

03

KONRAD HOFFMANN ZU FUNKTIONS- UND MEDIENWANDEL VON BILDERN IN REFORMATION UND FRÜHER NEUZEIT

Sigrid Schade

Konrad Hoffmann, Cranachs Zeichnungen «Frauen überfallen Geistliche», in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVI 1972, S. 3-14.

Konrad Hoffmann, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte, Hella Trompert, Christof Windhorst (Hg.), Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2), S. 189-210.

Konrad Hoffmann, Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 3), S. 515-534.

Konrad Hoffmann, Wort und Bild im ‚Narrenschiff‘, in: Ludger Grenzmann, Karl Stackmann (Hg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981, Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd. 5), S. 392-422.

Konrad Hoffmann, Das Bild als Herrschaftskritik, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8, Weinheim und Basel 1985, S. 11-42.

Die Untersuchung visueller Kulturen nach deren Funktions- und Medienwandel ist Konrad Hoffmann ein zentrales Anliegen. Schon früh lotet er die Möglichkeiten der historischen Analyse von Bild-Traditionen und deren gesellschaftlichen Funktionen aus, welche im Zusammenhang der jeweiligen Gebrauchsweisen stehen. Dies beinhaltet für Hoffmann einen Perspektivenwechsel auf die eigene Ausgangslage, den modernen Kunstbegriff. Dieser setzt ebenfalls ein bestimmtes Funktionskonzept voraus – selbst noch in der Formulierung eines scheinbar funktionslosen „interesselosen Wohlgefallens“. Deshalb muss nach Hoffmann vermieden werden, diese Perspektive nachträglich als allgemeinen Maßstab auch auf historisch vergangene Kunst zu projizieren.

In dieser Hinsicht trifft er sich mit vielen Kolleg_innen seiner Generation, die nach 1968 gegen das Nachkriegs-Konzept einer scheinbar überzeitlichen Hermeneutik und/oder der Stilgeschichte wieder stärker die historischen und gesellschaftlichen Verankerungen bildnerischer und künstlerischer Produktionen in den Vordergrund ihrer Untersuchungen stellten. Ein Gemeinschafts-Projekt von 30 Kunsthistorikern dieser Generation, das aus dem Interesse einer Funktionsanalyse hervorging, war u. a. das 1984/85 als Hörsendung mit Begleitmaterial ausgesendete „Funkkolleg Kunst“ (30 Hörfunksendungen, Begleitveranstaltungen in Volkshochschulen und Begleitmaterialien wie Studienbegleitbriefe), welches vom Deutschen Institut für Fernstudien in Tübingen koordiniert und für ein interessiertes Laienpublikum angeboten wurde. Es war eines der erfolgreichsten der seit 1966 ausgestrahlten Funkkollegs mit mehr als 40 000 zahlenden, eingeschriebenen Teilnehmer_innen und geschätzten 160000-180000 Zuhörer_innen.¹ Das Funkkolleg bot eine Übersicht über eine „Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen“, die Kapiteleinteilung folgte der Abgrenzung der religiösen, der ästhetischen, der politischen und der abbildenden Funktion von Kunst. Der Vorsitzende des wissenschaftlichen Teams und Herausgeber einer späteren zusammenfassenden Ver-

öffentlichung, Werner Busch, spricht nachträglich von einem Paradigmenwechsel in der deutschen Kunstgeschichte.²

Der Beitrag von Konrad Hoffmann zu diesem „Funkkolleg Kunst“, „Das Bild als Herrschaftskritik“³, der im vorliegenden Kapitel der online-Edition als letzter aufgeführt ist, stellt so etwas wie eine auch für ein Laienpublikum verständliche Zusammenfassung der

¹ Irene Below, *The Blind Man. Nachlese zum Funkkolleg Kunst*, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/download/9988/3845/> (zuletzt aufgerufen am 16. August 2019), S. 56. Irene Below erwähnt die grundsätzliche Kritik am Funktionsbegriff des Funkkollegs, die wiederum fast ausschliesslich von den Kollegen der Hermeneutik-Fraktion formuliert wurde (z.B. Gottfried Böhm). Ihre Nachlese würdigt die Leistungen des Kollegs, kritisiert aber auch die Tatsache, dass nur sehr wenige Kunsthistorikerinnen beteiligt waren, und die „Blindheit“ der überwiegend männlichen Autoren gegenüber einer bereits existierenden feministischen Kunstgeschichtsschreibung.

² Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bände, München, Zürich, 1987, in dem Hoffmanns Beitrag unter dem Titel „Das Bild als Kritik“ erschien, ebd. Bd. II, S. 507-531.

³ Konrad Hoffmann, *Das Bild als Herrschaftskritik*, in: *Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 8, Weinheim und Basel 1985, S. 11-42. Eine für die online-Plattform „Schule des Sehens“ bearbeitete Fassung des Textes findet sich unter: http://www.kunst-und-funktion.de/sds_tlp/impressum.htm. (zuletzt aufgerufen am 17. 8. 2019) (online-Edition 2019, S. 301-333).*

bereits gewonnenen Erkenntnisse und der Analyse einzelner Fallbeispiele seiner früheren Veröffentlichungen dar. Eine solche Analyse schließt für ihn sowohl die Frage nach der Gattungs- und Medienspezifik der Bilder, als auch die Frage nach ihrem Gebrauch unabdingbar mit ein. An den Beispielen der für dieses Kapitel ausgewählten Schriften lässt sich nachvollziehen, dass und wie die Funktion von Bildern immer auch durch ihre jeweilige Medialität mitgeprägt ist und umgekehrt. Historischer Funktions- und Medienwandel verändert sowohl die Formen und Inhalte von Motiven und Genres als auch die Weisen ihrer Tradierung.

Der Übergang zwischen Mittelalter und früher Neuzeit sowie die Reformationszeit als Phase eines Medienumbruchs waren für Konrad Hoffmann von zentralem Interesse. Diese Phase ist geprägt durch den Einsatz von Buchdruck, Flugblättern und Druckgraphik in der Reformationspolemik, einen ersten gleichsam massenmedialen Einsatz von Bildern und neuer Medienverbünde⁴ u. a. auch in der Verknüpfung von Text und Bild in politischen, religiösen sowie persönlichen Auseinandersetzungen. Dies beinhaltet sich verändernde Produktions- und Vertriebsweisen, Publikumsschichten und Auftraggeber, Verschiebungen zwischen religiöser und weltlicher Macht, Kämpfe um Erhaltung sowie um das Erringen von Macht und den Einsatz von Bildsatire und Polemik zur Meinungsbildung und didaktischer Aufklärung. Konrad Hoffmann arbeitet in den fünf hier ausgewählten Texten an Fallbeispielen heraus, wie die Künstler die neuen künstlerischen Medien und deren Möglichkeiten für die Kommentierung zeitgenössischer Diskussionen um Machtmissbrauch u. a. des Klerus und der römischen Kirche, Verfall und/oder Veränderung von Sitten und Moral, Verhaltensweisen im Alltag usw. nutzen. Sie kleiden diese Themen realistisch in allgemein wiedererkennbare Alltags- (oder Genre-)Szenen. Hoffmann zeigt auf, wie diese mit seit dem Mittelalter bekannten biblischen oder in anderen Quellen überlieferten Motiven verknüpft werden, um die jeweilige Kritik mit dem Hinweis auf eine göttliche Ordnung zu legitimieren. Die rhetorischen Figuren solcher historischer Anspielungen aus Typologie, Exemplarik und Emblemik, sowie die wechselseitige Kommentierung von Wort und Bild, werden in Hoffmanns – an ein Fachpublikum adressierten – Texten präzise durch historische Quellen nachgewiesen und in einen zeitgenössischen Kontext gebracht. Dies ist nur auf der Grundlage von Kenntnissen, Konzepten und Fragestellungen mehrerer Fachdisziplinen möglich, so wie hier

unter Einbezug der Germanistik, die Hoffmann aus interdisziplinärer Perspektive mit dichten Beschreibungen der Bilder und den Erkenntnissen des an der Ikonologie geschulten Kunsthistorikers verknüpft.

Dem 1972 publizierten Aufsatz „Cranachs Zeichnungen ‚Frauen überfallen Geistliche‘“⁵, soll hier wegen seiner ausgeprägten Anschaulichkeit besondere Aufmerksamkeit zu teil werden. Es geht in ihm um zwei Zeichnungen Cranachs, von denen man annimmt, dass sie – insgesamt von 18 cm Höhe und einem Meter Länge (!) – die Vorlage für einen Flugblattholzschnitt abgeben sollten, der entweder nicht ausgeführt wurde oder von dem keine Exemplare mehr erhalten sind. Hoffmann arbeitet heraus, dass es sich nicht um ein „Ereignisbild“ handelt, sondern um eine fiktionale Verknüpfung von Reformationspropaganda und erotischer Satire. Letztere entstammt dem seit dem Spätmittelalter bekannten Motiv der „Weibermacht“ und des „Bösen Weibes“ sowie antiken Mythen, in denen die „Verkehrte Welt“ der Herrschaft von Frauen über Männer am Beispiel berühmter Paare (David und Bathseba, Herkules und Omphale etc.) dargestellt wird. Die Weibermacht-Thematik war bereits im Spätmittelalter zentraler Bestandteil der theologischen und juristischen Traktate und Illustrationen der Dominikaner und Humanisten. Im Kontext der Hexenverfolgungen ging das Thema auch in die Hexendarstellungen von Renaissance-Künstlern wie Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien ein.⁶ Hoffmann zeichnet nach, wie diese Motive mit einer Kritik am nicht eingehaltenen Zölibat der Kleriker einhergeht, die man auch aus der grobianischen Literatur kennt, eine Kritik, die die Reformatoren wiederum als Argument gegen das Zölibat und für die

⁴ Die in den Medienwissenschaften inzwischen gebräuchlichen Termini *Medienumbruch* und *Medienverbund*, sowie die Frage nach der *Medialität* überhaupt, war zum Zeitpunkt des Erscheinens der hier aufgeführten Aufsätze in der *Kunstgeschichte* so gut wie kein Thema. Diese hat sich lange gegen die Erkenntnisse einer sich neu entwickelnden Medienwissenschaft gesperrt.

⁵ Konrad Hoffmann, *Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. XXVI 1972, S. 3-14, der Text entspricht dem Referat, das er auf dem 13. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz gehalten hatte. (online-Edition 2019, S. 191-202).

⁶ Diesem Aufsatz verdanke ich wichtige Anregungen für meine *Untersuchung des Hexenbildes u. a. bei Hans Baldung Grien*, das gewissermaßen die ultimative Inkarnation von *Weibermacht* darstellt: Sigrid Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit*, Worms 1983. Vgl. auch Birgit Franke, Sigrid Schade, *Weiberregiment, Weibermacht, Weiberlisten*, in: *Lexikon der Kunst* (Redaktion Harald Olbrich), München 1996, Bd. 7, S. 739-740.

Ehe von Geistlichen einsetzten. Cranachs Zeichnungen, die nicht nur der Verspottung der Geistlichen, sondern auch der sie überfallenden Frauen diene, kann Hoffmann auf einen konkreten, öffentlich ausgetragenen Streit zwischen dem Schweizer Humanisten Simon Lemnius und Martin Luther in Wittenberg beziehen, in dem es wiederum um eine Kritik der Unkeuschheit Luthers ging.

Die Sündenböcke der Moralkritik, die bei Cranach satirisch dargestellt werden, waren sowohl Geistliche als auch Frauen. Das misogynen Motiv der Weibermacht, das in der damaligen Gesellschaft selbst keinen realen Hintergrund hatte und von Inquisitoren und Humanisten als Warnung vor einer „Verkehrten Welt“ und keinesfalls als tatsächlicher Aufruf zu einer Ermächtigung von Frauen gemeint war, wird in die frühreformatorische Glaubensgesellschaft und deren Polemiken übernommen. Kurze Zeit danach wurden auch von lutherischer Seite in Wittenberg vier Frauen als Hexen verbrannt.

Die differenzierte Untersuchung der satirischen Elemente und ihre historische Situierung ermöglichen Konrad Hoffmann nicht nur eine konkrete historische und persönliche Auseinandersetzung zu rekonstruieren, in der Cranach Partei ergreift. Es gelingt ihm zudem sowohl die kirchenkritischen wie auch die zeitgenössischen frauenfeindlichen Motive herauszuarbeiten, welche in naiver Weise in der Kunstgeschichte der 1980er Jahre teilweise als positive Zuschreibung von Macht an Frauen gewertet wurden. Hoffmanns Aufsatz „Cranachs Zeichnungen ‚Frauen überfallen Geistliche‘“ kann man als einen Auftakt zur späteren feministischen Kunstgeschichte lesen.

Die Frage nach der Funktion und nach dem Gebrauch von Kunst(werken) sowie Hoffmanns präzise historische Situierung seiner Themen in der Reformationgeschichte und der frühen Neuzeit ermöglichte es der nächsten Generation von Kunsthistoriker_innen, solche Fragestellungen mit denen einer neu entstehenden Medienwissenschaft zu verknüpfen. Auch den frühen historischen Diskussionen um zeichentheoretische Verfahren, also um den Verweisungszusammenhang von Bild und Text, eröffnete er mit seinen Analysen den Weg. In diesen Studien ist die Vorgeschichte aktueller Konzepte und Debatten zu erkennen, in denen teilweise wieder um die Vorherrschaft des Bildes oder des Wortes gestritten wird.

KONRAD HOFFMANN

Cranachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“

Wenn man – vereinfachend – sagen kann, daß in Cranachs späterem Werk zwei verschiedene, ja widersprüchliche Interessen nebeneinander herlaufen, Reformationspropaganda und Erotik¹, so hat der Künstler beide Schwerpunkte zumindest einmal explizit in Beziehung zueinander gesetzt, in einer Arbeit, die in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in seinem Schaffen einnimmt und eine genauere Betrachtung als in der vorliegenden Literatur verdient: in einer Darstellung von Frauen, die Geistliche überfallen. Seine zwei erhaltenen Zeichnungen dieses Themas, in Berlin und Nürnberg, gehörten nach Ausweis ihrer Größe, Technik und Komposition ursprünglich zusammen und bildeten einen Streifen von 18 cm Höhe und knapp einem Meter Länge (Abb. 1 – 2). Der Entwurf wird auf Grund stilistischer Vergleiche in die Zeit nach 1537 datiert² und als Vorlage für einen Flugblattholzschnitt angesehen. Da es zu dem Holzschnitt nicht kam bzw. kein Exemplar davon zu existieren scheint, fehlt uns zur Deutung die bei Flugblättern dieser Zeit übliche erläuternde Beischrift und hängt das Verständnis ganz von unserer Beurteilung des Anschaulichen ab.

