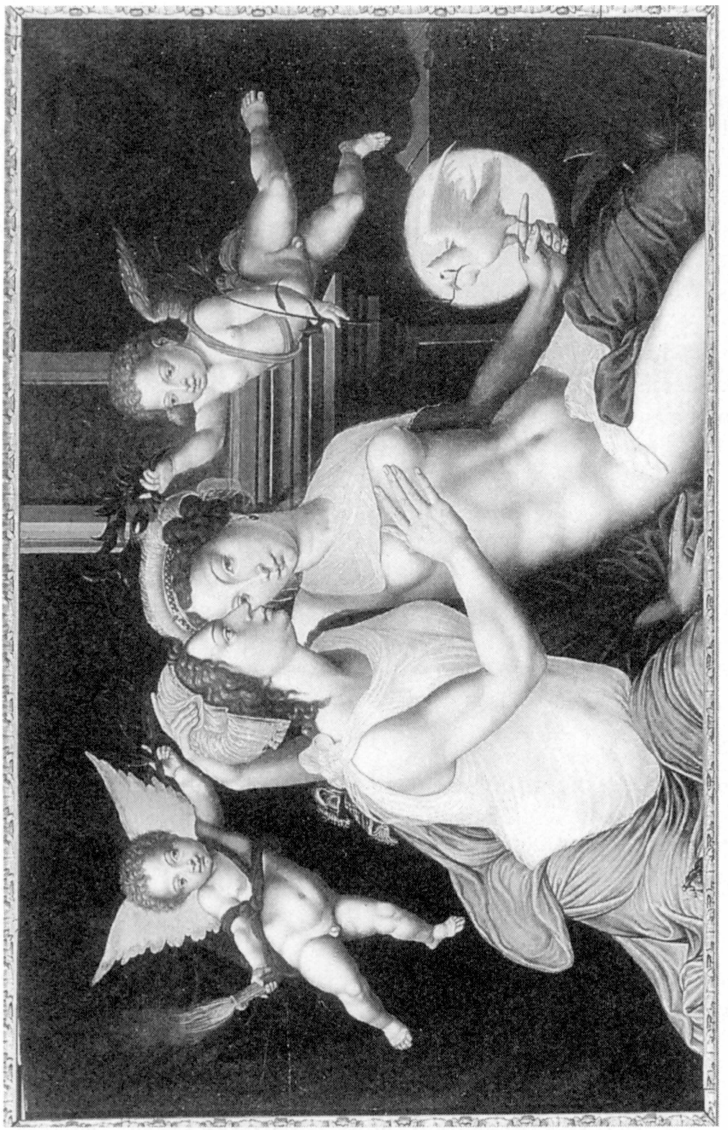


Abb. 50: Vincent Sellaer, Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Gemälde, um 1550)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dest eine, wahrscheinlich zwei weitere Ausführungen[95]. Sie unterscheiden sich neben einigen Details vor allem dadurch, daß Sitzfläche, Knie und Teile der Unterschenkel sichtbar sind – Bilderweiterungen, die zur Analyse mit herangezogen werden. Unwichtig bleibt hier, welches Exemplar die erste Fassung ist.

Im Zentrum des Gemäldes sitzen zwei Frauen als Halbfiguren. Eine jugendlich-schöne, nur spärlich bekleidete Gestalt streckt ihre Beine so zur Seite, daß sie sich an die andere anlehnen muß. Während sie den ‚Bildleser' mit leicht verträumtem Gesichtsausdruck anschaut, umfängt ihr rechter Arm die Frau zu ihrer Seite, mit ihrer Hand deren Hinterkopf zärtlich umfassend. Die breitbeinig sitzend Umfangene – eine Frau mit harten Gesichtszügen und starrem Blick zur Seite in Richtung auf einen heranfliegenden Engel – hat sich ihr mit leichter Oberkörperdrehung zugewandt: es wird nicht deutlich, ob sie mit der ausgestreckten Hand am muskulösen Arm etwa ihre Nachbarin umfassen oder einen Ölzweig aus der Hand des Engels entgegennehmen will bzw. sogar eine über beide Möglichkeiten hinausweisende demonstrative Gebärde zum Ausdruck bringt. An die Innenseite ihres rechten Oberschenkels gelehnt steht – auf der anderen Bildfassung deutlich sichtbar – ein Schwert. Über ihrem Kopf hält ein zweiter Engel einen Lorbeerzweig, während er in der rechten Hand eine brennende Fackel trägt. Der erste Engel scheint die spärlich Bekleidete ebenfalls mit einem Lorbeerzweig zu schmücken, während er in seiner anderen Hand den Olivenzweig mit sich führt. Einen weiteren Olivenzweig trägt die Taube im Schnabel, die – umschlossen von einem gloriolengleichen sonnenfarbenen Lichtkreis – auf dem linken Daumen dieser Frau noch flatternd aufgesetzt hat. An ihr linkes, bedecktes Knie stehen angelehnt ein Schild und eine Lanzen- oder Hellebardenspitze.

Die brennende Fackel zählt seit der Antike zur Lichtsymbolik, versinnbildlicht Freude und Sieg, Freiheit und Erlösung, vermittelt Hoffnung im Dunkel der Nacht, konnte aber später auch die Liebe zwischen den Völkern bedeuten[96]. Nur im Falle weniger Personifikationen ist sie ein spezifisches Attribut, hier scheint eine solche Bedeutung nicht vorzuliegen. Dagegen wird die zentrale Funktion der ‚Gerechtigkeit' zusätzlich dadurch hervorgehoben, daß in der rechten oberen Gemäldeecke hinter dem Engel angeschnitten das dunkle Bild einer voll bekleideten Gestalt mit einer (wahr-

---

[95] *Pigler* (Anm. 60), Bd. 1, 207. – Meister des Manierismus. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, bearb. v. *Richard Hiepe* (Katalog Galerie Wolfgang Gurlitt, München), München o.J., Nr. 60 mit Abb. unter falscher Zuschreibung an Lucas de Heere. – Pantheon 19 (1961), XCII. – Emporium 138 (1963), 174 mit Abb. – Lt. *Zweite* (Anm. 2), 172, Anm. 107, mit Bezug auf *Hoogewerff* (Anm. 93), 146, Nr. 7b, befand sich um 1930 eine Replik in den Gainsborough Galleries zu New York.

[96] *Ripa* (Anm. 32), 375. – RDK (Anm. 50), Bd. 6, 993 - 1023. – *Heinz-Mohr* (Anm. 19), 99.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

scheinlich steinernen Gesetzes-) Tafel erkennbar ist – offensichtlich eine weitere Personifizierung von ‚iustitia'. Sie blickt auf das Frauenpaar.

‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' neigen sich einander zu, beginnen sich zu umarmen – diese Geste entspricht dem Sprachbild des Kusses. Damit ist auf der ‚körperlich-gegenständlichen' Stufe des ‚Lesens' von Bildern im Verständnis von Augustinus[97] ein Bezug zu Psalm 85,11 vorhanden. Engel und Taube ordnen das Gemälde einem Weltbild zu, das von Vorstellungen der Bibel geprägt ist. Ob ihm ein alt- und/oder neutestamentlich-heilsgeschichtlicher Sinngehalt des Psalmes zugeschrieben werden kann, läßt sich aus der Darstellung nicht erschließen. Die pikant sinnlich erscheinende Gestaltung der allegorischen Figuren im Vordergrund und ihr erotisch deutbares Beziehungsgefüge schließen jedoch angesichts vorangegangener oder gleichzeitiger mannigfaltiger sinnlicher Darstellungen von Heiligen nicht aus, daß in beiden Gestalten christliche Tugenden verkörpert sein könnten und damit eine heilsbezogene Aussage vermittelt werden soll. Aus dem Bild selbst ist außerdem nicht unmittelbar zu erklären, warum die ‚Gerechtigkeit' mittels der ‚iustitia' im Hintergrund zum zweiten Mal, wenn auch in unterschiedlicher Form, personifiziert in das Gemälde eingebracht ist. Ihr Auftreten problematisiert wiederum, ob die beiden Frauen christliche Tugenden verkörpern. So bleibt einstweilen offen, ob dem Bild eine überlieferte oder eine neue Sinnsetzung eignet. Ohne einschlägige historische Daten, wie Auftraggeber, Entstehungszeit und -ort oder aktueller Anlaß zur Bildgestaltung kann diese Frage zunächst nicht beantwortet werden. Zur Problemlösung trägt auch nicht die Annahme bei, daß Sellaer während eines Italienaufenthalts stark geprägt wurde durch die Übernahme von Ausdrucksformen der Renaissance und die Konzeption seines Bildaufbaus wahrscheinlich von Paris Bordone (1500 - 1571) entlehnt hat[98]. Nur im historischen Kontext und zugleich im Zusammenhang mit dem sich bereits abzeichnenden flämischen Bildprogramm könnte sich dieses Gemälde vielleicht tiefergehend deuten lassen.

Umstritten ist, ob das Thema einem Gemälde eines weiteren Hauptvertreters der niederländischen Romanisten, Frans Floris (1519/20 - 1570), zugrunde liegt, das sich im Puschkin-Museum zu Moskau befindet[99]: Vor

---

[97] *Rudolf Schenda,* Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 12 (1987), 82 - 106, hier 92. Vgl. auch Robert W. Scribner, Reformatorische Bildpropaganda, in diesem Band 83 - 106.

[98] *Horb* (Anm. 93), 38 u. 72 mit Abb. sieht kompositionelle Übereinstimmung mit Bordones ‚Hochzeitsallegorie' (= Mars-Venus-Darstellung) im Kunsthistorischen Museum Wien; dazu kritisch *Zweite* (Anm. 2), 172, Anm. 109, mit Verweis auf die Leningrader Allegorie: Musée de l'Ermitage (Anm. 80), 79, Nr. 163, als mögliche Anregung. Zu Bordone s. *Giordana Canova,* Paris Bordon (Profili e saggi di arte veneta, 2), Venedig 1964, dort 60f. mit Kat.Nr. 115 und Abb. zum Wiener Bild, Kat.Nr. 80 mit Abb. 138 zur Leningrader Allegorie.