Von links nach rechts verfolgt eine Gruppe von Frauen, mit Kindern, auf einer Waldlichtung katholische Geistliche, auf die sie mit Mistgabeln, Stangen und Dreschflegeln einschlagen³ bzw. aus Kübeln Wasser schütten, während die Kinder Steine werfen. Der Kontrast der heftig agierenden Frauen und der unter Schmerzgebrüll fliehenden, zusammenbrechenden oder niedergefallenen Männer erscheint in der Variation von Physiognomien, Gesten und Attributen breit instrumentiert.

Die Häufung von Klerikern aller Stände: Kardinäle, Bischöfe, Prälaten und Mönche in einer Waldlichtung zeigt, daß es sich hier nicht um ein dokumentarisches Ereignisbild handeln kann: ein solcher Überfall ausschließlich von Frauen auf Geistliche hat in dieser Form wohl ebensowenig jemals stattgefunden wie die Hinrichtung von Papst und Kardinälen (am Galgen) in einem etwas späteren Kampfblatt der Cranach-Schule⁴. Der Kampf der Frauen und Geistlichen ist im gleichen Sinn fiktiv wie Baldung Grien 1521 auf einem Titelbild (zu Flugschriften Huttens) einen Trupp von Landsknechten die gesamte kirchliche Hierarchie mit Papst, Kardinälen und Bischöfen vertreiben läßt als die „Ecclesia malignantium“ des beigeschriebenen Psalmverses⁵. Formal

läßt sich besonders die Gruppe von Frauen und Geistlichen rechts außen in Cranachs Nürnberger Zeichnung mit Baldungs Komposition vergleichen.

An Cranachs moralkritische Tendenz führt näher ein Flugblatt Erhard Schöns von etwa 1525 heran (Abb. 3)⁶, in dem reitende Teufel in einer mit Netzen abgesperrten Waldblöße Kleriker mit ihren Geliebten in das offene Höllenmaul jagen – in Abwandlung der traditionellen Bildform des jüngsten Gerichts mit Papst, Kardinälen und Kaiser zuvorderst im Höllenrachen⁷. Der fiktiv-allegorische Charakter der Szene wird nicht nur durch diese Bildreminiszenz, sondern auch in der langen Unterschrift betont, die in der literarischen Einkleidung als Traumbeschreibung heftige Anklagen gegen die Habsucht und Unzucht der Geistlichen vorbringt.

Mit Schöns Flugblatt lassen sich in Cranachs Zeichnung, neben der räumlichen Anlage, auch einzelne Figuren vergleichen wie der im Fliehen zurückschauende Mönch. Wie Erhard Schön gibt Cranach eine Satire auf die unkeusche Zölibatspraxis der Kleriker, verzichtete jedoch auf Schöns moralisierende Drohung mit der Höllenstrafe. Bei Cranach strafen die Frauen hic et nunc die Geistlichen.

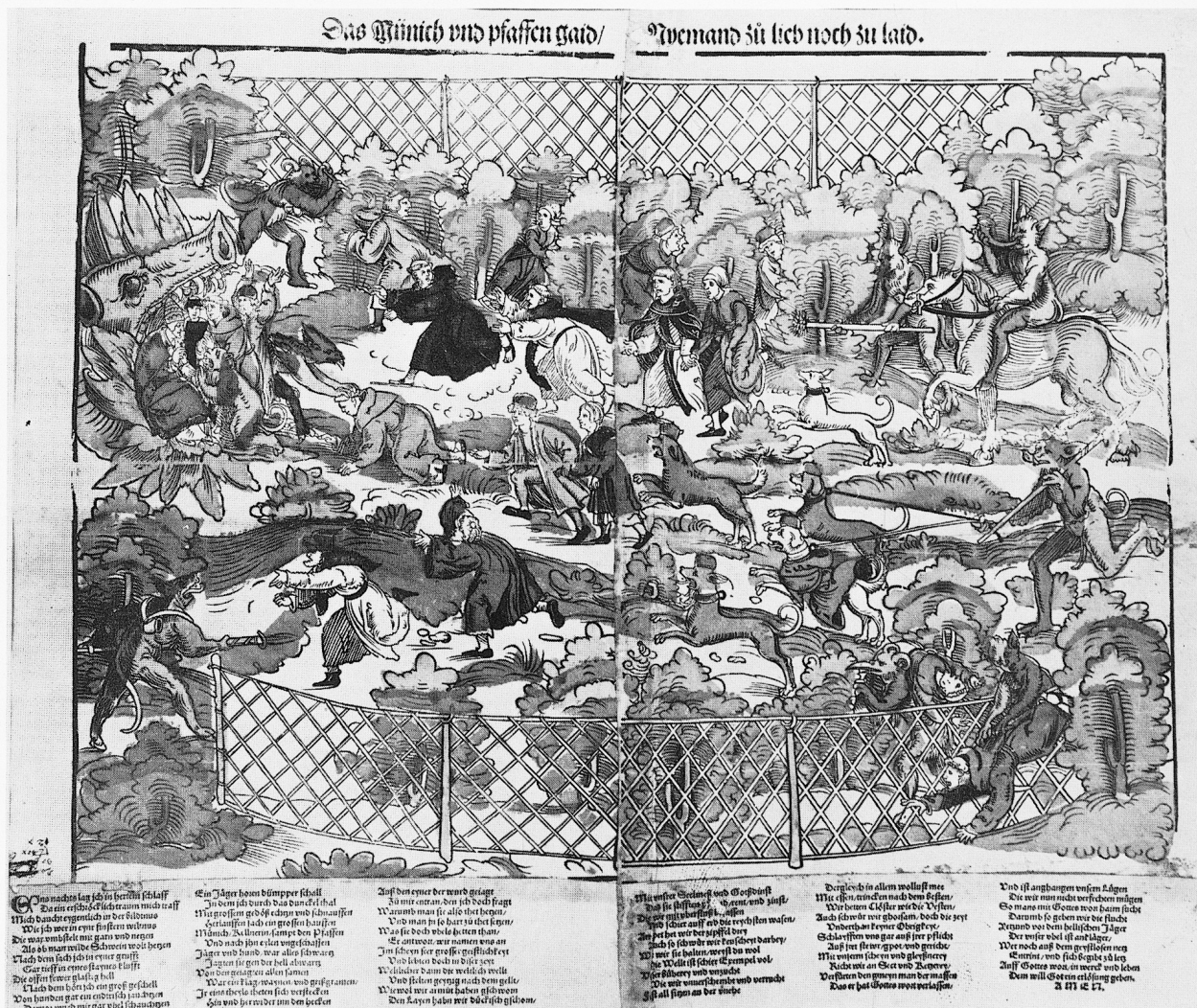
Cranachs Spott ist am deutlichsten bei dem kreuzförmig auf dem Rücken liegenden Franziskaner, der in erotischer Abwandlung des Christusmodells⁸ seine Passion erleidet, die Kreuzigung eines monastischen Cupido auf der Folie franziskanischer Passionsfrömmigkeit⁹. Cranachs Spott auf die Geistlichen ist so augenfällig, daß man beim Betrachten der Zeichnungen zur Auffassung neigt, wie bei Baldungs Titelbild von 1521 eine eindeutige Kontrastierung vorauszusetzen: die Landsknechte vertreten bei Baldung die Luthersche Seite im Kampf gegen den römischen Klerus; analog, scheint es, kämpfen die Frauen und die Geistlichen gegeneinander als Vertreter der beiden Konfessionsparteien und zugleich auch als Vertreter von Tugend und Laster.

Dies scheint – mehr implizit als diskutiert – tatsächlich die Meinung der spärlichen Literatur zu Cranachs Zeichnungen zu sein. So schreibt Girshausen: „Die Sympathie des Darstellers liegt deutlich auf Seiten der Frauen; die Kleriker trifft nur der bittere Hohn“¹⁰. Trifft diese Lesung aber Cranachs Intention? Gewiß hat Cranach Kampfbilder wie das Baldungs gekannt und auch das Pathos eines heroischen Streits von Tugend und Laster

1–2. Lucas Cranach d.Ä., Frauen überfallen Geistliche.
Zeichnungen, um 1540. Berlin, Kupferstichkabinett
Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz und Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum



3. Erhard Schön, Jagd auf Mönche und Pfaffen. Holzschnitt, um 1525





einkalkuliert – wie ihn etwa Peruginos Kampf der Castità gegen die Lascivia aus Isabella d'Estes Mantuaner Zyklus¹¹ mit kämpfenden Frauen in einem ähnlichen Ambiente zeigte; die Kenntnis konnte Cranach durch seinen ältesten Sohn Johannes vermittelt worden sein, der sich längere Zeit in Oberitalien aufgehalten hatte, bevor er in jungen Jahren 1537 in Bologna starb¹².

Cranach verwendete aber die Bildformeln von Konfessions- und Tugendkampf ironisch, zur Steigerung der satirischen Pointe. Die Bewaffnung der Frauen mit Mistgabeln, Stangen und Dreschflegeln, bäuerlichem Arbeitsgerät in Kontrast zu ihrer modisch eleganten Kleidung, ist spöttisch, die Platzierung einer zweizackigen Gabelspitze vor den Schoß einer Frau (links in der Berliner Zeichnung) und eines Flegels zwischen ihre Beine schwerlich ein Keuschheitsattribut.

Der Kampf der Frauen mit Wasserkübeln gegen die Männer entspricht einem geläufigen Topos aus dem Motivbereich des „Bösen Weibes“¹³. In der Cranach-Werkstatt findet sich zu der Frau, die (links unten im Nürnberger Blatt) einen Kardinal mit Wasser begießt, ein Gegenstück in der Berliner Nachzeichnung vom Hiob-Bild des Dürerschen Jabachaltares, über einer Dirnenszene im predellenartigen Untersatz¹⁴. Bei Dürer präfiguriert der von seiner Frau verspottete Dulder Hiob den Schmerzensmann; bei Cranach zitiert der kreuzförmig liegende Franziskaner Christus parodistisch.

Cranachs Spott richtet sich also gegen die Kleriker und gegen die Frauen: die Geistlichen erscheinen in der Position des Pantoffelhelden gegenüber seiner „bösen Frau“, dem sogenannten „Siemann“¹⁵. Die Zeichnungen variieren demnach den Aspekt der „Weibermacht“, der im spätmittelalterlich-humanistischen Bildrepertoire und auch, und vor allem, in Cranachs eigenem Schaffen einen breiten Raum einnimmt. Im Themenkreis der „Weibermacht“ verbindet sich mit dem Spott auf die Schwä-

che der Männer eine frauenfeindliche Tendenz, die ursprünglich von der Kirche ausging, vor allem seit 1205 mit der Institutionalisierung des Zölibats, die dann aber auch von humanistischer Ironie und volkstümlichem Grobianismus getragen wurde¹⁶.

Der „Weibermacht“-Topos liegt bei Cranach-Darstellungen zugrunde, wie dem Sündenfall-Holzschnitt von 1509 mit sitzendem Adam und stehender Eva¹⁷, in den 20er Jahren Samson und Delila (in ähnlicher Formulierung als Paar unter einem Baum)¹⁸, Loth mit seinen Töchtern¹⁹, David und Bathseba²⁰, Herkules und Omphale²¹ und neben den biblischen und mythologischen Exempla auch seinen zeitkritischen „Genre“-Bildern „Ungleicher Paare“²².

Cranachs drastische Darstellung der unter den Schlägen der Frauen zusammenbrechenden Geistlichen (der Berliner Zeichnung) steht dabei in einer seit dem frühen 15. Jahrhundert zunehmend populärer werdenden Überlieferung²³, die durch das Nebeneinander von „Psychomachie“, als mehrfigurige Kampfszene, und Ehesatire, als Einzelgruppe, gekennzeichnet ist, eine Ambivalenz, die sich Cranach bei der Konzeption seiner Geistlichensatire zunutze machte.

Das alte Bildschema der Psychomachie begegnet im Sünden in humanistischer Version (nach Petrarca's „Triumph der Keuschheit“) als Bestrafung Amors²⁴, im Norden in scholastischer Allegorese beim Streit der Tugenden um das Schicksal des sündigen „Homo“²⁵. Die Ehesatire dagegen zeigt ein Paar isoliert, den von der Frau überwältigten Mann, als Narrenszene²⁶ oder bäuerliche Burleske²⁷. Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wird die zeitkritische Ehesatire zum Hexenbild dämonisiert²⁸: eine häßliche Alte besiegt Teufel als Gradmesser ihrer angeblichen Bosheit, ein bis in das 17. Jahrhundert hinein beliebtes Bild der populären Druckgraphik. In Israel von Meckenems Stich aus der Folge der Paare (Abb. 4) verkörpert ein fliegender Drache den dämoni-



4. Israel von Meckenem, Das böse Weib. Kupferstich, um 1490

schen Furor der wildbewegten Frau²⁹, während Dürer in der damit nahe verwandten Hamburger Zeichnung³⁰ den Päderasten Orpheus als scheinbaren Keuschheitsmartyrer unter den Schlägen der Mänaden sterben läßt, ein Spott auf den Orpheuskult des zeitgenössischen Humanismus³¹.

Von Dürers „Orpheustod“ führt uns beim Überblick über das Rahmenthema eine 1521 entstandene Zeichnung Urs Grafts (Abb. 5) motivisch zu Cranachs Zeichnungen zurück: zwei Dirnen überwältigen einen Mönch³². Gegenüber der distanzierenden Projektion auf Hexenwesen und antike Mythologie³³ tritt bei Urs Graf der zeitkritische Impuls offen hervor in einer Drastik, die wie in seinen anderen Schilderungen des Landsknechts- und Dirnenmilieus durchaus realistisch genommen werden kann, unbeschadet der Modifizierung durch die visuellen Vorprägungen. Graf hat die Bildform der Ehesatire ausgerechnet auf Mönch und Dirnen angewandt wie früher Meister ES im Buchstaben „n“ (im rechten

Schaft unten) seines Figurenalphabets (Abb. 6)³⁴ in obszöner Zuspitzung auf Mönch und Nonne – ein ironisches Spiel mit der Bestrafung des unkeuschen Mönches, des „Lasters“, nicht durch die Tugend, sondern durch eine Klosterfrau als sein „Böses Weib“. In allegorischer Einkleidung zeigt Beham in einem Holzschnitt 1521 (Abb. 7)³⁵, gleichzeitig mit Grafts Zeichnung, einen Mönch von drei „Bösen Frauen“ gegängelt, den Hauptlastern Luxuria, Superbia und Avaritia, beim Kuß der Bibel, die ihm der „gemeine Mann“ als Opfer der Paupertas, entgegenhält.

Ähnlich zeigt Cranach eine Bestrafung der Kleriker, wie in einem lutherischen Kampfbild erwartet wird, eine Bestrafung aber seitens ihres eigenen, nicht des feindlichen Lagers. Cranachs Pointe beruht auf der Ambivalenz eines Bildschemas in bono, als vielfiguriges Kampfbild der Tugend gegen das Laster, der Protestanten gegen den Klerus, und in malo, als Einzelpaar der Ehesatire. Cranach rückte die zeitkritische Ehesatire vor die Folie des alten Psychomachiebildes und zugleich des aktuellen Konfessionskampfes³⁶.

Versetzte die Mönch-Nonnen-Satire das vorreformatorische Publikum eines ES unter moralisierendem Praetext in die Rolle des Voyeurs³⁷, so macht Cranach sein lutherisches Publikum zum Augenzeugen katholischer Unmoral in Zölibat und Ehe, ja seine ironische Überblendung der Bildformen von Konfessions-, Tugend- und Ehekampf verschränkt Zölibats- und Ehekritik dialektisch ineinander. Cranachs Mönche haben nicht unter Klosterfrauen oder Dirnen, sondern unter Bürgersfrauen zu leiden, wie umgekehrt in gleichzeitigen Darstellungen streitender Ehepaare der Zank mit den Besuchen der Frau „beym Pfaffen“ begründet wird³⁸.

Wie in einem Großteil seines Oeuvres führt Cranach auch hier die Tradition der „Weibermacht“ als erotischer Farce fort, ein Genre, dessen anhaltender Publikumserfolg sein Atelier zu einem großen Malereunternehmen werden ließ.

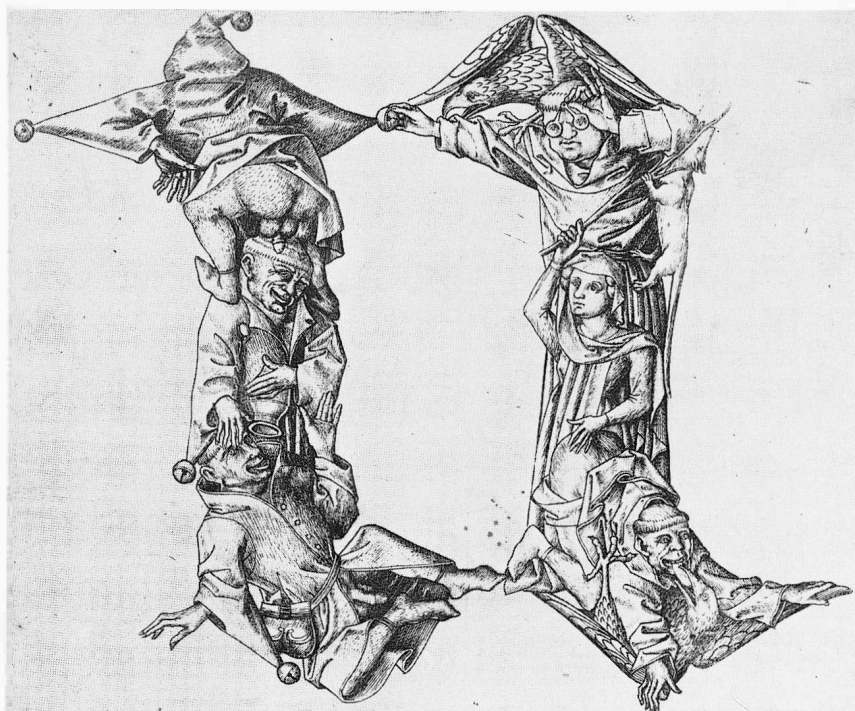
Gewiß hatten unsere Zeichnungen die psychologische Funktion, das eigene Interesse des Künstlers wie seines Publikums an erotischen Spottbildern konfessionspolemisch zu verbrämen. Indem Cranach eine allgemeine moralkritisch gemeinte Tradition auf das konfessionelle Gegenlager projizierte, sprach er im Betrachter aber nicht nur Schaulust und Erinnerungen an, sondern gab er ihm zugleich die Möglichkeit zu selbstbestätigender Distanzierung. Denn als Flugblatt sollte die Darstellung die offizielle Ideologie der protestantischen Seite propagieren³⁹: die Kritik katholischer Unmoral in Zölibat und Ehe als Folie protestantischer Ehemoral, zumal auch der protestantischen Geistlichenehe⁴⁰ – wie der

5. Urs Graf, Frauen traktieren Mönch.
Zeichnung, 1521.
Basel, Öffentl. Kunstsammlung



Cranach nahestehende Melanchthon z.B. 1532 an Spalatin schrieb: „Der Gottesmann Eck wurde beim Ehebruch ertappt. Das sind die üblen Folgen des Zölibats, den sie so hartnäckig verteidigen“⁴¹. Wie Cranach selbst, Luthers Trauzeuge von 1525, zur ungefähren Entstehungszeit der Zeichnungen Luthers Hochschätzung der Ehe erleben konnte, veranschaulicht eine Passage der „Tischreden“, wonach Luther im Januar 1537 anlässlich des Cranachschen Bildnisses seiner Frau den Ehestand als „Brunnquell aller anderen geistlichen Stände“ pries: „Es hatte Lucas Cranach d.Ä. Dr.M.Luthers Hausfrau abkonterfeit. Als nun die Tafel an der Wand hing und der Doktor das Gemälde ansah, sprach er: ‚Ich will einen Mann dazu malen lassen und solche zwei Bildgen Mantua auf das Konsilium schicken und die heiligen Väter, allda versammelt, fragen lassen, ob sie lieber

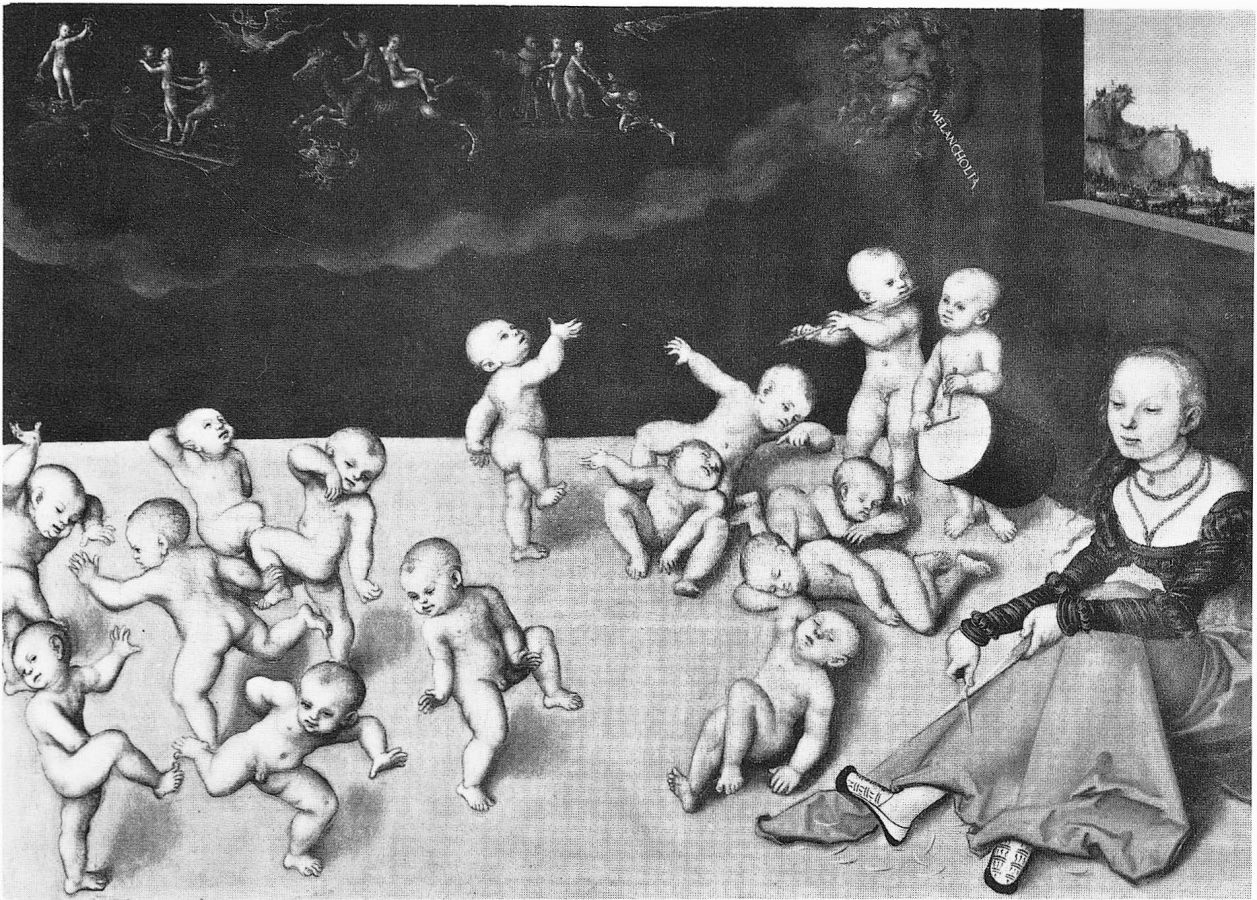
haben wollten den Ehestand oder das Zölibat, das ehelose Leben der Geistlichen‘. Nun fing Doktor M. Luther darauf an, den Ehestand zu preisen und zu loben“⁴². Die Zeichnungen stehen in der Intensität und im Umfang als Kampfbilder der Zölibatskritik so vereinzelt in Cranachs Werk, aber auch allgemein in der reformatorischen Bildpropaganda, daß sich die Frage nach einem besonderen Anlaß ihrer Entstehung aufdrängt. Warum sollte Cranach nach 1537 auf einmal einen so groß angelegten Holzschnitt mit einem Kampf von Frauen und Geistlichen entwerfen, nachdem er zuvor in 20 Jahren künstlerischer Reformationsausbreitung die Zölibatskritik nur einmal am Rande, in zwei Detailgruppen des Hexenspuks seines Melancholiebildes von 1533 (Abb.8), aufgegriffen hatte⁴³? Die Jahre nach 1537, in die die Zeichnungen datiert werden, sind nun im Wittenberger



6. Meister ES, Buchstabe „n“ des Figurenalphabets. Kupferstich L 295

7. Sebald Beham, Satire auf das Mönchstum. Holzschnitt, 1521





8. Lucas Cranach d.Ä., Melancholie, 1533

Milieu Cranachs in der Tat von Ereignissen bestimmt, die ein Interesse an massiver Zölibatspolemik verständlich machen. Ich meine die Affäre um den jungen Schweizer Humanisten Simon Lemnius⁴⁴, der am Pfingstsonntag, dem 9. Juni 1538, in Wittenberg ein Bändchen Epigramme⁴⁵ veröffentlicht hatte, das sofort Luthers heftigsten Zorn erregte, war es doch seinem Erzfeind, dem Hallenser Kardinal und Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, gewidmet. Außerdem witterte Luther in einigen Gedichten Verspottungen von sich selbst und anderen Wittenberger Persönlichkeiten, die er noch am Erscheinungstag auf die angeblichen Verunglimpfungen aufmerksam machte. Lemnius stahl sich in der Frühe des Pfingstmontags aus der Stadt und floh vor den Nachstellungen der Lutheraner schließlich in das Rheinland. Am ersten Sonntag nach Pfingsten verlas Luther beim Gottesdienst, den er in Vertretung des Pfarrherrn hielt, seine „Ernste zornige Schrift D.M.Luthers wider M.Simon Lemnii Epigrammata“, die auch darauf im Druck

verbreitet wurde und in der er Lemnius' Büchlein als „ertz Schand-, Schmach- und Lügenbuch“ anprangerte⁴⁶. Im Herbst 1538 reagierte Lemnius mit einer zweiten Ausgabe der „Epigrammata“ auf die Wittenberger Verfolgung und fügte nun ein neues Buch mit Gedichten gegen Luther hinzu, in denen er den Reformator vor allem der Unkeuschheit bezichtigte⁴⁷. Im folgenden Jahr, 1539, publizierte Lemnius eine „Apologia“⁴⁸ seiner Gedichte und seiner Flucht mit der Aufforderung an die Adresse Wittenbergs, die gegen ihn gerichteten Maßnahmen aufzuheben (Lemnius war von der Universität relegiert worden, wie Cochläus schreibt: „non sane propter ulla dogmata diversa, sed propter ludica quaedam in mulierculas quasdam Luthero charas ab ipso edita Epigrammata“⁴⁹).

In der „Apologia“ drohte Lemnius mit einer Schmähschrift, wie es sie bisher nicht gegeben habe; in ihr wollte er die aus eigener Anschauung erlebten Wittenberger Verhältnisse (Ehebrüche, Schändungen, Luther als „Hu-

renfreund“) schonungslos aufdecken. Ein Jahr später, 1540, kam es zur Veröffentlichung der angedrohten Schmähschrift, der „*Monachopornomachia*“, die in der Tat ein Extrem an obszöner Satire darstellt und ein einziger Spott auf die Ehe Luthers wie die Geistlichen-ehe überhaupt ist, die im Sinne des Titels als „Mönchshurenkrieg“ lächerlich gemacht wird⁵⁰. Die Lemnius-Affäre⁵¹, die sich über mehr als zwei Jahre hinzog⁵², war keine Wittenberger Lokalepisode, sondern weithin publik geworden. Wie berühmt oder berüchtigt sie war, verdeutlicht der Umstand, daß sie noch im 18. Jahrhundert die Gemüter erregen konnte. Gottsched und Zedler ergreifen für Luther Partei⁵³, Lessing 1753 in acht satirischen Briefen für Lemnius, dessen Werk von der lutherischen Kirche fast völlig ausgerottet und im 18. Jahrhundert ein bibliographisches Rarissimum geworden war⁵⁴.