[99] *Pigler* (Anm. 60), Bd. 1, 208. – *Carl van de Velde,* Frans Floris (1519/20 - 1570). Leven en werken (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor wetenschappen,

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

einem Baum, vor einer Herme am mittleren linken und einem Ausblick in eine ferne Landschaft am rechten hinteren Bildrand sitzt auf einer Bank eine offenbar weibliche Person. In ihrer rechten Hand hält sie mit losem Zugriff ein szepterähnliches Gebilde, das sich als Gerichtsstab deuten läßt. Der Gerichtsstab als altes Symbol der richterlichen Gewalt zählt zu den Attributen der ‚Gerechtigkeit', die sich nicht häufig finden[100]. Sie wird von einer stehenden Figur umarmt. Beide begegnen sich mit gesenktem Blick, einander Zuneigung offenbarend, zum Kuß bereit. Allerdings sind beide Gestalten mangels ausreichender Attribute nicht zweifelsfrei als allegorische Personifikationen von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' zu bestimmen. Der These, daß dargestellt sein könne, wie der ‚Friede' die ‚Gerechtigkeit' inthronisiere[101], läßt sich entgegenhalten, daß die ‚Gerechtigkeit' als Kardinaltugend und damit höherwertig – dokumentiert auch hier über ihren Platz in der linken Bildhälfte – nach zeitgenössischem Verständnis Voraussetzung des Friedens und nicht dessen Folge war. Wenn das Gemälde deutend eingeordnet wird als eine weitere Komposition zum Sprachbild des Kusses, offenbart es zumindest keinen unmittelbar einsichtigen Bezug zu Psalm 85, 11.

Daß ein Künstler das Thema in zwei beachtenswert voneinander abweichenden Lösungen darstellen konnte, offenbart das Werk des Antwerpener Malers Jacques de Backer (ca. 1540 - 1595)[102]. Von seiner ersten Verbildlichung des Psalms, einem Ölgemälde auf Leinwand, das mit Anstückelungen aus dem 18. Jahrhundert 210 × 179 cm groß ist (Abb. 51)[103], sind weitere drei Kopien bekannt, darunter die Werkstattreplik auf Holz in München[104].

Vor einer Wand und einer Hintergrundlandschaft sitzen ‚Gerechtigkeit', ausgewiesen durch Schwert und Waage, und ‚Friede', gekennzeichnet durch eine Taube mit Ölzweig. ‚Pax' nimmt ihre Stellung nur halbseitig sitzend ein, mit dem Rücken zum Bildbetrachter, wobei ihr das rechte, nach hinten abgewinkelte Bein über den leicht auf die Zehenspitzen gestemmten Fuß

---

letteren en schone kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, 37, Nr. 30), 2 Bde., Brussel 1975, Bd. 1, 268ff., Nr. 126 mit Bd. 2, Abb. 59.

100 *Kissel* (Anm. 14), 108.

101 Dazu *Zweite* (Anm. 2), 173, Anm. 110.

102 *Justus Müller Hofstede,* Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 35 (1973), 227 - 260.

103 Copyright A. C. L.-Bruxelles. Gerechtshof Mecheln als Leihgabe vom Museum voor schone Kunsten, Antwerpen. Catalogue descriptif. Maîtres anciens, 2. Aufl. Anvers 1958, 8, Nr. 6 unter Backer (Adriaan). *Müller Hofstede* (Anm. 102), 230, 248 mit Abb. 21.

104 *Müller Hofstede* (Anm. 102), 254, Anm. 1 unter cc; 254f., Anm. 6; 259, Anm. 82. Das Exemplar der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr. 4950, befindet sich – unter noch bestehender falscher Zuschreibung an Otto van Veen – als Leihgabe im Bayer. Justizministerium. Diese Zuschreibung auch in: *Pleister/Schild* (Anm. 17), 140, Abb. 210. – So auch in Bilder Frieden (Anm. 51), 19 mit Abb. 10.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 51: Jacques de Backer, Kuß von Gerechtigkeit und Friede
(Gemälde, 1570 - 1580)

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Halt gibt. Diese Kombination von Vorder- und Rückenansicht kann bei einem ‚Romanisten' wie Backer einerseits gemäß dem Kriterium der Vielansichtigkeit in der Auffassung begründet sein, daß eine menschliche Gestalt von allen Seiten gleich schön sei[105]. Außerdem scheint die Allegorie des Friedens ihr Vorbild in den Figuren der Sixtinischen Decke von Michelangelo zu haben. Ob dieser Haltung andererseits noch eine weitere Deutung eignen kann, bleibt zu fragen. Die ‚pax' wendet ‚iustitia' ihren leicht angehobenen Kopf zu, den Blick fest auf sie gerichtet; über ihnen schwebt ein Engel mit zwei Lorbeerkränzen. Beide umarmen sich. Im Mittelgrund begegnen sich zwei bekleidete Frauen, hinter denen sich der Blick in eine weite, hügelige Landschaft mit in der Ferne sichtbaren Bauwerken öffnet – offenbar eine Burg und eine ummauerte Stadt. Rechts im Vordergrund steht vor einer Baumgruppe das Standbild einer weiblichen Figur auf steinernem Sockel. Das Postament ist geschmückt mit einem Distichon[106]. Da es sich bei diesem Gemäldeteil um eine Bilderweiterung aus dem 18. Jahrhundert handelt, ist er nicht zu berücksichtigen.

Im Zentrum der Bildaussage steht mit der Umarmung von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' unzweifelhaft die bildliche Vergegenwärtigung von Psalm 85, 11. Daß diese heilsgeschichtlich im neutestamentlichen Sinngehalt verortet zu begreifen ist, wird durch das Frauenpaar in der mittleren Bildebene bezeugt. Es stellt die Heimsuchung Mariens[107] dar, die ‚Begegnung' von Maria und Elisabeth, und verweist durch sie auf Gottes Entschluß zur Menschwerdung.

Jacques de Backer schuf jedoch noch ein weiteres – 1929 als ‚Allegorie von Frieden und Krieg' bezeichnetes[108] – Gemälde auf Holz in den Ausmaßen 250 × 175 cm[109]. Historische Daten sind unbekannt. Als ‚Krieg' gedeutet wurde in der Sitzgruppe aus zwei weiblichen Gestalten eine voll angezogene Frau, die mit der Hand ihres nach unten ausgestreckten rechten Arms ein senkrecht auf dem Boden stehendes Schwert am Griff umfaßt. Sie wird von der anderen, leichter bekleideten Frau zu ihrer linken Seite – zum Kuß bereit – mit beiden Armen umfangen. Auf ihrem Kopf sitzt eine Taube. Über ihren Häuptern schwebt ein Engel, der im Begriff ist, die beiden Frauen mit

---

105 Vgl. *Lars Olof Larsson,* Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art, 26), Stockholm 1974.

106 Sic mihi pacificae ramus iungatur olivae,
Ut Pax Iustitiae consociata viget.

107 Lexikon christliche Ikonographie (Anm. 16), Bd. 2, 235.

108 *Louis Didier,* La paix et la guerre. École flamande du XVIe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts 1 (1929), ND Nendeln 1968, 56 f. mit Abb. unter vorsichtiger Zuschreibung an Michel Coxie oder Frans Floris.

109 *Müller Hofstede* (Anm. 102), 254, Anm. 1.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Lorbeerkränzen zu schmücken. Zwischen den Beinen beider Frauen sitzt ein weiterer Engel. Rechtsseitig geht der Blick hinaus in eine Landschaft.

Konzeption und Grundmuster des Bildaufbaus verweisen auf Backers frühere Allegorie, allerdings ist der Bezug zum Psalmtext nur über das Sprachbild des Kusses zu erschließen.

Dieser Wechsel in der Gestaltung läßt erkennen, wie stark das erste Bild noch dem traditionellen, neutestamentlich-typologisch orientierten Verständnis des Themas im Sinne des Heils- und Erlösungsgedankens verhaftet war, auch wenn der ‚Begegnung' nur eine marginale Rolle eingeräumt ist. Über diese Aussage hinaus lassen beide Bilder als Einzelstücke keine weiteren Deutungen zu, zumal die Auftraggeber oder andere ‚Daten' nicht zu ermitteln sind. Gesichert ist nur, daß sich das erste Gemälde im großen Saal der Antwerpener Malergilde Sankt-Lukas befunden hat[110]. Außerdem zählte Backer zu jenen Malern, die besonders „das bewegliche Bild für das Bürgertum, das Kunstkabinett oder den Versammlungsraum schufen"[111].

Insgesamt wurde das Thema ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von flämischen Malern mit Werkstattzentrum in Antwerpen so häufig verbildlicht, daß sich in der Gegenwart noch mindestens vierzehn vor 1600 entstandene Gemälde überliefert befinden[112]. Darüber hinaus läßt sich im Vergleich mit dem gesamten überkommenen Bildgut zum Thema feststellen, daß während des Untersuchungszeitraumes an keinem anderen Ort eine solche Bündelung von ‚Kuß'-Allegorien vorgelegen hat[113].

Die im Rahmen von Vorarbeiten ausführlichen Bildbeschreibungen und -analysen sind hier – bei der Untersuchung der Frage nach einem Bildprogramm ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' – auf der Ebene des zweiten Schrittes der ikonographisch-historischen Analyse noch stärker auf jene Teile beschränkt worden, die für eine Befragung der Bilder nach ihrem Dokumentensinn wichtig erscheinen. Aussagen läßt sich nunmehr, daß den herangezogenen Bildern ein gemeinsames Thema zugrunde zu liegen scheint und in diesem Verständnis von einem Bildprogramm gesprochen werden

---

110 Ebd., 230.

111 Ebd., 230ff.

112 Daß im flämischen Raum in den Jahrzehnten um 1600 weitere Gemälde als Allegorien zum Thema entstanden, die nicht auf die Gegenwart überkommen sind, ist literarisch belegt oder in einem Kupferstich überliefert. Beispielhaft für literarische Überlieferung *Van den Branden* (Anm. 2), Bd. 1, 336f. für Bernaard de Rijckere (1535 - 1590), ein Nachweis über einen Stich für Josse van Winghen (um 1544 - 1603; dazu *Thieme/Becker* [Anm. 5], Bd. 36, 1947, 55) durch Egbert Jansz (Thieme/Becker [Anm. 5], Bd. 18, 414), in *Hollstein* (Anm. 77), Bd. 9, 177, Nr. 13, mit *Alfred von Wurzbach,* Niederländisches Künstler-Lexikon, 2 Bde., Amsterdam 1906 - 1911, ND 2. Aufl. Amsterdam 1968, Bd. 2, 888 unter 26.

113 Alle Materialzusammenstellungen sind unvollständig, z.B. *Pigler* (Anm. 60), Bd. 1, 207ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

kann. Wie weit es einheitlichen Vorstellungen folgte, bleibt einstweilen offen.