Lemnius war 1534 als Student von Ingolstadt nach Wittenberg gekommen und stand in der kleinen Universitätsstadt in freundschaftlichem Verkehr mit Melancthon, Sabinus und vor allem Johann Stigel, Freunden und Bekannten auch von Luther und Cranach⁵⁵. In seiner „*Apologia*“ bezeichnet er den Dichter Stigel⁵⁶ als seinen „*Intimus*“: „*mecum semper habitavit Stigelius meusque fuit intimus et domesticus, cum quo eadem mensa eodem lecto atque domo sum usus*“. Lemnius feiert Stigel, den „*modernen Tibull*“, als seinen getreuen Pylades, der zu ihm hielt, als alle anderen sich von ihm zurückzogen⁵⁷. Stigel, der engste Freund des Lemnius, schrieb 1537 ein Trostgedicht auf den Tod des ältesten Sohnes Cranachs: „*In immaturam obitum Johannis Lucae Filii Cranachii*“⁵⁸. Cranach stand also in enger persönlicher Beziehung zum „*Fall Lemnius*“.

Die Übereinstimmung zwischen Cranachs Zeichnungen, einer in seinem Oeuvre singulären Zölibatsatire, und der „*Monachopornomachia*“ des Lemnius, einem extremen Angriff auf die lutherische Geistlichenehe, ist zeitlich und thematisch, als erotische Satire in Form eines Kampfes von Geistlichen und Frauen, so spezifisch, daß sie die Annahme eines kausalen Zusammenhangs von Provokation und Reaktion der lutherischen Seite nahelegt⁵⁹ und wohl entsprechend die Datierung der Zeichnungen erst nach der Publikation der „*Monachopornomachia*“, 1540.

Mit der gleichen Waffe, die Lemnius zum Angriff auf die Lutheraner benutzt, der erotischen Kampfszene, prangert Cranach den angeblichen katholischen Kreislauf von Zölibats- und Eheverfall an. Lemnius wie Cranach stellen das in ihrem gesamten Werk spürbare Interesse an erotischer Brisanz gezielt in den Dienst der Konfessionspolemik: Lemnius entlarvt mit der gleichen Freu-

de Luther als unkeuschen Mönch wie Cranach die Mönche und Kleriker als unterjochte Partner ihrer Konkubinen verhöhnt⁶⁰. Nichts kennzeichnet die Situation, in der Cranachs Zeichnungen entstanden, deutlicher als die Tatsache, daß man – fälschlich – dem Lemnius für das gleiche Jahr 1538, in dem er in Fehde mit Luther lag, eine Satire gegen Dr. Johannes Eck, Luthers Hauptgegner, zutrauen konnte, die „*Threni Magistri Nostri Joannis Eckii in obitu Margaritae Concubinae suae, omnium quae fuerunt quaeque post futurae sunt, fidelissimae*“⁶¹. Möglicherweise versteckte Cranach in einem der Kleriker (rechts oben) im Berliner Blatt ein Bildnis des Hallenser Kardinals, dem Lemnius 1538 seine „*Epigrammata*“ widmete – und den Cranach selbst im freundlicheren Klima der 1520er Jahre mehrfach porträtiert hatte⁶².

Vor diesen Zeichnungen hatte Cranach nur einmal in viel kleinerem Maßstab eine Zölibatsatire gegeben: im Melancholiebild von 1533, der spätesten der drei Fassungen⁶³, zeigt er inmitten des am Himmel über der Personifikation und den musizierenden, tanzenden und schlafenden Kindern erscheinenden Hexentreibens einen Mönch und einen Kleriker in der Umarmung nackter Frauen. Im Melancholiebild von 1532 weist die Konfiguration der mit Stäben und Kugel hantierenden Kinder unter der reitenden Hexe auf Dürers Hexenstich B. 67 (Abb. 9)⁶⁴ zurück, ein Blatt, das seinerseits zusammenhängt mit dem satirischen Wappen des Hausbuchmeisters, in dem oben eine auf ihrem Mann reitende Bauersfrau, als Variation des Aristoteles-Phyllis-Bildes, unten ein purzelbaumschlagender Junge, Zeichen des verwaorsten Haushaltes, erscheint (Abb. 10)⁶⁵. Überblickt man die Reihe von Hausbuchmeister (und Israel von Meckenem), Dürer und Cranach, so verfolgt man den Übergang vom zupackenden Realismus der satirischen Ehekritik der „*Spätgotik*“ einerseits zum humanistischen Spottbild der „*Verkehrten Welt*“, analog dem Verhältnis zwischen Meckenems Stich des „*Bösen Weibes*“ und Dürers Zeichnung des Orpheustodes, andererseits den Schritt vom Humanismus des frühen 16. Jahrhunderts zurück zur Hexendämonie, die Cranach im Melancholiebild von 1533 in der Konfessionspolemik einsetzt. Hexen und katholische Geistliche erscheinen hier zusammen als Sündenböcke der frühprotestantischen Glaubensgesellschaft⁶⁶. Wenige Jahre nach Cranachs allegorischer Antizipation, 1540, wurden im Wittenberg Luthers vier Hexen verbrannt⁶⁷, und die lutherischen Missionare verbreiteten den Hexenwahn auf ihrem Feldzug in gleicher Weise, wie ihn die Dominikaner in der Inquisition des 15. Jahrhunderts organisiert hatten⁶⁸. 1533 hatte Cranach die Geistlichen den succubi



9. Albrecht Dürer, Hexe, Kupferstich B.67, 1500–1505

und incubi des Hexenglaubens zugesellt⁶⁹. Um 1540 sind die Zeichnungen in gleicher Weise wie das Melancholiebild eine Geschichtsquelle für die konservative zweite Phase der Reformation⁷⁰: nicht als Ereignisbild einer faktisch vorgefallenen Episode, sondern als zeitgenössisches Zeugnis für die Aktualität und Wirkung einer Satire, der „Monachopornomachia“ des Lemnius, die von den Lutheranern fast gänzlich unterdrückt wurde, vornehmlich aber als sozialpsychologisches Ventil, das dem protestantischen Publikum die Belustigung am „Bösen Weib“ konservierte, im Gegensatz zur offiziellen Ehepropaganda, zu deren Ausbreitung die Zeichnungen bzw. das geplante Flugblatt dienen sollten⁷¹.

10. Israel von Meckenem (nach Hausbuchmeister), Satirisches Wappen. Kupferstich



ANMERKUNGEN

1 Vgl. cum grano salis die alte Arbeit von Hermann Eßwein, Die Kunst des Lucas Cranach und ihre Wurzel im Eros, „Gany-med. Jahrbuch für Kunst“, 4, 1922, S.41–70.

2 Th. L. Girshausen, Die Handzeichnungen Lucas Cranachs d.Ä. Diss, Ffm, 1936, S.57, Kat.Nr.79–80; J. Rosenberg, Die Zeichnungen L.C.s d.Ä., Bln, 1960, Nr.58–59; F.Zink, Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16.Jhs (Kat.d.GNM: Die dt.Handzeichn., Bd.I), Nürnberg, 1968, S. 146ff, Nr.117. Staatl. Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Herausgeg.v.M.J.Friedländer. Die deutschen Meister, bearb. v.E. Bock, Berlin 1921, S.19.

3 Vgl. Cranachs frühere Kampfszenen in Waldlichtungen: „Silbernes Zeitalter“ (M.J.Friedländer–J.Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Bln, 1932, Nr.215–217) und seine Jagddarstellungen (F.W.H.Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca.1400–1700, vol.VI, Amsterdam (1969), S.92, Nr.114; Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.330–331; Rosenberg, 1960, Nr. A 25).

4 E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, I, Jena, 1908, Abb.357: „Abbildung des Papsttums“, 1545, cf. H.Grisar-F.Heege, Luthers Kampfbilder, IV (Luther-Studien, 6) Frbg, 1923, S. 26, Taf.1. Den fiktiven Charakter der Zeichnungen hat Girshausen, 1936, S.37 betont.

5 Ausst.Kat. H.Baldung Grien, Karlsruhe, 1959, Abt. II B, Nr. XXXIV, S.370f. In einem Kampfbild Behams bricht der angegriffene Papst in ähnlicher Bewegung zusammen wie Cranachs

- Geistliche des Berliner Blattes (s.u.Anm.23ff.): Geisberg, Der dt. Einblattholzschnitt in der 1.H.d.16.Jhs. Bildkatalog, München 1930, Nr. 223.
- 6 Geisberg, 1930, Nr.1143; vgl. auch S.Scharfe, Religiöse Bildpropaganda der Reformationszeit. Göttingen, 1951, S.115.
- 7 Vgl. bes. Dürers Rahmenentwurf zum Allerheiligenbild, 1511 (Ausst.Kat. A.Dürer, Nürnberg. 1971, S.381, Nr.705). Luther beschreibt den Höllenrachen des Gerichtsbildes als Allegorie der römischen Kirche: „Wider Hans Worst“ (Weimarer Ausg. Bd.51, S.500). Vgl. auch E.Guldann, Zeitschr.f.Kunstgesch., 1969, S. 245f, Abb.21. Vgl. das Titelbild der Wittenberger Lutherbibel, 1541 („Gesetz und Gnade“): Grisar-Heege, II, Abb.9; Geisberg, 1930, Nr.653.
- 8 Vgl. Cranachs Entwurf der „Kreuzannagelung“ (Rosenberg, 1960, Nr.29) und den kreuzförmig liegenden Christus des „Ölbergs“ (Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.67, im Hintergrund), beide 1515.
- 9 R.H.Bainton, The Man of Sorrows in Dürer and Luther. „Studies on the Reformation“, Boston, 1966, S.51f. In der polemischen Graphik des Cranach-Ateliers erscheint Franziskus als negatives Gegenbild des leidenden Christus: Geisberg, 1930, Nr.654–55.
- 10 Girshausen, 1936, S.57.
- 11 E.Wind, Bellini's Feast of the Gods. Cambr./M., 1948, Abb. 62; E.Verheyen, The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua., N.Y., 1971, S.41–44, Abb.24.
- 12 Zu Cranachs Auseinandersetzung mit Mantegna im Melancholie-Thema (zur Zölibatsatire in diesem Zusammenhang unten Anm.63ff.): G. Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln-Opladen, 1960, S.63–98.
- 13 F.Brietzmann, Die böse Frau in der deutschen Literatur des Mittelalters (Palaestra, XLII), Bln, 1912, S.226 (Konrad v.Ammershausen; Pauli; Folz); ferner „Narrenschiff“, Kap.62; Petrarca-Meister (Scheidig, 1955, S.225).
- 14 Rosenberg, 1960, Nr.A6, gegenüber Bandmann, 1960, S.56 nimmt einen Zusammenhang zwischen Hiob- und Dirnenbild an: K. Renger, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Bln 1970, S.31f.
- 15 Brietzmann, 1912; Elfriede Moser-Rath, Das streitsüchtige Eheweib. Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 10, 1959, S.40–50.
- 16 August Wulff, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Diss., Halle, 1914, bes. S.35, 51f; Waldemar Kawerau, Die Reformation und die Ehe. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 16.Jhs (Stud.d.Vereins für Reformationsgesch., 39), Halle, 1892, S.41–63.
- 17 Hollstein, VI, 1959, S.10; vgl. E.Panofsky, Problems in Titian, mostly Iconographic.N.Y., 1969, S.28, Anm.2. (vgl. auch unten Anm.26).
- 18 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.175 (1529); vgl. kompositorisch die frühe Zeichnung eines Liebespaars: Rosenberg, 1960, Nr.7.
- 19 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.169–170 (1529).
- 20 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.173 (1526).
- 21 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.223–226. Cranach stellte die Szene bereits 1515 im Weibermachtskontext dar, in einer literarisch überlieferten Brautbettdekoration, mit der Beischrift: „Imperium dominae fert deus ille suae“ (H.Lüdecke, Hrsg., L.C.d.ä. im Spiegel seiner Zeit, Bln, 1953, S.56f).
- 22 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.232–237; 322.
- 23 O.Brendel, A kneeling Persian. Migrations of a motif. Essays in the History of Art Presented to R.Wittkower“, London, 1967, S.62–70.
- 24 Vgl. das Gemälde des Signorelli-Kreises (Genga) in der National Gallery, London: L.Dussler, Signorelli (Klass.d.K.) Stgt., 1927, S.189; vgl. die Pose des bestraften Amor mit der Mittelgruppe der Verdammten in Signorellis Orvietaner Gerichtsfresko: Dussler, S.100, Vgl. zur Ikonographie Verheyen, 1971, S.41f; A.Chastel, Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le M., Paris, 1959, S.272–278.
- 25 Ph.Verdier, The Tapestry of the Prodigal Son, The Journal of the Walters Art Gallery, 18, 1955, Abb.4,21.
- 26 Ohne Kampfmotiv erscheint der Typus zuerst, in christlicher Einkleidung beim knienden Adam im Sündenfall der „Tres Riches Heures“, Chantilly, Ms.65, fol.25 (Brendel, 1967, Abb.3) und beim Narrenthema in einem Stich des Meisters ES (M.Geisberg, Die Stiche des Meisters ES, 1924, Taf.240) in verwandten Gestaltungen.
- 27 Monogrammist bg: M.Lehrs, Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands, Repr.,N.Y.,1969, Abb.533.
- 28 Diederichs, 1908, Abb.462; Geisberg, 1930, Nr.161; 619 (Hopfer).
- 29 Lehrs IX.394.504;A.Shestack, Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery. Washington, 1967, Nr.238.
- 30 Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd.I Nr.58. – Brendel, 1967, S.67, Abb.10 mit Bibliogr.; Ausst.Kat. A.Dürer, Nürnberg, 1971, Nr.506. Zur Vermittlung durch Pollaiuolo auch L.A.Anderson, The Art Quarterly, 31,1968, S.155ff, cf.167, Anm.22. Vgl. auch den „Tod Abels“ von C.Robetta: A.M.Hind, Early Italian Engravings, II, London, 1939 (repr. Liechtenstein, 1970), Pl.273 links.
- 31 E.Wind, „Hercules“ and „Orpheus“: Two Mock-Heroic Designs by Dürer Journal of the Warburg Institute, II, 1938, S. 206–218, cf.216. Neben der bekannten Verwandlung der Pose des sterbenden Orpheus im kreuztragenden Christus von B.10 (Brendel, 1967, Abb.10–11) variierte Dürer das Bewegungsmotiv auch in verschiedenen Zeichnungen: W 156; 317; 485. Cranach kopierte den Holzschnitt der „Kreuztragung“, B.10, im „Passional Christi und Antichristi“, mit Selbstdarstellung als kreuzschleppender Simon (Bainton, 1966, Abb.4) und in einem Gemälde noch 1538 (Friedländer-Rosenberg, 1932 Nr. 301); vgl. auch sein „Martyrium des Hl.Judas“, 1509 (Hollstein, VI, S.37, Nr.63); zur Ironisierung des „Pantoffelhelden“ als Märtyrer cf. Brietzmann, 1912, S.122 („Ambraser Weib“).
- 32 E.Major-E.Gradmann, Urs Graf. Basel, o.J., S.24, Nr.49 (vgl. in Grafts gleichzeitigen Zeichnungen, außer Nr.70, auch Nr.58 und 39). Der Schlüsselbund begegnet als Waffe der „Bösen Frau“ wieder in J. Mandyns Hiobbild, Douai (Bandmann, 1960, Abb.17). Auf Grafts Zeichnung weist für Cranach bereits Girshausen, 1936, hin.
- 33 Daneben auch, vornehmlich in der niederländischen Malerei, in christlichen Themen: vgl., nach dem Sündenfall (s.o.Anm.31; bei Cranach: Anm.22), bes. den „Bethlehemitischen Kindermord“ des „Meisters von Frankfurt“ (Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, Stgt, 1962, S.77, Abb.54) die Antonius-Versuchung von Massys und Patinir (A.Heimann, Jahrbuch der Staatl. Kunstsamml. in Baden-Württemberg, VI, 1969, S.213ff, cf.235, Anm.37) und Darstellungen des „Verlorenen Sohnes“ (Renger, 1970, Abb.18, 34–35, 43).

34 L295: Geisberg, 1924, VI.198, Taf.200; zu der ähnlichen Gruppe im „g“ (Geisberg, 1924, Taf.194) vgl. H.W.Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20), London, 1952, S.183f.

35 Geisberg, 1930, Nr.225.

36 Das Kampfmotiv wurde bereits im 14.Jh. in der Zölibatsatire benutzt, vgl. die Turnierszene einer Frau und eines Dominikaners: L.M.C. Randall, Images in the margins of Gothic Manuscripts. Los Angeles-Berkeley 1966, Abb.706 (ähnliche Szenen mit Frau gegen Ritter: *ibid.*, Abb. 705–210).

37 In vorreformatorischer Zeit erscheint die Behandlung der Kleriker durch ihre Konkubinen bereits in Illustrationen zu Wimpfelings Warnungsschrift „Avisamentum de concubinariis non absolvendis“ in der Perspektive des „Bösen Weibes“ der gleichzeitigen Ehesatire (die Illustrationen zu Wimpfelings Schrift, mit dem Titel „De fide concubinarum in sacerdotibus“ bei R.Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, 1460–1530, München, 1884, Taf.94–103).

38 Geisberg, 1930, Nr.249: Schwiegermutter: „Wolst mein kind so iemerlich schlagen, Trumb das sie gewesen ist beym paffen. Was weyst was sie hat zu schaffen. Denckstu nicht das sie hat vielleycht Etwas vergessen, nicht gebeycht“.

39 Vgl. die Ermahnungstexte zu Bildern streitender Paare: Geisberg, 1930, Nr.158; 1176. Kawerau, 1892, S.56, Anm.100 erwähnt ähnliches Titelbild eines Ehe-traktates (1565).

40 Kawerau, 1892; ferner Emile V.Telle, Erasme de Rotterdam et le septieme sacrament. Etude sur l'évangélisme matrimonial au XVI^e siecle. Genf, 1954.

41 Zitiert bei Vorberg, 1919 (s.u.Anm.44), S.19.

42 Luther, Tischreden, 3.Bd., WA, Weimar, 1914, Nr.3528, S.378f.

43 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.228; Bandmann, 1960, S.63ff., Abb.19.

44 Paul Merker, Simon Lemnius. Ein Humanistenleben (Quellen und Forschungen zur Sprach- u.Culturgesch.der germ.Völker, CIV), Straßbg, 1908; Georg Ellinger, Die neulateinische Lyrik Deutschlands in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Gesch.d.neulat.Lit.Dtschlands im 16.Jh., II), Bln-Lpzg, 1929, S.94–105; G.Vorberg, Hrsg.u.Einl., Monachopornomachia. Der Mönchshurenkrieg etc., München, 1919, S.5–23. Zur sonstigen obszönen Polemik gegen Luther: Kawerau, 1892, S.29ff.35.

45 Merker, 1908, S.23f, 26f., 35ff.

46 Merker, 1908, S.27 nach Luthers Handschrift; Anm.1 Drucknachweise.

47 Merker, 1908, S.50f, Vorberg, 1919, S.12ff.

48 Vorberg, 1919, S.14.

49 Cochlaeus, Philippica quinta in tres libellos Ph.Melanchthonii nuper aeditos. 1540, Bogen b², 10, zit. bei Vorberg, 1919, S.11.

50 „Lutii Pisaei Juvenalis Monachopornomachia. Datum ex Achaia Olympiade nona“, cf. Merker, 1908, S.69–73. Übersetzung bei Vorberg, 1919. Den parodistischen Kampfestopos (E.Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London, 1967, S.200) kannte Lemnius aus der klassischen Literatur, vgl. seine Übersetzung der „Batrachomyomachia“ (BM: C.66.b.2.: von 1549). Unabhängig von Lemnius erschien noch im 18.Jh. eine satirische „Monachomachia oder der Mönchen-Krieg. Verfaßt von einem um die polnische Literattur sehr verdienten Bischofe“ dt.Übers. (anonym), Hamburg, 1782 (BM 11586.cc.34.).

51 Vgl. auch Kawcrau, 1892, S.58; Scharfe, 1951, S.126.

52 Luther gebraucht noch 1545 in der Vorrede zu J.Freders

„Dialogus zu Ehren dem Ehestand wider Sebastian Franck“ kräftige Ausdrücke auch gegen Lemnius, vgl. Merker, 1908, S.73.

53 Gottsched, Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst (zit. bei Merker, 1908 S.70): „ärger und üppiger geschrieben als alles, was ein Aretin und andere geile Schriftsteller ausgehecket haben und so abscheulich und unverschämt alles abgefaßt ist, daß auch Catull, Martial und die Priapea selbst keusch und züchtig dagegen heißen können“, Zedlers Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Bd.17, Halle-Leipzig, 1738, col.67: „Simon Lemnius richtete im Jahre 1538 durch Herausgebung seiner Epigrammatum, darinnen er die ganze Academie, und sonderlich Lutherum, hefftig durchzog, auch den Chur-Fürsten von Sachsen und Landgrafen von Hessen satyrisch angriff, viel Unruhe an“.

54 Lessings Werke, hrsg.G.Witkowski, Lpzg-Wien, 3.Bd., S.153–179; vgl. Merker, 1908, S.V; 25, Anm.1.

55 Merker, 1908, S.21.

56 „Apologia“, Bogen B4b. Zu Stigel: Ellinger, II, 1929, S.75–94.

57 Stigel brach 1538 mit Lemnius, wurde aber seinetwegen noch 1542 an der Wittenberger Hochschule verdächtigt, als er sich um eine Professur bewarb. In einem Gedicht (Poemata, Ed.Jena, 1600, Bd.I, S.448a) ermahnt er Lemnius: „Non reprimis linguae libera frena tuae/Cedat amicitiae potius privator usus/Quam lex, quae patriae me iubet esse pium“. Vgl. zu seiner Haltung H.-H.Pflanz, Johann Stigel als Theologe (1515–1562). Diss. Breslau, 1936, S.13.

58 Abgedr. bei Ch.Schuchardt, Lucas Cranach d.Ä. Leben und Werke, Teil I, 1851, S.98ff; cf. Ellinger, 1929, S.78; Pflanz, 1936, S.152, Nr.IX. 1544 beleuchtet ein Brief Melanchthons an Stigel mit Erwähnung Cranachs deren enge persönliche Beziehungen: Schuchardt, I, S.81.

59 Konventionelle kleine Zölibatsatiren schrieben in Cranachs Umgebung Melanchthon und Stigel („Lateinische Gedichte deutscher Humanisten“, Ausgew., übers. u.ert.v.H.C.Schnur, Stgt, 1967, S.286; S. 398); zu Stigels Konfessionspolemik Pflanz, 1936, S.91–95.

60 Vgl. das Kapitel „De Sardoia“ des Lemnius bei Vorberg, 1919. Es erklärt sich so, daß Lessing trotz seiner generellen Parteinahme für Lemnius entschieden seine Obszönität verurteilt.

61 Merker, 1908, S.58ff; dagegen Vorberg, 1919, S.22. Vgl. zur erotischen Verwendung des Namens Margarete W.S.Heckscher, „Is Grete's Name Really So Bad?“, Manitoba Arts Review, IV, 3, 1945, S.26–32; zur Zölibatsatire auf Eck s.o. Anm.47 und Peter Flötners „Triumphbogen“: Geisberg, 1930, Nr.814.

62 Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.154–158 (von 1524–26), vgl. E.Wind, Studies in Allegorical Portraiture, Journal of the Warburg Institute, I, 1937–8, S.138–162, cf.153. Der Kardinal am Galgen in der „Abbildung des Papsttums“ (s.o. Anm.4) trägt seine Züge (Grisar-Heege).

63 s.o.Anm.43; die früheren Fassungen: Friedländer-Rosenberg, 1932, Nr.227–228 (im Text Erwähnung des Bildes von 1528; abgebildet bei Bandmann, 1960, Abb.26). R.Klibansky–E.Panofsky-F.Saxl, Saturn and Melancholy, London, 1964, S.382–384.

64 C.Harbison, Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. Ausst.Kat. Princeton, 1969,

Nr.82; Ch.W.Talbot, ed., *Dürer in America. His Graphic Work*. Ausst.Kat. Washington, 1971, S.127, Nr.23. Vgl. für B.67 auch die Konfiguration von Kind auf Stelzen, Kugel und Versucherin in Dürers wenig früherem Stich „Der Traum des Doktors“.

65 Lehrs VIII.163.91; cf. M.Lehrs, 1969 (s.o.Anm.27), Abb. 528; danach Israel von Meckenem: Lehrs IX.410.521; cf. A. Shestack, 1967 (s.o. Anm.29), Nr.206. Dürers Auseinandersetzung mit diesem Wappentypus ist bezeugt für diese Jahre durch seine Stiche B.101 („Wappen des Todes“) und B.100 (Wappen mit Löwen und Hahn). Zum purzelbaumschlagenden Kind in der Moralsatire: Renger, 1970, Abb.66, 67, 71.

66 H.R.Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, N.Y., 1969, S.112f, 186–88. Vgl. auch Baldungs Zeichnung dreier Hexen, 1514, mit dem spöttischen Neujahrswunsch an einen Kleriker: „der Cor Capen ein Gut Jar“, dazu G.F.Hartlaub, H.B.Grien: *Hexenbilder* (Reclam Werkmonogr.61), Stgt, 1961, S.17: „darauf anspielend, daß sich die inquisitorische Phantasie gewisser Geistlicher nicht immer nur mit moralischem Abscheu den Hexen zuwandte“.

67 Trevor-Roper, 1969, S.137.

68 Trevor-Roper, S.161.

69 Vgl. in Cranachs Werk die „Hexenwolke“ des Melancholienbildes von 1533 mit der drastischen Höllenszenarie im Holzschnitt von 1509: Hollstein, V, S.55, Nr.78b. An die Stelle

der Christus peinigenden Juden setzte Peter Flötner Mönche und Kleriker in seinem satirischen Holzschnitt der „Neuen Passion“: Geisberg, 1930, Nr.823–4.

70 Trevor-Roper, S.186ff. Zur Beurteilung des progressiven Charakters der Frühzeit der Reformation vgl. R.Wohlfeil, Hrg., *Reformation oder frühbürgerliche Revolution*, München, 1972.

71 Der Inhalt dieses Aufsatzes entspricht einem Referat auf dem 13.Dt.Kunsthistorikertag, Konstanz, 14.4.1972. In der anschließenden Diskussion vertrat E.Schenk zu Schweinsberg eine Zuschreibung der behandelten Zeichnungen an Cranachs ältestem Sohn Hans (gest. 1537), ohne spezifische stilistische Begründung. Gegen diesen Vorschlag, der die Unsicherheit der Abgrenzungsmöglichkeiten innerhalb des späteren Cranachateilers zuspitzt, vgl. aber die geringe Einschätzung von Hans Cranach als Zeichner bei Rosenberg, 1960, S.8 und Koeplins archivalische Forschungen zu seinem Geburtsjahr, die eine starke Einengung seines künstlerischen Oeuvres nach sich ziehen: D.Koeplin, *Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr seines Sohnes Hans*, *Zeitschrift des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft*, 20, 1966 S.79–84.

Fotonachweis:

Basel, Öffentl. Kunstsammlung 5 – Berlin, Kupferstichkabinett Staatl. Museen Preuß.Kulturbesitz 1, 4, 6, 7, 9, 10 – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2 – Kunstsammlungen Veste Coburg 3 – den Haag, Julius Oppenheim 8.

Konrad Hoffmann

Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire

Typologische Bibelauslegung wurde schon im Mittelalter gelegentlich als Spiel mit zufälligen Analogien kritisiert¹. Das exegetische Verfahren, eine Präfiguration mit einer Erfüllung innerhalb der beiden Testamente zu vergleichen, fand aber vom 12. Jahrhundert an nicht nur in der kirchlichen Unterweisung² in Wort und Bild immer breitere Anwendung, sondern wurde als Exemplarik modifiziert auch von der Heilsgeschichte auf die nachbiblische Gegenwart übertragen³: Herrscher und Heilige wurden als Nachbilder biblischer Prototypen legitimiert⁴. Mit der wachsenden Mög-

¹ Vgl. zu Beginn des 13. Jhs. Wilhelm von Auvergne, *De Legibus* 17 (I, 48–49),: Johan Chydenius, *The Theory of Medieval Symbolism* (Societas Scientiarum Fennicarum, Commentationes Humanarum Litterarum XXVII: 2) Helsingfors, 1960, S. 20–22. Zur humanistischen Satire auf die typologische Denkweise (bes. in den „Dunkelmännerbriefen“): Bernd Balzer, *Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523–1525* (Germanistische Abhandlungen, 42) Stuttgart, 1973, S. 53.