Dieses Bildprogramm erhielt für Antwerpen offenbar ‚aktuelle' Bedeutung erst nach dem Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges. Als die Stadt zwischen 1561 und 1565 trotz bereits sehr hoher öffentlicher Verschuldung ein neues Rathaus baute[114], gehörten zwar zu dem zentralen vollplastischen Figurenprogramm des Risalits neben Salvius Brabo[115] die Allegorien der ‚prudentia' und der ‚iustitia'[116] – letztere auf der ‚höherwertigen' Seite –, nicht aber die der ‚pax'. Sie fand nur einen Platz als Relief[117] mit fünf weiteren Personifikationen (‚poena divina', ‚caritas', ‚sapientia divina', ‚ratio' und ‚oboedientia versus deum') in einem Bogenzwickel über den Archivolten der beiden Hauptgeschosse des Mittelbaues und war außerdem in einer Form verbildlicht, die sich als verschmolzen mit der ‚abundantia' entschlüsseln läßt[118]. Es handelte sich um ein Programm, das die Position des Antwerpener Rats im Kampf mit dem Landesherrn um die regionalen Privilegien verfocht, die ‚Herrschertugenden des Magistrats' vertrat[119] und damit andere Schwerpunkte setzte als wenige Jahre später die verschiedenen Auftraggeber und Maler der ‚Kuß'-Allegorie[120].

Bei der Ermittlung des ‚sekundären' Sinnes der ‚Kuß'-Allegorien mit Hilfe des zweiten Schrittes der ikonographisch-historischen Analyse verschloß sich das jeweils einzelne Bild sehr bald dem Fragenden, weil mangels Materialien kaum ‚Daten' zu ermitteln waren. Zu untersuchen bleibt jenes übergreifende historische Umfeld, in dessen Kontext das Bildprogramm sich offensichtlich als rezipientenbezogen durchsetzungsfähig erwiesen hatte.

III.

Bei der Frage nach den gesellschaftlich relevanten Vorstellungen, die mit dem Psalmtext verbunden wurden, ist auszugehen von dem ideen- und theologiegeschichtlichen Sachverhalt, daß seit dem späteren Mittelalter mit dem Begriff ‚Gerechtigkeit', beispielsweise bei ‚Staatstheoretikern' und Humanisten, nicht mehr die Vorstellung von einer ‚Tochter Gottes' oder einer christ-

---

114 *Holm Bevers,* Das Rathaus von Antwerpen (1561 - 1565). Architektur und Figurenprogramm (Studien zur Kunstgeschichte, 28), Hildesheim 1985.

115 Ebd., 55 - 58: Salvo Brabo war eine in Antwerpen verehrte Sagenfigur, deren Statue nach 1585 entfernt wurde.

116 Ebd., 203, Abb. 7.

117 Ebd., 230, Abb. 58d.

118 Ebd., 58 - 61.

119 Ebd., 61 - 70.

120 Über ein „geschlossenes, einheitlich konzipiertes Bildprogramm" im Rathaus, das bei der Zerstörung des Inneren während der ‚Spaanse Furie' von 1576 vernichtet worden sein könnte, ist nichts bekannt – so *Bevers* (Anm. 114), 3.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

lichen Kardinaltugend verbunden war, sondern daß er inhaltlich als herausgehoben und selbständig begriffen wurde – verstanden im Sinne einer politischen Grundaussage und verbunden mit dem sozialen Leben[121]. Konkreter Bezugsort von ‚Gerechtigkeit' war die jeweilige politische Einheit und deren Ordnung. Diese sollte als wesentliche Voraussetzung der Gesellschaft eines Gemeinwesens von der ‚Gerechtigkeit' bestimmt sein. Damit war die ‚Gerechtigkeit' zur zentralen höchsten Kategorie des politisch-sozialen Lebens geworden, die wahrzunehmen und zu sichern als vornehmliche Aufgabe des ‚Staates' galt.

Ähnlich veränderte sich das Verständnis von ‚Friede'. An die Stelle von ‚Friedfertigkeit' als entscheidendem, religiös bestimmten Inhalt einer christlichen Tugend trat „der Friede selbst als Zustand der staatlichen Ordnung, Produkt somit einer Tugend, die mit Gehorsam gegenüber den Gesetzen, Verzicht auf Gewalt und Selbstjustiz u. a. verbunden ist. Gerechtigkeit und Friede stellen nun die Ordnung selbst dar, meinen die Qualität des Gemeinwesens (und derer, die es regieren)"[122].

Entwickelt worden war diese Auffassung vornehmlich in Italien. Hier hatte sie auch ihre ersten Verbildlichungen erlebt, besonders in dem berühmten Fresco von Ambrogio Lorenzetti (nachweisbar zwischen 1319 und 1347) zu Siena; seine unterschiedlichen Bezeichnungen – ‚Krieg und Frieden', ‚Das gute Regiment', ‚Gerechtigkeit' – weisen auf die Komplexität des Programms hin, in dem zur Bedeutung von ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' wichtige Aussagen enthalten sind[123]. Ihr neues, der politisch-sozialen Sphäre zugeordnetes Verständnis schlug sich zugleich in jenen allegorischen Figurenpaaren nieder, die keine heilsgeschichtliche Zuordnung aufweisen. Sie werden von den flämischen Malern während ihrer Aufenthalte in Italien rezipiert worden sein, vermittelten Schaffensimpulse und standen ihnen vor Augen, als sie sich in ihrer Heimat vor die Aufgabe gestellt sahen, Frieden als Idee in Hoffnung und Sehnsucht bildlich auszudrücken. Ihre Bilder waren aber ebensowenig wie spätere Werke aus Antwerpen bloße Übernahmen italienischer Vorbilder, sondern eigenständige Leistungen, deren Aussagen in den gesellschaftlichen Bedingungen der burgundischen Niederlande wurzelten.

Im Falle von Siena oder Venedig war jeweils unzweifelhaft, auf welchen ‚Staat' sich die Erwartungen bezogen, die mit Verbildlichungen des Themas ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' verbunden wurden. Besonders die

---

[121] Vgl. *Wolfgang Schild,* Gerechtigkeit als politische Tugend und Tugend der Polis, in: Pleister/Schild (Anm. 17), 130 - 148, und die in Anm. 43 angeführte Literatur.

[122] *Schild* (Anm. 121), 140f.

[123] Zuletzt und grundlegend *Quentin Skinner,* Ambrogio Lorenzetti. The Artist as Political Philosopher, in: Proceedings of the British Academy, 72 (1986), Oxford 1987, 1 - 56, u. *Kubisch* (Anm. 50), 63 - 80. – *Pleister/Schild* (Anm. 17), 136ff., Abb. 206ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Lagunenrepublik hatte nach der schweren militärischen Niederlage bei Agnadello (1509) bewußt das Konzept einer ‚pax veneta' entwickelt, das sich auf ihren ‚Staat' bezog. Es war nicht unumstritten, bestimmte jedoch die ‚amtlichen' Aufträge oder offiziöse Werke[124]. Ein solcher Sachverhalt führt zu Fragen wie: Besaßen auch die flämischen Maler einen eindeutigen Bezug, orientierten sie sich an einer bestimmten Staatsform oder war das in Werkstätten Antwerpener Künstler entstandene Bildprogramm nur Manifestation städtischen und/oder ständischen Bewußtseins? Reflektierten die Bilder Vorstellungen und Erwartungen, Hoffnungen und Sehnsüchte der burgundischen Niederländer, spiegelten sie diese gegebenenfalls nur mittelbar oder dienten sie als Mittel zur Lebensbewältigung, besaßen sie eine unmittelbare gesellschaftliche Funktion? Eignete den Allegorien eine konfessionelle Einbindung, vermitteln sie sozial- und mentalitätsgeschichtliche Aussagen oder wurden sie sogar gezielt als Mittel im Verständnis von politischer Ikonographie eingesetzt? Diese Fragen richten sich an die Niederlande, wie sie Heinz Schilling im Kontext modellhafter historischer Erklärung des Aufstandes problematisiert hat[125] und sie zuletzt von Harm Klueting unter Schwerpunktsetzung auf die Frage nach Rolle und Bedeutung der sich entfaltenden Konfessionen und der Wechselwirkung von Konfessionalisierung und Säkularisierung in politischer Betrachtungsweise beschrieben wurden[126].

Nach Frieden sehnten sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts die burgundischen Niederländer in ihrer sozialen Spannweite von der Statthalterin bis zum letzten Untertanen. Kontinuierlich aufeinanderfolgende Kriege zwischen ihrem Landesherrn, Kaiser Karl V. als geborenem Herzog von Burgund, und Frankreich hatten die siebzehn Provinzen vor allem finanziell stark belastet. Ein Ausdruck dieser Friedenssehnsucht war die erste Übersetzung der ‚Querela pacis' des Erasmus von Rotterdam ins Niederländische, die 1567 zu Beginn der Auseinandersetzungen mit der spanischen Herrschaft erschien[127].

---

[124] Vgl. die Hinweise bei *Wolters* (Anm. 61 und 64), sowie *Deike / Reichel* (Anm. 64), und *Reichel* (Anm. 63), 85 f.

[125] *Heinz Schilling,* Der Aufstand der Niederlande: Bürgerliche Revolution oder Elitenkonflikt?, in: 200 Jahre amerikanische Revolution und moderne Revolutionsforschung, hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 2), Göttingen 1976, 177 - 231.

[126] *Harm Klueting,* Das Konfessionelle Zeitalter 1525 - 1648 (UTB, 1556), Stuttgart 1989, 253 - 276. Algemene Geschiedenis der Nederlanden, Bd. 5, Haarlem 1980, Bd. 6, Haarlem 1979 u. Bd. 7, Haarlem 1980. Vgl. auch die einschlägigen Beiträge in *W. P. Blockmans / H. Van Nuffel* (Hrsg.), Etat et religion aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque à Bruxelles du 9 au 12 octobre 1984. Staat en religie in de 15e en 16e eeuw. Handelingen van het colloquium te Brussel van 9 tot 12 oktober 1984, Brussel 1986. Anregend zur Frage nach dem Nebeneinander verschiedener Glaubensrichtungen in einer größeren sozialen Gemeinschaft *Therese Bruggisser,* Frömmigkeitspraktiken der einfachen Leute im Katholizismus und Reformiertentum. Beobachtungen des Luzerner Stadtschreibers Renward Cysat (1545 - 1614), in: ZHF 17 (1990), 1 - 26, mit älterer zentraler Literatur in Anm. 1 - 3.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Religiös begründete Wirren kannten die Niederländer – im Vergleich zu den Deutschen – dagegen bisher wenig, weil zwar zahlreiche Menschen erwartet hatten und hofften, daß die Kirche erneuert werde, es aber bis zur Jahrhundertmitte keine ausgesprochenen reformatorischen Bewegungen beachtenswerten Ausmaßes gegeben hatte. Zugleich war von Anfang an die niederländische Reformation durch Pluralismus, Verschwommenheit und fließende Übergänge gekennzeichnet, begann sie als eine ‚Reformation von unten'. Hier hatten keine so starken Spannungen zwischen Heilsverlangen und Versagen kirchlicher Institutionen wie in Deutschland bestanden – sie waren evolutionär aufgefangen worden durch vorausgegangene religiöse Bewegungen wie die Devotio moderna. Außerdem war die Brüsseler Regierung auf Weisung des Herrschers von 1519 an gegen sog. ketzerische Regungen sofort eingeschritten und hatte Lutheraner, Täufer und spiritualistische Bewegungen als die ersten größeren reformatorischen Gruppen in den nördlichen Provinzen mit scharfen Mitteln bekämpft sowie darüber hinaus auch öffentliche Kritik an der Kirche unterdrückt – darunter sehr früh in Antwerpen[128]. Die ständige Repression erzwang bis in den Aufstand von 1566 hinein ein Leben im Untergrund, getragen von kleinen Gruppen, bestimmt durch Betonung des Individuums und seiner Glaubenszweifel. Ein Eckpfeiler dieser Reformation war die Forderung nach christlicher Freiheit.