² Peter Bloch, *Typologische Kunst. „Lex et Sacramentum im Mittelalter“* (Miscellanea Mediaevalia, 6) Berlin, 1969, S. 127–142.

³ Zu dieser Modifikation als grundsätzlicher Unterscheidung zwischen „Typologie“ und „Exemplarik“ vgl. Peter Jentzsch, *Zu Möglichkeiten und Grenzen typologischer Exegese in mittelalterlicher Predigt und Dichtung*. Diss. Marburg, 1973, S. 254: „Das horizontal-geschichtliche Verhältnis von Typus und Antitypus wird ersetzt von dem vertikalen des Prototypus oder Exempels zum Idealtypus, das typologische durch ein heilsgeschichtlich ausgerichtetes exemplarisches Denken. Grundzug dieser Exemplarik ist, daß das Verhältnis zwischen Prototyp und Idealtypus das einer formalen Angleichung ist. Dabei von einer ‚Erfüllung‘ ähnlich der biblischen Antitypik zu sprechen ist nur insofern richtig, als der Prototyp die Bedingungen der jeweils geltenden typischen Norm erfüllt“.

⁴ Herrscher: Adolf Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*. Baltimore, 1959, S. 28–31. 1524 wendet Haug Marschalck in einem „Tractatlein“ den Christusvergleich auf den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen an: „Wie Christus redt Joh. VI do er dieser der Welt, als man jn zu einem König wolt machen, auff den berg entfloh“ – so entzog sich Friedrich 1519 in Frankfurt der Wahl zum Kaiser! Die erwähnte Christusszene ist im ersten Bilderpaar des Cranachschen „Passional Christi und Antichristi“ 1521 der weltlichen Herrschaft des Papstes gegenübergestellt. Vgl. F. J. Stopp, *Verbum Domini Manet In Aeternum. The Dissemination of a Reformation Slogan, 1522–1904*. „Essays in German Language, Culture, and Society“ (Festschrift Roy Pascal), ed. S. Praver, R.H. Thomas, L. Forster. London, 1969,

lichkeit zu persönlicher Lektüre und Kontemplation religiöser Bilderbogen⁵ konnten sich seit dem 14. Jahrhundert mehr und mehr Einzelne als Nachbild exemplarischer Modelle, besonders Christi, erfassen und geistlich selber bestimmen. Unabhängig von den Institutionen und über den Kreis der ständischen Repräsentanten hinaus wurde das imitatio-Konzept für die Möglichkeit zu aktiver Identifizierung mit religiösen Leitfiguren benutzt – und zur Kritik an der Kirche: die eigene „imitatio Christi“ konnte dem Gläubigen die Distanz der Institution zum gemeinsamen Ausgangspunkt verdeutlichen⁶. In der Bemühung um Identifikation des Einzelnen⁷ hängen die scheinbar konträren Phänomene mystischer Frömmigkeit und satirischer Kirchenpolemik seit dem 14. Jahrhundert untereinander zusammen: das Prinzip typologischer Exemplarik⁸ wurde beim Devotionsbild der Christusbildung affirmativ, in Wiclifs Antithesen zwischen Christus und dem Papst kritisch angewendet. Über hussitische Vermittlung steht Cranachs „Passional Christi und Antichrist“⁹, am Beginn der reformatorischen Bildsatire, in der Nachfolge Wiclifs¹⁰.

„Luther, dessen christologische Exegese den wörtlichen Sinn der heiligen Schrift als identisch mit ihrer geistlichen Bedeutung erfaßte, hat die allegorische Auslegung als Grundlage dogmatischer Beweisführung zwar entschieden abgelehnt, sie im Be-

S. 123–135. Heilige: F. Tschirch, Der heilige Georg als figura Christi. Über den typologischen Sinn der altdeutschen Georgsdichtungen. Festschrift Helmut de Boor zum 75. Geb., Tübingen, 1966, S. 1–19 (dazu die methodische Kritik von Jentzmik, 1973 (s. o. Anm. 3) und Hoefler, 1971 (s. u. Anm. 13). Die Reformationssatire attackierte besonders die verbreitete Angleichung des Hl. Franziskus an Christus (H. W. van Os, St. Francis of Assisi as a second Christ in early Italian painting. „Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art“, 7, 1974, S. 115–132): Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550. Revised and edited by Walter L. Strauss. New York, 1974, Bd. III, S. 854 (G. 921): „Vergleichung Franciscus mit Christo“ von Matthias Flacius Illyricus, ca. 1550 (vgl. J. Lindeboom, De satyren naar aanleiding van het Liber conformitatum). Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (afd. Letterkunde), N.S. 7, part 6, Amsterdam 1944, S. 221–234.

⁵ Helmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Bilderbogen. Zeitschrift für deutsches Altertum, 85, 1954, S. 66–75. D. Kunzle, The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825 (History of the Comic Strip, I) Berkeley, Los Angeles, London, 1973, S. 433f. zu Abb. 1–15 u. 16.

⁶ Paul Lehmann, Die Parodie im Mittelalter. 2. A. Stuttgart, 1963, S. 25–75; Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts (Calif. Studies in the History of Art, 4) Berkeley-Los Angeles, 1966, S. 6.–8.

⁷ Vgl. die Überlegungen „Zur Sozialpsychologie des antirömischen Protestes“ bei Jürgen Schütte, „Schympff red“. Frühformen bürgerlicher Agitation in Thomas Murners „Großem Lutherischen Narren“ (1522) (Germanistische Abhandlungen, 41) Stuttgart, 1973, S. 23–26.

⁸ Jentzmik, 1973 (s. o. Anm. 3).

⁹ Zum „Passional“ zuletzt: H. Zschelletschky im Ausstellungskatalog „Lucas Cranach“ Weimar, 1972, S. 139–147;

¹⁰ Scott H. Hendrix, „We are all Hussites“? Hus and Luther Revisited. Archiv für Reformationsgeschichte, 65, 1974, S. 134–161.

reich der Schriftmeditation aber durchaus geübt und für zulässig erklärt“¹¹. Über das Prinzip der hagiographischen Postfiguration¹² spottet Luther 1525 in der Auseinandersetzung mit Karlstadt¹³: „wenn ich S. Georgen legende neme und spreche S. Georgius were Christus, die Jungfrau so er derlöset, were die Christenheyt, der trach ym meer were der teuffel, das pferd were die menschheyt Christi, der spehr were das Evangelion etc.“, „so gemanet mich dieser hohen kunst D. Carlstadts eben wie der derjenigen, die mit allegorijs umbgehen. Wilche S. Hieronymus ym Prologo den keucklern vergleicht, alls wenn ich aus Dietrich von Bern wollt Christum machen“. Aus Luther selbst hatte die reformatorische Propaganda aber schon seit 1521 in Wort und Bild „Christum gemacht“: eine Flugschrift schildert sein Auftreten in Worms unter dem Titel „Ain schöner newer Passion“¹⁴: „Es ist außgangen der Luther mit seinen jungern über den fluß des reins und eingangen gen Wormbs da der Kaiser ain reichstag het. Als aber die fürsten der priester und die gleissner erfurn das er kommen waz haben sy sich ersamlet in dem hof des mentzischen Bischof der genent ist Caiphas.“¹⁵. Auch die lutherische Bildsatire benutzte die vom typologischen Bibelverständnis abgeleitete realprophetische Verweisung zwischen Präfiguration und Erfüllung als eine Hauptwaffe¹⁶. Biblische Gleichnisse werden dabei auf die als aktuelle Heilsgeschichte verstandene Gegenwart, den Konfessionskampf, bezogen¹⁷: die Evangelischen bewohnen das auf Fels gebaute Haus der Weisen, die Päpstlichen das auf Sand errichtete Haus des „unweisen manß“ nach Matth. 7¹⁸; ähnlich werden die Gleichnisse vom

Abb. 1

¹¹ A. Henkel – A. Schöne. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967, S. XVI.

¹² Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne* (Palaestra, 226) Göttingen 1958, S. 234 ff. (2. Auflage, 1968, S. 274 ff.).

¹³ M. Luther, *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*. Weimarer Ausgabe, Bd. 18, 1908, S. 178 F.; cf. H. Hofer, *Typologie im Mittelalter. Zur Übertragbarkeit typologischer Interpretation auf weltliche Dichtung* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 54) Göppingen, 1971, S. 14f. Ich zitiere die Stelle „aufgespalten“.

¹⁴ O. Schade, *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*. 2. A., Bd. II, Hannover, 1863, S. 108ff. Schöne, 1958 (s. o. Anm. 12) spricht von dem „eindrucksvollen Beispiel“ als dem „wahrscheinlich frühesten nachreformatorischen Zeugnis figuraler Gestaltung“, in der 2. Auflage, 1968 von „postfiguraler Gestaltung“.

¹⁵ Zusammen mit dem *Passional Christi und Antichristi* hat diese Flugschrift ausgewertet R. H. Bainton, *The Man of Sorrows in Dürer and Luther* (ursprünglich: *Art Bulletin*, 29, 1947), Bainton, *Studies on the Reformation*, Boston, 1966, S. 51–61. Vgl. auch Stopp, 1968 (s. u. Anm. 17) S. 58f.

¹⁶ Balzer, 1973 (s. o. Anm. 3) S. 53.

¹⁷ Von „mystical setting“ der Figuralgestaltung in reformatorischen Satiren spricht F. J. Stopp, *Reformation Satire in Germany. Nature, Conditions, and Form*. „Oxford German Studies“, 3, 1968, S. 53–68, cf. S. 58–60; vgl. auch Günter Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts* (Münchner Texte u. Unters. z. dt. Lit. d. Mittelalters, 41) München, 1971, S. 297f., Anm. 124.

¹⁸ Geisberg, 1974 (s. o. Anm. 4), Bd. III, S. 1086 (G. 1139= bezieht sich auf die deutsche Ausgabe von Geisbergs *Corpus*, München, 1923–30); Balzer, 1973, S. 76–80 mit der ält. Lit.

Weinberg, vom Schafstall, von Lazarus und dem Prasser und vor allem dasjenige vom Wolf im Schafspelz als zeitgeschichtliche Antithesen aktualisiert¹⁹.

Abb. 2 In Flugblättern weisen meist Beischriften auf die biblische Folie und deren zeitgenössische Anwendung hin; in Bibelillustrationen macht der Kontext die Aussage der eingefügten Porträts von Zeitgenossen deutlich²⁰. Überwiegend handelt es sich bei den Satiren um aktualisierte Bibelszenen als Rahmen einer Antithese²¹. Auch in den Altargemälden der „Gesetz und Gnade“-Allegorie greift die lutherische Seite gleichzeitig von den verschiedenen geläufigen Formen der Typologie²² das (paulinische) Schema der Antithese auf²³. Der dabei gemeinte Bezug auf das „Gesetz“ der römischen Kirche, die Werkfrömmigkeit²⁴, und die für das eigene Lager reklamierte „Gnade“ („sola fides“) wird nur gelegentlich ikonographisch expliziert, etwa durch die Kennzeichnung eines Teufels als Kardinal im Titelbild der Wittenberger Bibelausgabe 1541²⁵; am folgenreichsten in den Versionen mit einem in die Mitte gesetzten

¹⁹ Weinberg: Geisberg, 1974, Bd. III, S. 1087 (G. 1140); Schafstall: *ibid.*, Bd. I, S. 202 (G. 221); Lazarus-Prasser: H. Wäscher, *Das deutsche illustrierte Flugblatt*, I, Dresden, 1955, Nr. 22 (vgl. die Verwendung des Gleichnisses, Luk. 16, in Brants „Narrenschiff“, Kap. 17: „Vom unnützen Reichtum“ (ed. H. J. Mähl, Stuttgart, 1964, S. 67ff.). – Wolf im Schafspelz: W. Wegner, *Beitr. z. graphischen Werk Daniel Hopfers*. *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 20, 1957, S. 239–259, cf. 244f., 246f.

²⁰ H. Grisar-F. Heege, *Luthers Kampfbilder*, II: *Der Bilderkampf in der deutschen Bibel* (1522 ff.). Freiburg, 1922; Ph. Schmidt, *Fusstapfen der Geschichte in der Illustration von Luthers deutscher Bibel*. „Luther. Jahrbuch der Luther-Gesellschaft“, 36, 1965, S. 31–40. Zu Porträts von Zeitgenossen in Altargemälden: G. Pfeiffer, *Judas Iskarioth auf Lucas Cranachs Altar der Schloßkirche zu Dessau*. *Festschrift Karl Oettinger* (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 20) Erlangen, 1967, S. 389–400.

²¹ Vgl. z. B. nach Mt. 6 „Wo ewer Schatz ist/do ist ewer hertz“: Geisberg, 1974, Bd. IV, S. 1305 (G. 1351) oder Jeremias Vision: *ibid.*, S. 1529 (G. 1574). und die Aufzählung bei C. Dodgson, *Eine Holzschnittfolge Matthias Gerungs*. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 29, 1908, S. 195–216, S. 210f.: „Biblische Gegenstände mit Anspielungen auf Religionsstreitigkeiten“. Zur Rolle der Bibelparodien in der späteren Satire vgl. M. Bohatcová, *Irrgarten der Schicksale*. *Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges*. Prag, 1966, S. 15–17 und W. A. Coupe, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*. *Historical and Iconographical Studies*. Baden-Baden, 1966, S. 195; 214–217.

²² Vgl. Hofer, 1971 (s. o. Anm. 13) S. 100

²³ Coupe, 1966, S. 204–212 zu den Anwendungsformen der Bildantithese. Vgl. auch R. Wildhaber, *Das gute und das schlechte Gebet*. Ein Beitrag zum Thema des Mahnbildes. „Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferung“. *Festschrift zum 65. Geb. v. Bruno Schiers* (Veröff. d. Inst. f. mitteleurop. Kulturforsch. Marburg, Allgem. Reihe, Band 5) Göttingen 1967, S. 63–72.

²⁴ Dazu D. L. Ehresman, *The Brazen Serpent. A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and His Workshop*. „Marsyas“, 13, 1966–67, S. 32–47. Ein vorreformatorisches Beispiel der Synagoge als „Lex“ bei Hans Fries (R. L. Füglistner, *Das lebende Kreuz*. *Einsiedeln*, 1964, S. 164f.).

²⁵ *Ausst. Kat. Lukas Cranach*. Basel, 1974 (D. Koepplin, T. Falk), Abb. S. 401. Die Gegenüberstellung von „Sinai“ und „Sion“, Moses' Gesetzesempfang und Gotteslamm der Passion, ist in Hans Sachs' Flugblatt „Sibnerley Anstoß der Welt so dem Menschen der Christum suchet ge-
192

Menschen, der sich – wie Herkules am Scheideweg der gleichzeitigen humanistischen Allegorie²⁶ – vom Gesetz zur Gnade wendet und die dem Betrachter nahegelegte Entscheidung suggestiv vorführt²⁷. In diesem Typ wird das frühneuzeitliche Bild des sich selbst bestimmenden Menschen zur Identifikation des Publikums nicht mehr nur mit dem religiösen Urbild, sondern mit der eigenen Konfessionspartei eingesetzt und diese Partei durch die Verteufelung des Gegners legitimiert²⁸. Kurt Reumann hat analysiert, wie im antithetischen Kampfbild der reformatorischen Satire die Verteufelung des Gegners, im ikonographisch präzisen Sinn, das Böse in den Machtbereich der eigenen Gruppe bringt: im Kampf gegen den irdisch faßbaren Gegner kann man die Teufelsangst aktiv überwinden²⁹. In dieser Funktion stehen die „Gesetz und Gnade“-Allegorien auf einer Ebene mit den satirischen Kampfbildern, die einen biblischen Rahmen mit einer zeitgeschichtlichen Antithese konkretisieren. Für die zeitpolitische Auseinandersetzung wurde Freund und Feind mythisch gesteigert, der eigene Führer, Luther, als neuer göttlich inspirierter Prophet verkürt³⁰, dagegen die Mönche

gegen“ (Geisberg, 1974, Bd. 3, S. 943 : G. 985) als Weg eines Pilgers auf die konfessionspolemische Gegenwartslage bezogen, im Jahr 1526. Abb. 4

²⁶ F. Grossmann, Burlington Magazine, 103, 1961, S. 491; P. Bloch, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg, 1972, Sp. 395ff., vgl. Sp. 403.

²⁷ Schon Brant aktualisiert das Herkules-Exemplum der Wegewahl mit der Gegenüberstellung eines Weisen und eines Narren; in der Illustration (Kap. 107: „Vom Lohn der Weisheit“: Ausg. Mähl, Stuttgart, 1964, S. 403 ff.) schweben über beiden eine Krone bzw. eine Narrenkappe, an einem „Gerät“, das eine Verdinglichung des pythagoräischen Buchstabens Y darstellt (zu dessen Geschichte und Verknüpfung mit der Herkulesfabel: W. Harms, Homo Viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (Medium Aevum. Philolog. Stud. 21) München, 1970, S. 93; 163 ergänze die Brantsche Illustration zu Kap. 107 als wichtige Frühform der Motivtradition. Abb. 3

²⁸ Zur gleichen Zeit, als in Cranachschen Blättern ein katholischer Geistlicher mit einem Teufel auf der Schulter dem als Propheten verkürten Reformator gegenübergestellt wurde (Ausst. Kat. „Freiheit eines Christenmenschen“ Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation. Berlin, 1967, Nr. 136, Farbabb. S. 159), bezog Luther die Vision des Astrologen Johannes Lichtenberger von dem Propheten, dem der Teufel einflüsternd aufsitzt, als Sinnzeichen seiner inneren Anfechtung auf sich: A. Warburg, Gesammelte Schriften, Bd. II, Lpzg. 1932, S. 515ff., Abb. 136ff.: Wittenberger Ausgabe von Lichtenberger, 1527; vgl. D. Kurze, Johannes Lichtenberger (gest. 1503). Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie (Historische Studien, Heft 379) Hamburg-Lübeck, 1960, S. 57–62; zum Teufel als Einbläser: S. 32, Anm. 191.

²⁹ K. Reumann, Das antithetische Kampfbild. Diss. Berlin, 1966, S. 32–35.

³⁰ Baldung, der Luther 1521 unter einer Taube darstellte, hat in Ulrich Pinders „Speculum Passionis“, Nürnberg, 1507, fol. IX einen betenden Mann vor einem Kruzifix unter einer Taube gezeigt, als Illustration des Absatzes: „Memoria Passionis Domini conferuntur dona spiritus sancti et primo donum timoris“ (Ausst. Kat. Baldung Grien, Karlsruhe, 1959, S. 301: II. 160; die bekannte Lutherdarstellung ibid. S. 375). Vgl. damit die Darstellung Luthers unter Taube vor dem Gnadenstuhl-Kruzifix in Peter Dells Relief von 1548 (W. Braunfels, Die Hl. Dreifaltigkeit (Lukasbücherei z. christl. Ikonographie, 6) Düsseldorf, 1954, Abb. 36). Zur Topik des Prophetenvergleichs: P. V. Brady, The Ambiguous „Newer Prophet“. A. Sixteenth-Century Stock-Figure. Modern Language Review, 62, 1967, S. 672–679.

als Schöpfung des Teufels denunziert, der als „Gottes Affe“ damit die Erschaffung der Menschen parodierte³¹. Dabei bezog man alle Gegner – „Papisten“, Juden wie Türken – unterschiedslos in das „teuflische“ Feindstereotyp ein³².

In Wort und Bild arbeitete man zumeist mit expliziten Kontrastierungen. Es ist aber für das im späten Mittelalter zu beobachtende „Heiligen aller Lebensbeziehungen“³³ bezeichnend, daß es daneben auch die implizite „Typologie“, d.h. Anspielung, gibt, Fälle also, in denen ohne eine textliche Verdeutlichung allein die formale Angleichung als ikonographisches Zitat eingesetzt wird. Mit der durch den Buchdruck intensivierte Vermittlung der Bibellektüre an den „gemeinen Mann“ entsteht ein Publikum, das auch in metaphernhafter Verkürzung zitierte typologische Vergleiche und Anspielungen verstand³⁴, in kirchlichen Altarbildern ebenso wie in kirchen-

- Abb. 5 kritischer und anderer politischer Satire. In realistischer Einkleidung bezieht Altdorfer so in der Bremer „Geburt Christi“ die im Stall angelehnte Leiter durch Engelsfigürchen auf die Jakobsleiter³⁵; mit einem gemalten Relief von David und Bathseba
- Abb. 6 erwähnt Hinrik Fühnhof bei dem „Verlöbniß der Cecilia“ ein Gegenbeispiel zur Keuschheit der Heiligen³⁶; und Gossaert läßt in der Wiener „Lukasmadonna“ eine
- Abb. 7 Statue des Moses den Betrachter anweisen, wie er die an „heiliger Stätte“ ausgezogenen Schuhe des Evangelisten verstehen soll³⁷.

³¹ H. Lixfeld, Eine konfessionelle Satire des Reformationszeitalters. Zur Wechselwirkung von Literatur und Volkserzählung. Alemann. Jb. 1971–72, Bühl, 1973, S. 93–104; zum Teufel als „Gottes Affe“ A. Adam, Luther. Jb. d. Luther-Gesellschaft, 28, 1961, S. 104–9.

³² Vgl. M. Gerungs Holzschnitte, bei Dodgson, 1908 (s. o. Anm. 21) Nr. 34, 38, 40, 42–3, 51–2, 55, 60. J. Brosseder, Luthers Stellung zu den Juden im Spiegel seiner Interpreten (Beitr. z. ökum. Theol. 8) München, 1972, S. 366 f., Anm. 44.

³³ Vgl. unten Anm. 117. Die das späte Mittelalter kennzeichnende Durchdringung des alltäglichen Lebens mit religiösen Formen erhellt anschaulich aus dem damals entstandenen Mahnbild der „geistlichen Hausmagd“, die bei allen Verrichtungen die Erinnerung an Christus vor Augen hat: A. Spamer, Die geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionalliteratur. Göttingen, 1969.

³⁴ Daß solcher Umgang mit biblischen Texten schon in der theol. Literatur der Spätantike einsetzt, zeigte R. Herzog, Metapher-Exegese-Mythos. Interpretationen zur Entstehung eines biblischen Mythos in der Literatur der Spätantike. „Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption“. Hrsg. M. Fuhrmann (Poetik und Hermeneutik, IV) München, 1971, S. 157–185. Zu unterscheiden davon bleibt die im 15. Jh. intensive politische Benutzung vertrauter religiöser Motive (zu Maximilian: E. Gothein, Politische und religiöse Volksbewegungen vor der Reformation. Halle, 1878, S. 85–95) und ihre publizistische Verbreitung mit der Bibellektüre (zum 15.–16. Jh. grundsätzlich: R. Engelsing, Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft. Stuttgart, 1973, S. 32–41; zum „bibel festen Bauern“ der Reformationszeit bes. S. 36f. u. H. Trümpy, Die Reformation als volkskundliches Problem. „Kontakte und Grenzen. Festschrift G. Heilfurth“. Göttingen, 1969, S. 249–258, cf. 251, Anm. 10).

³⁵ E. Ruhmer, A. Altdorfer. München, 1965, Abb. 30

³⁶ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. VI. München-Berlin, 1954, S. 139.

³⁷ M. J. Friedländer, Von Van Eyck bis Bruegel. Köln, 1956, Abb. 215. Zum literarischen „Bild im Bild“: Hess, 1971 (s.o. Anm. 17) S. 105–111.

Die satirische Inversion einer implizierten Bibelstelle begegnet in der vorreforma- Abb. 8
torischen Kirchenkritik etwa bei dem Spottbild auf einen prassenden Abt, der in ei-
nem übergroßen Kinnbacken als Schlitten zur Abkühlung über Eis gezogen wird. Das
ironische Spiel mit dem Durst, den der Abt wie einige bereits eingebrochene Mönche

im Wasser stillen wird, setzt die Kenntnis des biblischen Berichts (Richter 15) von Abb. 9
Simsons Kinnbacken (eines Esels) voraus, „mit welchem er als einem *instrumento*
belli die Philister erlegt und mit derselben Springquelle unverhofft erquicket wor-
den“³⁸. Eine dem heutigen Betrachter mühsam zu rekonstruierende Anspielung be-
zieht auch Sebastian Brant aus der Geschichte Samsons in sein Flugblatt der „Fuchs-

hatz“ 1497 ein: das Bild der an den Schwänzen mit einer Fackel zusammengebunde- Abb. 10
nen und angezündeten Füchse, die Samson in die Weinberge der Philister jagte³⁹. In
beiden Beispielen wird ein Genreobjekt nicht als Natursymbol spontan erfunden,
etwa der Kinnbacken als Symbol tierischer Gefräßigkeit, sondern erscheint auf be-
stimmte biblische Situationen bezogen. An Brants Flugblatt ist dieses Verfahren umso
bemerkenswerter, als in dem ausführlichen Text nicht auf das angespielte Modell hin-
gewiesen wird.

Ähnlich ist formale Angleichung in der kirchenkritischen Illustration „Von der Abb. 11
Geistlichkeit“ im „Trostbuch“ des Petrarca-Meisters als ikonographisches Zitat be-
nutzt. Mönche und Nonnen beten mit Rosenkränzen eine „Klosterkatze“ an und be-
achten Petrus nicht, der rechts darüber auf dem Berg die Schlüssel von Gott emp-
fängt⁴⁰. Zeitgenössisches Klosterwesen wird durch Konfrontation mit der göttlichen

³⁸ Der Holzschnitt (Schramm Nr. 1960; Diederichs, I-s. u. Anm. 46 – Abb. 100) ist mit der Abb. 9
Samsonszene etwa in der Lutherbibel zu vergleichen (Ph. Schmidt, *Die Illustration der Luther-*
bibel 1522–1700. Basel, 1962, S. 146, Abb. 83). Die im Text zitierte Paraphrase stammt aus der
Beschreibung des schwedischen Friedensbanketts in Nürnberg 1649 (A. Schöne, *Die deutsche*
Literatur, III: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. München, 1963, S. 352): aus dem
Kinnbacken spritzte beim Festmahl Rosenwasser. Mit dem im Eselskinnbacken über Eis gezo-
genen Abt ist auch auf das bekannte Sprichwort angespielt: „Wenn es dem Esel zu wohl wird,
geht er aufs Eis tanzen“.

³⁹ Wäscher, 1955 (s.o. Anm. 19) Taf. I. Vorn in Bildmitte Fuchs mit brennender Fackel als
Schwanz; vgl. in der 3. Textkolumne: „Dem (sc. Fuchs) für den schwantz an syner gburdt Ein Fak-
kel brennend gewachsen ist. . Er würt anzünden myt sym schwantz All rich, all land, der erden
gantz“. Aus dem biblischen Motiv macht Brant eine Fabel. Zur Ikonographie vgl. außer der
Lutherbibel (wie vorige Anm.): R. A. Schröder, *Die Bibel in der Kunst. Das Alte Testament.*
Bilderl. v. A. Heimann. Köln, 1956, Abb. 146.

⁴⁰ W. Scheidig, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*. Berlin, 1955, S. 57. Geisberg 1974,
Bd. IV, Taf. 1486, Nr. 1523–1 bildet ein ausgeschnittenes handkoloriertes Bild unter dem unge-
nauen Titel „Allegory of Papacy“ ab. Kulturgeschichtlich verallgemeinert erscheint die Darstel-
lung auch bei J. Grand-Carteret, *L’ Histoire-La Vie-Les Moeurs et la Curiosité par l’image, le*
pamphlet et le document (1450–1900), Bd. II, Paris, 1927, S. 5, Abb. 8: und bei E. Rosenow, *Wi-*
der die Pfaffenherrschaft. Kulturbilder aus den Religionskämpfen des 16. u. 17. Jahrhunderts,
Bd. I, Berlin, 1904, S. 119 (ohne Quellenangabe und mit einem nicht zugehörigen Text). Zur
„Klosterkatze“: Scheidig, S. 57; Balzer, 1973, S. 61 m. Anm. 300f.