Probleme auf einem dritten Gebiet – wirtschaftliche Krisenund in ihrem Gefolge soziale Unruhen – belasteten das Land zwar, hatten aber bisher ebenso wenig wie die Kriege zur Folge gehabt, daß die geistig-kulturelle Aufgeschlossenheit und die der Renaissance verbundene, gewissermaßen kosmopolitisch orientierte Rezeptionsbereitschaft der Niederländer geschwunden waren[129].

Politisch wurden die Provinzen seit der Pragmatischen Sanktion von 1549 zwar vom Landesherrn als ein unteilbares, geschlossenes Territorium mit einer Zentralverwaltung in Brüssel begriffen, aber noch war die Macht der überlieferten gesellschaftlichen Kräfte, insbesondere der Stände, nicht überwunden, die diese burgundischen Niederlande in Wechselwirkung von Herrschaft und Sozialstruktur, Wirtschaft und Kultur so spezifisch geformt hatten. Dennoch – wenn auch jede Provinz weiterhin darauf bedacht war, daß ihre Rechte und Privilegien und damit ihre Eigenständigkeit gewahrt

---

[127] *Cornelis Augustijn,* Erasmus von Rotterdam. Leben – Werk – Wirkung, München 1986, 68. – Zur Rolle der Humanisten in den beginnenden Auseinandersetzungen mit der Krone Spanien vgl. *Nicolette Mout,* Abschied vom Erasmianismus. Humanisten und der niederländische Aufstand, in: Das Ende der Renaissance. Europäische Kultur um 1600, hrsg. v. August Buck und Tibor Klamczay (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 6), Wiesbaden 1987, 63 - 80.

[128] Augustijn (Anm. 127), 114.

[129] Für die Zeit bis ca. 1530 beste gesamtgesellschaftlich orientierte Darstellung *Walter Prevenich / Wim Blockmans,* Die burgundischen Niederlande, Weinheim 1986, 282 - 360 zur ‚burgundischen' Kultur.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

wurden, ihre ‚Staaten', die jeweiligen Ständeversammlungen der Provinzen, konnten nicht übersehen, daß den äußeren und inneren übergreifenden Frieden letztlich nur der Landesherr gewährleistete. Noch war mit seiner Herrschaft die Vorstellung von einer göttlich legitimierten Ordnung verbunden, die zu bezweifeln trotz der beachtenswerten Verschlechterung des ursprünglich befriedigenden Verhältnisses zwischen Karl V. und den Ständen, vor allem infolge starker Steuerlasten und Mißachtung der ständischen Freiheiten, kein Anlaß bestand; die Ordnung stellte sich als weltlich organisiertes politisches Gemeinwesen, als ‚Staat' dar, von dem erwartet wurde, daß er nicht nur auf den Kategorien ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' basierte, sondern auch Gerechtigkeit und Frieden wahrte. Besonders nachhaltig erinnerten Humanisten daran, daß Gerechtigkeit und Friede im Zentrum staatlicher Tätigkeit stehen sollten. Solche Vorstellungen und Erwartungen mußten besondere Bedeutung erlangen, als sich mit dem Regierungswechsel auf Philipp II. ab 1555 schon in dessen ersten Herrschaftsjahren die Beziehungen zwischen Landesherrn und Ständen erheblich verschlechterten, kompensiert zum einstweiligen Vorteil der Niederländer durch „einen Mythos von der überragenden Weisheit und friedensstiftenden Macht der Generalstaaten"[130]. Dieser Mythos konnte die sich gleichzeitig verschärfenden gesellschaftlichen und aufkommenden religiösen Spannungen innerhalb der Niederlande bis hinein in den spanisch-niederländischen Krieg entschärfen bzw. überbrücken.

Ein Brennpunkt zentralistischer Bestrebungen und zugleich der Bemühungen der burgundischen Herzöge, die oberste Gerichtsgewalt auszuüben, war seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Mecheln, als Stadt zentral in den Niederlanden gelegen. Dort residierte der höchste Gerichtshof, der Große Rat, der sich als ein institutionalisierter Garant staatlicher Ordnungs- und Friedenssicherung begriff und den selbstverständlichen Anspruch erhob, als oberste Berufungsinstanz Gerechtigkeit zu verbürgen[131]. Mecheln war zeitweiliger Arbeitsort von Sellaer. Beeinflußt durch eine solche Umwelt und angesichts der weltzugewandten Aufgeschlossenheit seiner Landsleute für ‚Kunst'[132] kann er hier dazu angeregt worden sein, sein Bild zu malen.

---

[130] *Helmut G. Koenigsberger,* Warum wurden die Generalstaaten der Niederlande im 16. Jahrhundert revolutionär?, in: Das römisch-deutsche Reich im politischen System Karls V., hrsg. v. Heinrich Lutz (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 1), München/Wien 1982, 239 - 252, hier 242.

[131] *Michel Baelde,* De collaterale raden onder Karel V en Filips II (1531 - 1578). Bijdrage tot de geschiedenis van de centrale instellingen in de zestiende eeuw (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van Belgie, Klasse der Letteren, 27, Nr. 60), Brussel 1965.

[132] *W. Th. Kloek / W. Halsema-Kubes / R. J. Baarsen,* Art before the Iconoclasm (Einleitung zur Ausstellung Rijksmuseum Amsterdam, 13. Sept. - 23. Nov. 1986), Amsterdam 1986; Kunst voor de beeldenstorm (Katalog Ausstellung Rijksmuseum Amsterdam 13. September - 23. November 1986). Zum Verhältnis von Reformation und

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Sellaers Bild (Abb. 50) ist zumindest ein Ausdruck dessen, welche Bandbreite an Vorstellungen noch zur Jahrhundertmitte in einer Gesellschaft entfaltet werden konnte, die im ‚Herbst des Mittelalters' (Huizinga) wurzelte, sich aber zugleich mit ‚Anspruch auf Mündigkeit' (Diwald) Anregungen der italienischen Renaissance geöffnet hatte und dabei in der Kunst durch Überwinden bisheriger Grenzen für neue Gestaltungsformen und Aussagen offen war. Diese Aufgeschlossenheit besaß in Antwerpen[133] – der größten, reichsten und neben Brüssel bedeutendsten Stadt der burgundischen Niederlande – als Umschlagplatz von Gütern, Kapital und geistigen Strömungen aus aller Welt ein Zentrum[134]. Die Weltstadt des 16. Jahrhunderts, deren Niedergang in der zweiten Jahrhunderthälfte[135] sich für die Zeitgenossen zur Jahrhundertmitte noch nicht abzeichnete, bot als Knotenpunkt von Handel, Gewerbe und vor allem Kapitalbildung die Voraussetzungen für einen Kunstmarkt, um den sich eine bisher einmalige Zahl von Vertretern künstlerischer Berufe gesammelt hatte. Sie bildeten zusammen mit bedeutenden Druckereien in einer Stadt ohne Universität die zentrale Grundlage eines ausgeprägten kulturellen Lebens[136].

Bilder von Antwerpener Meistern wurden jedoch nicht nur vom ‚Kunstmarkt' geprägt, sondern wurzelten – so lautet als Voraussetzung für die Frage nach ihrem historischen Dokumentensinn meine These – in Bedingungen und historischer Bedeutung auch in jenem geschichtlichen Prozeß, dessen Faktoren auf Antwerpen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts einwirkten: Verlagerung des Gewürzhandels nach Lissabon; erster spanischer Staatsbankrott von 1557 mit einer Liquiditätskrise auf dem Geldmarkt der Scheldemetropole und Bankrotten von Handelsfirmen; wirtschaftlicher Konflikt zwischen England und Spanien mit Einschluß der Niederlande seit 1563, der 1564 zur Abwanderung der Merchant Adventurers und zum Verlust der bisherigen Rolle als Handelsplatz für englische Tuche führte; Auswirkungen des siebenjährigen Krieges seit 1563 zwischen Dänemark und

---

Kunst s. *Christian Tümpel,* Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Hofmann (Anm. 31), 309 - 321.

133 *Floris Prims,* Geschiedenis van Antwerpen, 8 Bde. in 9 Tl., Brüssel 1977 - 1985, hier Bde. 6/A u. 6/B, 1982.

134 *Leon Voet,* De Gouden Eeuw van Antwerpen, Antwerpen 1973.

135 *Jean A. van Houtte,* Déclin et survivance d'Anvers (1550 - 1700), in: Studi in onore di Amintore Fanfani, Bd. 5, Milano 1962, 703 - 726. *Hermann Kellenbenz,* Aufstieg und Krise des Hafens Antwerpen (bis 1650), in: See- und Flußhäfen vom Hochmittelalter bis zur Industrialisierung, hrsg. v. Heinz Stoob (Städteforschung, Reihe A, 24), Köln 1986, 141 - 159.

136 *Leon Voet,* Antwerpens goldene Zeit (Einleitung als Beilage zum Katalog Ausstellung Grafenegg 3. Juli - 24. Oktober 1982) (Anm. 6 = Tekeningen), Bad Vöslau 1982. Zur Bedeutung des Druckgewerbes vgl. beispielhaft zuletzt *Francine de Nave,* Eine Druckerei von Weltrang im Antwerpen des 16. Jahrhunderts, Christophe Plantins ‚Gulden Passer', in: Gutenberg, 550 Jahre Buchdruck in Europa, hrsg. v. Paul Raabe (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 62) Wolfenbüttel/Weinheim 1990, 65 - 74 mit weiterer Literatur.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Schweden auf die lebensnotwendige Getreidezufuhr, vor allem infolge von Schwierigkeiten bei der Sunddurchfahrt; Religionsedikt von 1565 und Bildersturm von 1566; Abwanderung reformationsfreundlicher Wirtschaftskräfte während der Statthalterschaft des Herzogs von Alba; Schädigung des Handels seit Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges, vor allem auch durch Sperre von Schelde und seeländischen Gewässern seitens der Wassergeusen und durch Piraterie; infolge Zahlung der hohen Geldsumme von 400 000 Gulden 1574 noch einmal abgewendete, 1576 dann erlittene ‚Spaanse Furie' als Plünderung durch spanische Truppen mit einem geschätzten Gesamtschaden von mindestens fünf Millionen Gulden; erneuter Staatsbankrott Spaniens 1575 mit Börsenkrise in Antwerpen, die zahlreiche Firmen ruinierte; teilweiser Handelsstillstand und Abzug ausländischer Kaufleute; nach allgemeiner Abwendung der Bevölkerung von Spanien als Folge der ‚Spanischen Furie' Annäherung seit 1577 an Wilhelm von Oranien und die aufständischen nördlichen Provinzen mit Führung Antwerpens durch Calvinisten unter Anschluß an die Utrechter Union 1579; Verlust der Verbindungen zum Hinterland infolge spanischer Siege; Belagerung und Einnahme durch Farnese 1585 mit Folgen wie die Abwanderung weiterer Träger des wirtschaftlichen Lebens, Schließung der Schelde durch die entstehende Republik der Vereinigten Niederlande und Aufblühen der seeländischen Konkurrenz; anhaltende Depression im Textilgewerbe; schließlich allmähliche Überwindung der Krise mit der Einpassung in die spanischen Niederlande und Entwicklung von einer ehemaligen Welthandelsmetropole zu deren wichtigstem Gewerbe- und Handelsplatz für Luxusgüter, Buchproduktion und Kunst.

Antwerpen war demnach mit am stärksten vom Achtzigjährigen Krieg betroffen. Schon der Bildersturm von 1566 hatte gezeigt, daß es nicht nur zu einer tiefgreifenden Wirtschaftskrise in den südlichen Provinzen mit ihren sozialen Folgen und zu den Spannungen mit dem neuen Landesherrn Philipp II. von Spanien gekommen war wegen dessen Bestrebungen, seine Macht durch verschärfte Zentralisierung der staatlichen Gewalt und auf dem Wege einer Diözesanneuordnung mit einer ‚Spanisch-niederländischen Hierarchie' zu verstärken, sondern daß nunmehr auch religiös verursachte Auseinandersetzungen hinzugetreten waren – vor allem zwischen den gegenreformatorisch wirkenden Kräften in der römisch-katholischen Kirche und dem sich seit den fünfziger Jahren ausbreitenden Calvinismus. Lutheraner, Täufer und gemäßigte Altgläubige trugen außerdem dazu bei, daß sich die Zeitgenossen in Wirren und Verwirrungen verwickelt sahen, die mit weltlichen Mitteln kaum noch lösbar erschienen angesichts einer Aufspaltung der burgundischen Niederländer in vornehmlich drei Parteiungen – die Parteigänger Spaniens als gleichzeitige Verfechter des sich herausbildenden tridentinischen Katholizismus; die Anhänger überlieferter burgundischer Tradition mit Orientierung auf eine Erhaltung des Gesamtstaats,

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

überwiegend katholisch, aber vom Humanismus geprägt; die radikalen Gegner Spaniens im Zeichen kämpferisch ausgerichteten Calvinismus. Eine Rückwendung zu einem betont religionsbezogenen Leben gewann an Boden, gefördert nicht zuletzt durch die beginnende Konfessionalisierung mit ihren Zwängen hinsichtlich eines rechten Glaubensverständnisses.

Parallel zum politisch-gesellschaftlichen Geschehen waren sich in Antwerpen bis 1585 die sich formierenden verschiedenen Konfessionen keineswegs nur im Zeichen des ursprünglichen Kampfes für eine ‚offene' Kirche und jener Toleranz begegnet, die beispielsweise im Interesse eines auf Handel und Exportgewerbe ausgerichteten Gemeinwesens ebenso geboten gewesen wäre wie sie eine Voraussetzung für den dauerhaften Erfolg im Kampf gegen die spanische Herrschaft bildete. Konfessionalisierung besagte zunächst, daß sich vor der Einnahme der Stadt 1585 durch den Herzog von Parma etwa 55 - 60% der Bevölkerung zur römisch-katholischen Kirche bekannten, 26 - 30% Calvinisten waren, die Lutheraner 13 - 15% zählten und vielleicht 2% den Täufern angehörten[137]. Konfessionalisierung bedeutete außerdem, daß bisherige gesetzliche Ordnungen in ihrer Gültigkeit bezweifelt oder gar nicht mehr anerkannt wurden, weil sie als weltlicher Ausdruck des widergöttlichen Wesens einer bekämpften, sie tragenden Kirche begriffen wurden. Indem einer Herrschaft ihre Rechtmäßigkeit bestritten wurde, weil sie sich aus einem anderen Glauben legitimierte, wurde ihrem ‚Staat' mit dem Anspruch begegnet, ihm nicht nur den Gehorsam zu verweigern, sondern auch sie mit Gewalt zu beseitigen. Die angelaufene Enttheologisierung der staatstragenden und herrschaftslegitimierenden Begriffe ‚Gerechtigkeit' und ‚Friede' wurde aufgehalten, sie wurden vom eigenen Glaubensverständnis her neu interpretiert. Daß sich eine derartige Entwicklung im Kunstschaffen spiegelte, ist zu erwarten, darüber hinaus stellt sich die Frage, ob versucht wurde, mit Bildern in die Auseinandersetzungen einzugreifen.

Reflektiert findet sich die Situation zu Antwerpen im achten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den flämischen Bildern, beispielsweise bei Marten de Vos. Wohl schon als Lutheraner[138] lebte Vos in einer Stadt, die von den politischen und religiösen Auseinandersetzungen mit ihren sozialen und wirtschaftlichen Folgen so stark und unmittelbar betroffen war, daß Verunsicherung und Unsicherheit das tägliche Leben prägten[139].

---

[137] *J. Andriessen S. J.,* De katholieken te Antwerpen (1577 - 1585), in: Bijdragen tot de geschiedenis. Religieuze stromingen te Antwerpen voor en na 1585. Wetenschappelijk colloquium, Antwerpen 30 november 1985 (Bijdragen tot de geschiedenis bijzonderlijk van het aloude hertogdom Brabant, 70), Antwerpen 1987, 61 - 77, hier 61. – *W. Balke,* De invloed van de Anabaptisten te Antwerpen, in: ebd., 39 - 59. Zu den anderen Konfessionen s.u. Anm. 141 u. 142.

[138] *J. Van Roey,* De Antwerpse schilders in 1584 - 1585. Poging tot sociaal-religieus onderzoek, in: Jaerboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen 1966, 107 - 133, hier 113 u. 132.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Lutheranhänger hatte es in Antwerpen bereits in den zwanziger Jahren mit Zentrum im dortigen Augustinerkloster gegeben; aus ihm waren jene zwei Mönche hervorgegangen, die am 1. Juli 1523 als erste Märtyrer der Reformation öffentlich in Brüssel verbrannt worden waren[140]. Um 1566 hatte hier die überwiegende Anzahl jener burgundischen Niederländer gelebt, die sich zu Luthers Glaubensverständnis bekannten. Damals hatte ihre Gemeinde unter den etwa einhunderttausend Einwohnern ungefähr viertausend Menschen gezählt. Nach 1567 war ein Teil von ihnen emigriert, die Verbliebenen konnten sich bis zur Genter Pazifikation von 1576 nur geheim bekennen. Nachdem die Lutheraner 1578 als Gemeinde geduldet wurden, wuchsen sie bis auf vierzehntausend Anhänger an. Als die Calvinisten 1581 die Macht übernahmen[141], wurde nicht nur der römisch-katholische Gottesdienst verboten, sondern auch die Lage der Lutheraner verschlechterte sich abermals zeitweise[142].

Als eine Konsequenz von Verunsicherung und Unsicherheit erscheint die vertiefte Hinwendung zum Glauben. Ein Ausdruck derartig verstärkt gottesfürchtiger Einbindung der Menschen war jener Rückgriff auf Psalm 85, den die Verbildlichungen durch Marten de Vos eingefangen haben. Vor allem in seiner Handzeichnung und deren Umsetzung in den Kupferstich (Abb. 46) reflektierte er die Glaubensvorstellung, daß dauerhafter Friede nicht nur aus menschlichem Handeln hervorgehen werde, sondern irdischer Friede auch göttlichen Wirkens bedürfe. Ein Gemeinwesen werde nicht allein aus eigener Kraft zu einer friedlichen Ordnung finden, sondern müsse sein Wohl der Gnade Gottes anvertrauen. Menschliches Handeln selbst habe besonders darauf zu beruhen, die Zehn Gebote zu befolgen. Eine derartige Auffassung lebte aus einem infolge des reformatorischen Anstoßes wiedererweckten christlichen Verständnisses des Psalms 85 – wiederbelebt bei Vos als Frucht des lutherischen Glaubens. Faßbar erscheint die neue Lehre in der offenbaren Übernahme von Elementen der lutherisch-reformatorischen Bildschöpfungen, wie Lucas Cranach des Älteren ‚Gesetz und Gnade' oder

---

139 *J. Van Roey,* De correlatie tussen het sociale-beroepsmilieu en de godsdienstkreuze te Antwerpen op het einde der XVIe eeuw, in: Sources de l'histoire religieuse de la Belgique. Moyen âge et Temps modernes. Bronnen voor de religieuze geschiedenis van Belgie. Middeleeuwen en Moderne Tijden (Bibliothèque de la revue d'histoire ecclésiastique, 47), 239 - 258.

140 *Gerhard Hammer,* Der Streit um Bucer in Antwerpen. Ein rätselvoller Textfund und ein unbekannter Lutherbrief, in: Lutheriana (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers. Texte und Untersuchungen, 5), Köln/Wien 1984, 393 - 454, hier 395 u. 421.

141 *G. Marnef,* Brabants calvinisme in opmars: de weg naar de Calvinistische Republieken te Antwerpen, Brussel en Mechelen, 1577 - 1580, in: Religieuze stromingen (Anm. 137), 7 - 21.

142 *Paul Estié,* Het plaatselijk bestuur van de Nederlandse Lutherse gemeenten: ontstaan en ontwikkeling in de jaren 1566 tot 1686, Amsterdam 1987, 15 - 23 u. 43 - 54. – *E. M. Braekman,* Het Lutheranisme in Antwerpen, in: Religieuze stromingen (Anm. 137), 23 - 37.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

des Tetragramms[143]. Wiederbelebt besagt aber auch, daß diese Verbildlichung zu einer Zeit entstand, der eine andere, unter dem Einfluß der Renaissance gewissermaßen entsakralisierte, profane Interpretation des Themas ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' vorangegangen war. Sie findet sich im Bild von Sellaer.

Ohne erkennbaren Bezug zum Inhalt des Psalms 85, 11 stellt die Komposition von Sellaer (Abb. 50) in einer ersten Bedeutungsebene das vertraute Sprachbild des ‚Kusses von Gerechtigkeit und Friede' dar. Der ‚Friede' bedarf jedoch nicht nur der Anlehnung an die ‚Gerechtigkeit', sondern auch einer energischen Entschlossenheit zur Rechtswahrung. Die ‚Gerechtigkeit' verweist offenbar mit ihrer Handgebärde auch auf die Justitia-Personifikation im rechtsseitigen Bildhintergrund – ein Bezug, mit dem die Blickrichtung dieser ‚iustitia' korrespondiert. Damit erscheint Gerechtigkeit gebunden an eine Justitita, wie sie geläufig bereits begriffen wurde im Kontext einer politischen Ordnung, in der sich der ‚Staat' als die friedenssichernde Gewalt qualifiziert hatte.

Auf die Sehnsucht nach ‚Frieden' verweist jedoch noch eine zweite Bedeutungsebene. Ikonographisch nicht belegbar, zumindest dem heutigen Bildbetrachter jedoch tiefenpsychologisch erklärbar, scheint jene Beziehung zwischen zwei Frauen angesprochen zu sein, die es zu allen Zeiten als zwischenmenschliches Verhältnis gegeben hat, begrifflich zu erfassen als lesbische Liebe. Damit erscheint die im Thema ‚Venus und Mars' entfaltete Idee, daß Liebe den Krieg überwinden und Frieden zu bringen vermöge[144], in neuer, gegenüber der mythologiebezogenen Allegorie grundlegend anders strukturierter Weise verbildlicht. Im Zentrum des Bildsinnes steht das Bekenntnis zur Macht der Liebe als zentraler friedensstiftender Kraft – wobei der Friede zu seiner Sicherung allerdings einer gesellschaftlich anerkannten festen Form staatlicher Gerichtsbarkeit bedarf. Entstanden war das Bild in einer bereits durch auswärtige Kriege gekennzeichneten unfriedlichen Zeit, die im Innern aber noch auf die Sicherung von Gerechtigkeit und Frieden durch den ‚Staat' vertrauen konnte.

Überliefert sind also zwei Bildtypen, wobei die säkularisierte Erfassung des Themas durch Sellaer oder wohl auch Floris (s.o. S. 234ff.) von einer erneuten Theologisierung des Motivs abgelöst wurde, jedoch nicht in strenger zeitlicher Abfolge, sondern sich einander überlappend, zu erkennen im

---

143 s.o. 217. Dazu *Rainer Wohlfeil,* Lutherische Bildtheologie, in: Martin Luther. Probleme seiner Zeit, hrsg. v. Volker Press u. Dieter Stievermann (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 16), Stuttgart 1986, 282 - 293. Zuletzt *Friedrich Ohly,* Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst (Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, N.F. 1), Münster i.W. 1985.

144 *Reinhold Baumstark,* Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter 45 (1974), 178ff.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Werk des Antwerpener Meisters (Abb. 49) oder der unterschiedlichen Bildgestaltung durch Backer (Abb. 51 mit S. 238ff.). Das Nebeneinander im Verständnis des Themas schimmert auch im Gemälde von Vos (Abb. 48) durch und offenbart damit eine Spannung in der bildlichen Vergegenwärtigung des Psalms, die sich beim Vergleich von Skizze und Gemälde analysieren läßt. Sie wird sich vor allem aus der unterschiedlichen Funktion und den damit verbundenen Erwartungen der Bildabnehmer ergeben haben.

IV.

Wenn im 16. Jahrhundert Künstler die Idee des Friedens als zeitgenössische Hoffnung einschließlich der Sehnsucht nach seiner ‚ewigen' Dauer verbildlichen wollten, standen ihnen vor allem fünf Themen zur Verfügung, die sie entweder unter Rezeption antiker Texte und Bilder der griechisch-römischen Mythologie entnahmen oder die im christlichen Gedankengut wurzelten, aber auch auf einer Verbindung beider Elemente beruhen konnten[145]: ‚Goldenes Zeitalter'[146], ‚Mars und Venus'[147], ‚pax'-Personifikationen[148], ‚Waffenvernichtung' bzw. ‚Umschmieden von Waffen'[149] und ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede'. Alle Themen sind auch von flämischen Malern aufgegriffen worden, gipfelnd in den Werken von Peter Paul Rubens (1577 - 1640).

Im Antwerpen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist vornehmlich die ‚Kuß'-Allegorie verbildlicht worden. Hinter dieser Wahl verbirgt sich eine erste Ebene des Dokumentensinnes. Sie ist ein Beleg für eine gesellschaftliche Krise. Unter ihren Bedingungen wurde in bildlichen Verweisen auf ein ‚Goldenes Zeitalter' offenkundig kaum ein zeitbezogenes Thema gesehen und entsprechend selten sind sie erfolgt; im Zeichen existentieller Not wäre erst recht verfehlt gewesen, die ‚Mars-Venus'-Allegorie aufzugreifen. Wenn auch um 1577 wohl erstmals verbildlicht, schien die eigentliche Zeit für eine Thematisierung des Waffenumschmiedens bzw. der Waffenvernichtung in Anlehnung an die Weissagung des Propheten Jesaias noch nicht gekommen.

---

145 *Baumstark* (Anm. 144), 125 - 234.

146 Ebd., 137ff.

147 Ebd., 177 - 189.

148 Ebd., 130 - 135. *Hans-Martin Kaulbach,* Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit, s. 191 - 209.

149 *Baumstark* (Anm. 144), 134 - 137. *Rainer u. Trudl Wohlfeil,* Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias, in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit, hrsg. v. Siegfried Hoyer/ Wieland Held (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Gesellschaftswissenschaften), Leipzig 1987, 60 - 83; dazu ergänzend für eine frühere Datierung des Stiches ‚Die cracht des Peys' auf die Zeit um 1577 s.o. Anm. 76.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die seit spätestens 1566 friedlosen Zustände zu beenden war eigentlich eine Aufgabe der staatlichen Gewalt. Auf Friedenssicherung durch die staatliche Ordnung schien jedoch wenig Verlaß, nachdem sich zunächst der überlieferte ‚Staat' der Burgundischen Niederlande nicht mehr als sicherer Hort der Rechts- und Friedenswahrung erwiesen hatte und danach die Staatskonzeption ‚Burgund' zerbrochen war. Ihre Auflösungserscheinungen belegen die Bilder zumindest insofern, als sich die Darstellungen des achten Jahrzehnts auf keinen fixierbaren Staat oder eine bestimmbare Staatsform bezogen – wie es in den Verbildlichungen der ‚pax veneta' geschah. So wenig sich konkret-politische Bezüge ermitteln lassen, so spürbar sind die Bildaussagen bestimmt durch allgemeine Verunsicherung und Unsicherheit, bezogen auf das irdische Handeln, geprägt von weltlichen und religiösen Sorgen, von Angst im Leben des einzelnen Menschen oder sozialer Gruppen in allen Bereichen der Gesellschaft, wie sie Jean Delumeau[150] auch für die Glaubenskonflikte im 16. Jahrhundert und damit ebenfalls für die Bewohner der bisherigen Burgundischen Niederlande aufgezeigt hat. Angst beherrschte die Gesellschaft, war ein zentrales Element der Krise, enthüllen die Bilder als weiteren Dokumentensinn – eine Aussage, die sich nicht unmittelbar aus der Analyse ergibt, sondern als These, die auf der Deutung des Bildprogrammes aus dem achten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im historischen Kontext beruht.

Gesellschaft als soziale Basis der Bilder war in erster Linie die Stadt Antwerpen, für die äußerer und innerer Frieden *die* zentrale Kategorie ihrer Lebensbedingungen darstellte – nicht nur für ihre exportgewerbeorientierten und handeltreibenden sozialen Gruppen. Diese aber sahen sich vom ‚Staat' besonders im Stich gelassen. In ihren Reihen sind in erster Linie Auftraggeber und Rezipienten zu suchen. Standesbezogen sind die Verbildlichungen dem städtischen Bürgertum zuzuordnen. Das Bildprogramm sprach dagegen kaum die Mehrheit der bisherigen burgundischen Niederländer an, vor allem nicht die Anhänger der späteren Republik der Vereinigten Niederlande. Ihre Künstler[151] haben den ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' lange nicht thematisiert, denn ihr entstehender ‚Staat' basierte auf politisch-glaubensbezogenen Kategorien, die Friedenssehnsucht der kämpferischen Selbstbehauptung nachordneten. Daß Friedensallegorien in den bisherigen

---

150 *Jean Delumeau,* La Peur en Occident (XIVe - XVIIIe siècles). Une cité assiégée, Paris 1978; dt. Übersetzung: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts (sachbuch rororo, 7919/7920), 2 Bde., Reinbek 1985.

151 *Frans Boudouin,* Religion und Malerei nach der Teilung der Niederlande, in: Renaissance – Reformation. Gegensätze und Gemeinsamkeiten, hrsg. v. August Buck (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 5), Wiesbaden 1984, 7 - 22. – *Bob Haak,* Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984. – *Simon Schama,* Überfluß und schöner Schein, München 1988, bes. 67 - 143. The Journal of Interdisciplinary History 16 (1985/86), 255 - 265.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

nördlichen Provinzen der Burgundischen Niederlande nicht nachgefragt waren, ist ein Sachverhalt, dem ebenfalls Dokumentensinn eignet. Für Antwerpen boten dagegen religiös bezogene Allegorien nicht allein Wege an, Ängste und Hoffnungen zu reflektieren. Wenn die unter dem kunstwissenschaftlichen Begriff ‚Manierismus' für den Zeitraum zwischen 1530 und 1600 erfaßten Künstler Allegorien als bevorzugtes Ausdrucksmittel zu nutzen verstanden[152], dann sowohl im Sinne von Orientierung als einer Art ‚Lebenshilfe' und Stellungnahme im aktuellen Geschehen wie auch als „visuelle Ausstattung von Gewalt und Macht" – Formulierung nach Martin Warnke – und damit einzuordnen unter Anwendung moderner Terminologie unter den Begriff ‚Politische Ikonographie'.

Die flämischen Gemälde zur ‚Kuß'-Allegorie waren mit einiger Wahrscheinlichkeit Auftragsarbeiten, auf deren Bildaussage der jeweilige Auftraggeber eingewirkt haben wird[153]. Zu vermuten sind vor allem Antwerpener Bürger[154], die an ‚Ruhe und Ordnung' als Voraussetzung ihrer wirtschaftlichen Tätigkeiten interessiert sein mußten und dieses Interesse durch Bekenntnis über ein Bild bekundeten. Ihren privaten Aufträgen konnte ‚öffentlicher' Charakter zugeeignet werden, wenn die Bilder nicht in den Wohngemächern hingen, sondern in Kontoren oder in anderen Räumen, die einem weiteren Personenkreis zugänglich waren. Für eine derartige Verwendung sprechen die Bildformate. Allerdings dürfte das Verständnis des Bildprogramms der Gemälde auf wenige Menschen eingegrenzt gewesen sein, denn seine Entschlüsselung bedurfte eines „kulturspezifischen, mehrstufigen Dekodierungsaktes"[155]. Sollte einer größeren Gruppe von Bildbetrachtern ein Zugang zum Thema eröffnet werden, bedurfte es einer ‚Lesehilfe' durch Textverweise – wie sie zum Beispiel in den Bildteppich[156] eingebracht wurden, dessen Gestaltung im Kupferstich von Marten de Vos sein Vorbild hatte. Die hier gewählte knappe Form reichte dennoch für breitere Bevölkerungsschichten nicht aus. Um ihnen den Bildsinn nahezubringen, wurde eine besondere Bild-Text-Kombination benötigt. Eine solche hatten beispielsweise die illustrierten Flugblätter entwickelt[157].

---

152 *Ernst Köller,* Manierismus, in: Kat. Meister Manierismus (Anm. 95), Einleitung.

153 Zur Rolle des spätmittelalterlichen Stifters vgl. zuletzt *Wolfgang Schmid,* Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln, Phil. Diss. masch. Trier 1990, zum Druck vorgesehen in den Veröffentlichtungen des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1991.

154 So *Zweite* (Anm. 2), 36 für die Allegorie von Marten de Vos.

155 *Schenda* (Anm. 97), 92 f.

156 s. o. 225.

157 Vgl. z. B. Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. *Wolfgang Harms* u. a., bisher Bde. 1 - 4, München 1980 – Tübingen 1989 (mit jeweils guten Bibliographien zur älteren und neuen Literatur); methodische Fragen und Probleme, Erkenntnisse und Ergebnisse der Forschung zum illustrierten Flugblatt fortlaufend reflektiert vom Herausgeber in den jeweiligen Einleitungen, wichtig bes. zu Bd. 1, 1985, VII - XXV. – *Wolfgang Harms* u. a. (Hrsg.), Illustrierte Flugblätter des

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Auf eine größere Rezipientenschicht hin konzipiert und orientiert sicherlich auch unter kaufmännischen Gesichtspunkten an einem erwarteten entsprechenden Marktinteresse war von vornherein das Kupferstichblatt (Abb. 46)[158], für das die Handzeichnung zum ‚Schlagbild'[159] von Vos entworfen worden ist. Ihre eindeutige Datierung läßt annehmen, daß die Druckgrafik den Reigen der Verbildlichungen der ‚Kuß'-Allegorie im achten Jahrzehnt eröffnet und ihre Rezeption dann zu Aufträgen für die Gemälde geführt hat – auch bei Vos. Mit seiner religiös-christlichen Aussage initiierte das Kunstblatt ein Bildprogramm, das sich als durchsetzungsfähig erwies – einerseits mental, andererseits vielleicht auch, weil in dieser Bildersprache mit Zeichen und Symbolen einsichtig Ideen vorgetragen, ‚Wahrheiten' und auch politische Aussagen suggestiv vermittelt werden konnten, die in sprachlich-literarischen Formen auszudrücken unter den Bedingungen der Kontrolle durch die in Antwerpen anwesenden Vertreter der spanischen Herrschaft gefahrvoll erscheinen mochten. Ein Element des historischen Dokumentsinnes ist damit seine Bedeutung als ‚propagandistischer' Faktor im historischen Prozeß[160].

An der meinungsbildenden politisch-allegorischen Druckgrafik[161] haben drei Antwerpener Meister zusammengewirkt, um Verstehen und Aufnahme eines komplizierten Bildsinnes zu ermöglichen. Sein Verständnis wurde allerdings, wenn auch nicht unabdingbar, an lateinische Sprachkenntnisse

---

Barock. Eine Auswahl (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 30), Tübingen 1983. – *John Roger Paas,* The German Political Broadsheet 1600 - 1700, bisher 2 Bde., Wiesbaden 1985/86. – Als beispielhaft für die Auswertung illustrierter Flugblätter sei neben zahlreichen Kommentaren zu den Blättern und den mannigfaltigen Studien von Harms verwiesen auf *Ruth Kastner,* Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion illustrierter Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext (Mikrokosmos, 11), Frankfurt a.M./Bern 1982; *Gabriele Hooffacker,* Avaritia radix omnium malorum. Barocke Bildlichkeit um Geld und Eigennutz in Flugschriften, Flugblättern und benachbarter Literatur der Kipper- und Wipperzeit 1620 - 1625 (Mikrokosmos, 19), Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988; *Renate Haftlmeier-Seiffert,* Bauerndarstellungen auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts (Mikrokosmos), Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1990, und besonders *Michael Schilling,* Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblattes in Deutschland bis um 1700 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 29), Tübingen 1990, sowie seinen Beitrag zu diesem Band, s. 106 - 119.

[158] s.o. 211 - 219.

[159] Begriff nach *Aby Warburg,* Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1919, 26), Heidelberg 1920, 35; Wiederabdruck in: *Aby M. Warburg,* Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. v. Dieter Wuttke u.a. (Saecula spiritalia, 1), 2. verb. Aufl., Baden-Baden 1980, 232.

[160] ‚Propagandistisch' in Übereinstimmung mit der problematisierenden Begriffsreflexion durch *Harms* (Anm. 157), Bd. 1, IX.

[161] Grundlegend zur angesprochenen Problematik: Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hrsg.), Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst (Katalog Ausstellung 21. März - 2. Mai 1976), Münster i.W. 1976.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

gebunden[162]. Diese Rezeptionsvoraussetzung wird hinsichtlich der Aufnahmemöglichkeiten hemmend gewirkt haben, dahingestellt bleibt, ob sie bewußt als Mittel sozialer Differenzierung eingesetzt worden ist. Der Neujahrsglückwunsch auf das Jahr 1580 (Abb. 47) scheint bereits Kenntnis des Bildprogrammes vorausgesetzt zu haben, bediente sich aber hinsichtlich seines politisch relevanten Textes der drei Sprachen, die in Antwerpen am meisten geläufig waren.

Unter ihren Aussagen enthielten das Kupferstichblatt von Vos/Wierix und das Neujahrsblatt keine auf *eine* ‚Kirche' hin fixierten Lehrinhalte, wie sie im Rahmen der lutherischen Bildtheologie bereits entwickelt waren[163] oder sich für den römisch-katholischen Glauben als Folge der einschlägigen Beschlüsse des Trienter Konzils über das Werk des Niederländers Johannes Molanus von 1570[164] zu Fragen der heiligen Bilder auf die Bildergestaltung auswirkten – nach 1585 auch auf den konvertierten Vos[165] und andere flämische Künstler[166]. In einer politisch-religiös erregten, konfessionell aber noch nicht unabdingbar festgeschriebenen Zeit sollte der Verweis der Blätter auf die gerechtigkeits-, friedens- und heilsverkündenden Aussagen der Bibel eine Hilfestellung bieten, um kollektive und auch individuelle Ängste im Alltag und vor der Zukunft bewältigen zu helfen. Daß Marten de Vos in seine Skizze reformatorische Bildelemente eingebracht hatte, gestattet jedoch nicht uneingeschränkt als Dokumentensinn zu folgern, er habe als Weg zum Heil auf den evangelisch-lutherischen Glauben verwiesen oder sich gar zielgerichtet als ‚Propagandist' für diese Konfession betätigt. Ein solches Bekenntnis blieb in Antwerpen gefährlich, und zum Märtyrer war der Maler offenkundig nicht geschaffen. Auszuschließen ist allerdings nicht, daß es sich um versteckte Verweise auf evangelische Glaubensgehalte gehandelt hat, wie sie Edward E. Lowinsky in niederländischer Musik zu erkennen meinte. Seine These, daß über eine „heimliche Chromatik" anhand symbolischer Texte ein geheimes Bekenntnis zur reformatorischen Lehre erfolgt sei[167], ist wissenschaftlich nicht rezipiert worden. Ihre Zurückwei-

---

162 Vgl. dazu mit spezieller Ausrichtung auf Probleme der Flugblattforschung *Wolfgang Harms,* Lateinische Texte illustrierter Flugblätter. Der Gelehrte als möglicher Adressat eines breit wirksamen Mediums der frühen Neuzeit, in: Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985, hrsg. v. Albrecht Schöne, Bd. 7, Tübingen 1986, 74 - 85.

163 *Wohlfeil* (Anm. 143) mit Verweis auf ältere Literatur. – Vgl. generell zuletzt *Gerhard May,* Art. ‚Kunst und Religion VI., Frühe Neuzeit, 2. Reformation', in: TRE (Anm. 43), Bd. 20 (1990), 276 - 280 mit Literatur 289 - 292.

164 *Joannes Molanus,* De picturis et imaginibus sacris, Löwen 1570; weitere Ausgaben unter dem Titel De historia SS. imaginum et picturarum, Löwen 1594, Douai 1617, Antwerpen 1617; dazu s. *Schenda* (Anm. 97), 86 u. 103. – Zum Dekret des Tridentinum vgl. generell zuletzt *May* (Anm. 163), hier 3. Kunst und Konfession, 3.1., 284 ff.

165 *Zweite* (Anm. 2), 27.

166 *John B. Knipping O. F. M.,* De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden, 2 Bde., Hilversum 1939/1940, ND Nieuwkoop 1974.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sung läßt dennoch keinesfalls zu, die Frage nach verschlüsselten Aussagen bei Vos und Ambrosius I. Francken d. Ä. oder auch von Wierix dadurch als erledigt einzustufen – zumal sich im Bereich der bildenden Künste und hier besonders bei Allegorien, zu deren Wesen die Vielschichtigkeit ihres Bedeutungssinnes gehört, solche Mittel der Auseinandersetzung finden lassen. Anzunehmen ist jedoch, daß sie ‚nur' allgemeingültige Grundsätze der christlichen Lehre beschworen – wie sie auch die parallel zu ihrem Kupferstichblatt anlaufende Produktion sog. erbaulicher illustrierter Flugblätter vortrug[168].

Zum Dokumentensinn des Kupferstichblattes der drei Antwerpener Vos, Wierix und Baltens zählt der Nachweis, daß von diesen Meistern aus der Sankt Lukas-Gilde im unruhigen achten Jahrzehntdes 16. Jahrhunderts im Rahmen des Kommunikationssystems ein noch nicht eindeutig konfessionsgebundenes visualisiertes Programm angeboten wurde, das gottbezogene religiöse Normen und Werte als Antwort auf persönliche und kollektive, politische und private Ängste und Sorgen instrumentalisierte[169]. Diese – im weiteren Begriffsverständnis – politische Funktion entsprach offenbar dem Bedürfnis einer breiteren sozialen Schicht. Für sie war die stärker verheißende als erbauende Bildaussage mentalitätsgeschichtlich repräsentativ. Dem entsprach, daß das Blatt kein Kampfmittel *einer* ‚Kirche' im Rahmen der Auseinandersetzungen um den wahren Glauben darstellte. Eine solche Funktion war den Gemälden erst recht nicht zugewiesen, und später wurde in derartigen Verbildlichungen der ‚Kuß'-Allegorie sogar der unmittelbar glaubensbezogene Bildsinn wieder vernachlässigt – sichtbar in den Werken des Theodor Van Thulden (1606 - 1669)[170].

In den flämischen Allegorien zum Thema ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede' standen seit der Jahrhundertmitte die als Paar unmittelbar einander zugeordneten personifizierten Tugenden im Bildmittelpunkt, jedoch eigneten ihnen innerhalb eines keineswegs geschlossenen Bildprogrammes funktional abweichende, wesensverschiedene Rollen: in der säkularisierten Bildauffassung (z. B. Sellaer, Abb. 50) verweisen – zumindest heute – erotische Assoziationen beim Bildbetrachter auf die Liebe als friedestiftende Kraft, in der religiös-theologisierten (z. B. Vos, Abb. 46, 48) wird mit Psalm 85 im liturgischen Friedenskuß der Gottesbezug als das Entscheidende für die

---

[167] *Edward E. Lowinsky,* Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet, New York 1946.

[168] *Eva-Maria Bangerter-Schmid,* Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570 - 1670 (Mikrokosmos, 20), Frankfurt a. M./Bern/New York 1986.

[169] Formulierung in Übereinstimmung mit Überlegungen von *Harms* (Anm. 157), Bd. 1, IX zum Problem der Instrumentalisierung von religiösen Normen, Werten und Motiven.

[170] Beispielhaft Bilder Frieden (Anm. 51), 18, Abb. 9. – Zur Person *Thieme/Becker* (Anm. 5), Bd. 33, 1939, 110f.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Verwirklichung menschlicher Friedenshoffnungen herausgestellt. Dieser Rückgriff auf eine christliche Deutung des alttestamentlichen Sprachbildes führt auf einer letzten Ebene des Dokumentensinnes der Bilder aus dem achten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu der These, daß die zuvor bereits aufgekommene Vorstellung, „Gerechtigkeit und Frieden stellen ... die Ordnung selbst dar, meinen die Qualität des Gemeinwesens (und derer, die es regieren)“[171], in eine Krise geraten war. In Sachen Friedenswahrung hatte sich der moderne staatliche Anspruch, dieser Aufgabe allein gerecht werden zu können, noch einmal als unglaubwürdig erwiesen, wurde in der Existenzkrise Antwerpens von Menschen auf Gott mehr vertraut als auf den Staat. Aber erst der vorgesehene Vergleich[172] mit den Verbildlichungen der ‚pax veneta‘ wird es ermöglichen, den staatsbezogenen Dokumentensinn der Allegorien zum Thema ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘ noch schärfer herauszuarbeiten und ihn in Verbindung mit der These von einer spezifischen ‚pax antwerpiensis‘ abschließend interpretativ zu bestimmen. Dieser Vergleich bietet sich auch an, weil Antwerpen und Venedig gemeinsam war, daß ihre Bedeutung im 16. Jahrhundert vornehmlich auf ihrer Funktion als den beiden Welthandelsplätzen dieses Zeitalters beruhte, für deren Funktionsfähigkeit Frieden eine wesentliche Voraussetzung und Bedingung darstellte. Mit dem ‚pax‘-Begriff verbanden sich jedoch divergierende Vorstellungen – einerseits menschliches Sehnen und Hoffen, andererseits eine Staatsideologie.

[171] s.o. 243 mit *Schild* (Anm. 121), 141.
[172] s.o. Anm. 1.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Bildernachweis

Abb. 1 London, The British Library. Holkham Bible Picture Book.
Abb. 2 Die Holzschnitte zu Sebastian Brants Narrenschiff, hrsg. von *Manfred Lemmer* (Insel-Bücherei, 593), Leipzig 1964, Nr. 37 und 56.
Abb. 3 *Franciscus Petrarcha,* Von der Artzney bayder Glück / des gůten vnd widerwertigen, Augsburg 1532, Buch 1, Kap. 90.
Abb. 4 Ebd., Titelblatt.
Abb. 5 Ebd., Buch 2, Titelblatt.
Abb. 6 *Horst Buszello,* Der deutsche Bauernkrieg von 1525 als politische Bewegung mit besonderer Berücksichtigung der anonymen Flugschrift An die versamlung gemayner Pawerschafft (1525, Titelblatt), Berlin 1969, 152.
Abb. 7 Ebd., Ausschnitt.
Abb. 8 *Robert W. Scribner,* For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation, Cambridge 1981, 118, Abb. 89.
Abb. 9 *Max Geisberg,* The German Single-leaf Woodcut: 1500 - 1550, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1974, Bd. 4, 1530, G. 1575.
Abb. 10 Ebd., Bd. 2, 431, G. 460.
Abb. 11 Ebd., Bd. 4, 1462, G. 1500.
Abb. 12 *Werner Schade,* Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, Abb. 144.
Abb. 13 Ebd., Abb. 53.
Abb. 14 Ebd., Abb. 56b.
Abb. 15 *Geisberg,* (Abb. 9), Bd. 3, 923, G. 967.
Abb. 16 *Martin Luther,* Werke, Abt. 1, Bd. 9 (1893), Beilagen, Nr. 17.
Abb. 17 Ebd., Beilagen, Nr. 25 u. 26.
Abb. 18 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HB 5350.
Abb. 19 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HB 443.
Abb. 20 Leningrad, Ermitage.
Abb. 21 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.
Abb. 22 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.
Abb. 23 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
Abb. 24 Luboradz (Lobris), Dorfkirche. Foto Mirosław Łanowiecki, Wrocław.
Abb. 25 Kłaczyna (Kauder), Dorfkirche. Foto (Abb. 24).
Abb. 26 Wrocław (Breslau), Elisabethkirche, jetzt Wrocław, Muzeum Narodowe. Foto Edmund Witecki, Wrocław.
Abb. 27 Wrocław (Breslau), Maria-Magdalenenkirche, jetzt Wrocław Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).
Abb. 28 Wrocław (Breslau), Maria-Magdalenenkirche, jetzt Wrocław Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).
Abb. 29 Stolec (Stolz), Pfarrkirche, jetzt Wrocław, Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).
Abb. 30 Złoty Stok (Reichenstein), Evang. Kirche, jetzt Wrocław, Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).
Abb. 31 Wrocław (Breslau), Elisabethkirche, jetzt Warschau, Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).
Abb. 32 Złotoryja (Goldberg), Pfarrkirche St. Marien, jetzt Wrocław, Muzeum Narodowe. Foto (Abb. 26).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Abb. 33 Mojęcice (Mondschütz), Dorfkirche, Foto (Abb. 24).
Abb. 34 Gryfów Śląski (Greiffenberg i. Schl.), Pfarrkirche St. Hedwig. Foto (Abb. 24).
Abb. 35 *Petrarcha* (Abb. 3), Buch 2 nach Titelblatt, links.
Abb. 36 Ebd., rechts.
Abb. 37 Ebd., Buch 1, CXXVr.
Abb. 38 Ebd., Buch 1, CXXVIr.
Abb. 39 Ebd., Buch 1, X.
Abb. 40 Ebd., Buch 1, CXLIIIr.
Abb. 41 *Frances A. Yates,* The Allegorical Portraits of Sir John Luttrell, in: Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, Abb. 6a.
Abb. 42 The Illustrated Bartsch, Bd. 25, 109.
Abb. 43 Florenz, Palazzo Vecchio. Foto Brogi 17318.
Abb. 44 *Lawrence M. Bryant,* The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance, Genf 1986, Abb. 26.
Abb. 45 Foto Kaulbach.
Abb. 46 Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet.
Abb. 47 Paris, Bibliothèque Nationale – Cabinet des Estampes.
Abb. 48 Leningrad, Ermitage.
Abb. 49 Düsseldorf, Kunstmuseum.
Abb. 50 Düsseldorf, Kunstmuseum. Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.
Abb. 51 Antwerpen, Museum voor schone Kunsten.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Verzeichnis der Mitarbeiter

Dr. *Katarzyna Cieślak,* ul. Fiszera 7 m.1, PL-80-231 Gdánsk

Dr. *Jan Harasimowicz,* ul. Stalowowolska 33 m. 29, PL-53-404 Wrocław

Prof. Dr. *Siegfried Hoyer,* Grassistraße 7, O-7010 Leipzig

Dr. habil. *Frank-Dietrich Jacob,* Straße der Bauarbeiter 37 10/01, O-7060 Leipzig

Dr. *Hans-Martin Kaulbach,* Graphische Sammlungen, Staatsgalerie Stuttgart, Urbanstraße 35, 7000 Stuttgart 1

Martin Knauer, M.A., Tinsdaler Heideweg 26, 2000 Hamburg 56

Prof. Dr. *Alexander N. Nemilov,* Srednij Prospekt 58 KB. 4, UdSSR 199178 Leningrad W.O.

Privatdozent Dr. *Michael Schilling,* Leutstettener Straße 26 F, 8130 Starnberg

Prof. Dr. *Robert W. Scribner,* Clare College, Cambridge CB2 ITL

Brigitte Tolkemitt, Koldingstraße 13, 2000 Hamburg 50

Prof. Dr. *Rainer Wohlfeil,* Haynstraße 8, 2000 Hamburg 20

Trudl Wohlfeil, Haynstraße 8, 2000 Hamburg 20

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-428-47187-4 | Generated on 2025-06-29 21:02:16
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/