Einsetzung der Kirche kritisiert⁴¹. Dem bildgewohnten Betrachter fiel dabei auf, daß Petrus hier die Schlüssel abweichend von biblischer Schilderung und ikonographischer Überlieferung erhält: auf einem Berg und von der aus den Wolken reichenden Gotteshand. Ohne eine textliche Bestätigung war Petrus dadurch auf das Vorbild des Moses beim Empfang der 10 Gebote auf dem Berg Sinai bezogen. Das Bildzitat ist Folgerung einer alten typologischen Koppelung von Moses und Petrus, als den Gesetzgebern des Alten bzw. Neuen Bundes⁴². Zugleich erscheint die Komposition als Ganzes auf biblischer Folie: während Moses auf Sinai mit Gott sprach, fiel das Volk in der Wüste vom Glauben ab und verehrte ein Goldenes Kalb. Die Anbetung der „Klosterkatze“ zitiert diese Situation als Satire auf klösterliche Gebetsgewöhnung mit Rosenkranz⁴³. Das Moment der historisch-satirischen Distanz zwischen gegenwärtiger Kirche und Petrus wird von dem Vor-Bild überformt, in dem die göttliche Legitimation des Gründers (Moses) mit dem Abfall des Volkes zeitlich zusammenfiel.

Abb. 12

Bei der Betrachtung der Bildsatire vergewisserte das Aufspüren des biblischen Prototyps den Zeitgenossen (in dem ca. 1520 konzipierten, aber erst 1532 publizierten „Trostbuch“) seiner Erfolgsaussicht im Glaubenskampf: dem römischen Zeremonialkult war die Spitze genommen, wenn man ihn als Gegenbild zum Tanz um das – von Moses zerschlagene – Goldene Kalb sah. Die Zuversicht auf die Überwindung des Gegners war im biblischen Prototyp umschrieben und legitimiert.

Ein komplexeres Beispiel der Transposition bietet das bekannte Flugblatt „Der arm gemein Esel“, das Hans Sachs 1525 im Verlag von Hans Guldenmund herausbrachte. Es ist seit langem als zeitgeschichtliche Allegorie erkannt worden⁴⁴. Nach

Abb. 15

⁴¹ Diese Gegenüberstellung begegnet in der Reformationssatire mehrfach (Passional Christi und Antichristi), handlungsmäßig zugespitzt in Fischarts Blatt „Malchopapo“ (A. Hauffen. Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. Bln-Lpzg, 1922, Bd. II, S. 102 ff.). Kämpft Petrus hier gegen seinen Amtsnachfolger als „Neuen Malchus“, so hatte Holbein in seiner satirischen Passion den Angriff des Petrus auf Malchus selber antipapistisch gedeutet (A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. A., Lpzg, 1874, S. 397).

Abb. 13

⁴² C. A. Kneller, Moses und Petrus. „Stimmen aus Maria Laach“, 60, 1901, S. 237–257.

⁴³ Vgl. das Titelbild zu Luthers Erklärung der Zehn Gebote, Basel, 1520 (Ausst. Kat. „Von der Freiheit eines Christenmenschen“, 1967, Nr. 7, Abb. S. 20). Brant („Narrenschiff“, Kap. 61 „Vom Tanzen“: Ausg. Mühl, Stuttgart 1964, S. 215) hat das Goldene Kalb moralkritisch, Matthias Gerung konfessionspolemisch (Dodgson, 1908–s. o. Anm. 21–S. 210), ein deutsches Flugblatt Ende 15. Jh. antisemitisch aktualisiert (G. Liebe, Das Judentum in der deutschen Vergangenheit. Monogr. z. dt. Kulturgesch., 11. Lpzg, 1903, S. 36, Abb. 29). Im „Trostbuch“ geht dem Bild „Von der Geistlichkeit“ zum Kap. „Von der Weisheit“ eine Darstellung der Götzenanbetung Salomons unmittelbar voraus, eine Szene, die mit der Anbetung des Gold. Kalbes exegetisch oft verglichen worden war. Der Zusammenhang beleuchtet den Ausgangspunkt des Petrarca-Meisters.

⁴⁴ G. Stuhlfauth, Drei zeitgeschichtliche Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Pencz. Zeitschrift für Bücherfreunde, NF 10, 1918–19, S. 233–248, cf. 244–48. St. weist zwei Nachschnitte des 16. und zwei Stiche des 17. Jhs. nach, mit abgeändertem bzw. ohne Text. Stuhlfauths Erklärung des Blattes vom Ausgang des Bauernkrieges her überholt die verschiedenartigen vagen Bestimmungen in der älteren Literatur (dazu Stuhlfauths Nachtrag, Zs. f.

dem Ausgang des Bauernkrieges erscheint der „gemeine Mann“ hier als Esel, der zwar die „Gleißnerey“, d. h. die Geistlichkeit in Gestalt eines Barfüßermönchs, abgeworfen hat, aber weiter vom „Wucher“ geschunden und vom „Tyranen“ bedrückt wird. Die Texte klären das Verhältnis der drei Personifikationen rechts daneben zu dieser Gruppe: die „Vernunft“ rät dem Esel, sich auch seiner beiden anderen Peiniger zu entledigen, während die „Gerechtigkeit“, im Block gefangen, ihre Unfähigkeit zur Hilfe beteuert und den „gemeinen Mann“ an das „Wort Gottes“ verweist. Die Überschrift des Bilderbogens legt dem Esel die zusammenfassende Äußerung in den Mund: „Wer hat je grösser clag erhort, Der Tyrann mich erschrecklich sport, Dringt zwingt schetzt raupt brent darzu mordt Der Wucher drengt schindt auff alle orth, Jedoch tröstet mich Gottes wort Gott wer mich rechen hie und dort“⁴⁵. – Das im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach nachgedruckte Blatt wird in modernen kulturgeschichtlichen Darstellungen gern verallgemeinernd als Zeitbild reproduziert⁴⁶. In der Forschung ist nicht nur die Zuschreibung des Bildes umstritten⁴⁷, auch die zeitpolitische Stellungnahme wird aus dem Text ganz verschieden herausgelesen. Die Situation stellt sich in den Extremen einer westdeutschen Dissertation 1974 und einer ostdeutschen Publikation 1975 so dar: „Der hämische Spott, den Hans Sachs Ende 1525 auf die Bauern entlud, verrät die Fratze des noch einmal davongekommenen, selbstzufriedenen Siegers, der für ein solches Gedicht erst den Ausgang abwarten mußte“⁴⁸ bzw.: „Der arme gemeine Esel ist gleichsam Sachs' Gedenksäule für die Opfer des Bauernkrieges. Mit dieser Stellungnahme gehört Sachs zu den wenigen, sonst meist nur in Täuferkreisen zu findenden Ausnahmen, die sich von Luthers Mordaufforderungen gegen die revolutionären Bauern distanzieren“⁴⁹. Unsicherheit zeigt sich schon bei der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Wort und Bild: Helene Henze meinte 1912, erst der Holzschnitt habe Sachs zu seinem Gedicht angeregt, während Mary Be-

Bfr., NF 11, 1919–20, S. 1, Anm. 2). Mit Luthers „Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel der Bauernschaft in Schwaben“ (Weimarer Ausgabe, Bd. XVIII, 1908, S. 314) vergleicht den Sachs'schen Spruch Mary Beare, 1962 (s. u. Anm. 50).

⁴⁵ H. Sachs Werke, hrsg. A. v. Keller-E. Goetze, Bd. 24 (BLV, 220) Tübingen, 1900, S. 94f. (Enr. 22); Hans Sachsens Ausgewählte Werke, hrsg. P. Merker-R. Buchwald, Lpzg., 1911–24 (Nachdr. 1962), Bd. I, gegenüber S. 64 Farbabb.

⁴⁶ E. Diederichs, Hrsg., Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupfer- u. Holzschnitte. . Bd. I, Jena, 1908, S. 199, Abb. 675 („Allegorie gegen den Wucher“); Grand-Carteret, 1927 (s. o. Anm. 40) Bd. I, S. 65, Abb. 42 (ohne Text) als: „L'Etat du monde au XVIe Siécle“.

⁴⁷ Heute überwiegt die Zuweisung an Peter Flötner (nach H. Röttinger, Die Bilderbogen des Hans Sachs. Stud. z. dt. Kg., 247, Strassburg, 1927, S. 38, Nr. 117a; zuletzt Geisberg, 1974, Bd. III, S. 775 (G. 813).

⁴⁸ P. Lucke, Gewalt und Gegengewalt in den Flugschriften der Reformation (Göppinger Arb. z. Germanistik, 149) Göpp. 1974, S. 136 f.

⁴⁹ Klaus Wedler, Klassenkampf und Bündnisproblematik in den Flugschriften, Fastnachtspielen und Zeitgedichten des Hans Sachs. „Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkriegs“. Hrsg. G. Heitz, A. Laube, M. Steinmetz, G. Vogler. Berlin, 1975, S. 303–332, cf. S. 314.

are bemerkt: „The difficulty about the illustration by itself is that its separate parts seem to have little or no connection with one another and only make sense when the poem is available. Probably in this case the illustration was made to fit the poem“⁵⁰.

Tatsächlich besteht hier eine enge Wechselbeziehung zwischen dem Gedicht und dem Holzschnitt: wenn etwa die „Vernunft“ den Esel auffordert: „Esel schau umb es leyt im schwanck Gleyssnerey“ oder „Tirannischer Gewalt“ sagt: „Wann ich sitz gwaltig auff dir forn“, so entspricht das konkret der visuellen Gestaltung. Der Textbeginn aber verknüpft den Sturz der „Gleißnerei“ (links außen) mit dem „Wort Gottes“ (rechts außen) in einer Weise, die im Bild nicht anschaulich gemacht ist: „Ach wie hat sich mein glück verkert Mich hat verwundet und versert Das Wort Gottes das scharpffe schwert Ich lig gantz trostlos auff der erd“. Demnach habe der Esel mit Hilfe des „Wortes Gottes“ die Geistlichkeit abgeworfen. Text und Bild sind also nicht ganz kongruent; der Text deutet auf eine Vorstellung, die im Bild nicht unmittelbar ausgeführt erscheint: der Esel und das Wort Gottes als Verbündete gegen den falschen Gottesdiener. – Es gibt in der Bibel eine exemplarische Situation, in der ein – plötzlich redender – Esel in göttlichem Auftrag einen ungetreuen Geistlichen abwirft und beschämt. Hans Sachs hat diese Bibelstelle 1524 angeführt in der „Disputation zwischen einem Chorherren und Schuchmacher, darin das Wort Gottes und ein recht christlich Wesen verfochten wird“⁵¹: „Strafet doch ein Esel den Propheten Balaam, Numeri XXII, warum sollt dann nicht einem Laien ziemen, ein Geistlichen zu strafen?“.

Der Hinweis auf den durch Israels Feinde bestochenen Propheten Balaam, dem ein Engel den Weg verstellte, war in den Auseinandersetzungen der Reformation ein häufig benutztes Exemplum. Schon Sebastian Brant zitierte im „Narrenschiff“ zum Thema „Wahrheit verschweigen“: „Der Engel hinderte Bileam Darum weil er die Gaben nahm Und wollte nicht die Wahrheit ehren. Darum musste sich sein Wort verkehren, Der Esel strafen den, der ritt“ (Kapitel 104), und eine Straßburger „Laien-Bibel“ faßt 1540 so zusammen: „Bileam reut zuletzt dahin, Gottes grimmen fiel uff ihn. Hindern wollt der Engel gut. Gleich sein Esel reden thut“⁵². Ein elsässischer Ritter,

⁵⁰ H. Henze, *Die Allegorie bei Hans Sachs*. Halle, 1912, S. 156. M. Beare, *Observations on Some of the illustrated broadsheets of Hans Sachs*. *German Life and Letters*, 16, 1962–3, S. 174–185, cf. 179. W. Theis, *Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs*. München, 1968, S. 135f. folgt Beare, datiert aber trotzdem den „Esel“ auf 1526 (nach Keller-Goetze, die von der zweiten Ausgabe des Spruchs ausgingen). Zum Zusammenhang mit Luther: Beare (s. o. Anm. 44); Balzer, 1973, S. 170f.

⁵¹ *Werke*, Ausg. Merker-Buchwald, Neudr. Lpzg., 1961, Bd. 2, 285–324, cf. 291. Dazu Balzer, 1973, S. 106f.; Lucke, 1974 (s. o. Anm. 48), S. 118f.

⁵² „Narrenschiff“, Ausg. Mähl, 1964, S. 394; vgl. auch Kap. 92 (S. 341): „Überhebung der Hoffart“ mit Hinweis auf Bileam; ferner Brants Spott auf Reliquienschwindler, die Reste von Bileams Eselin vorzeigen (Kap. 63 „Von Bettlern“: S. 222). Die sprichwörtliche Geläufigkeit der Erzählung veranschaulicht Abraham a Santa Claras Satire auf die „Spiegelnärinnen“, unter deren Kosmetik ihr Gesicht zu leiden hat, „daß es sich schier mit des Balaams Eselin möcht beklagen“ („Judas der Ertzschelm“, in „Huy und Pfuy der Welt“, hrsg. J. v. Hollander, München, 1963, S. 116). – *Laien-Bibel des Straßburger Druckers Wendelin Rihel v. J. 1540*, mit Holzschnitten von H. B. Grien. Eingel. u. hrsg. v. E.-W. Kohls, Marburg 1971 (o. Seitenzählung).

Mathias Wurm⁵³ publizierte nach einem Prozeß, den er mit einem Straßburger Kloster um mehrere Güter führte und verlor, im Jahr 1523 eine Schrift: „Balaams Eselin. Von dem Bann das er umb geldtschuld und andere geringe Sachen nit mag christlich gefelt werden Und das aller gaystlicher Standt schuldig ist, der weltlichen oberkait zu gehorsamen ob sy Christen wöllen sein“⁵⁴. Nach dem bildlichen Titel will der Verfasser selber das Eselein sein, Bileam ist ihm die bisher verblendete Geistlichkeit, der Engel mit dem Schwert das Wort Gottes. Mathias Wurm aktualisiert hier die schon in mehreren Stellen des Neuen Testaments (2 Petr. 2,15 f; Jud. 11; Apok. 2,14) begründete Auslegung Balaams als eines falschen gottlosen Propheten bzw. des Esels als Bild des einfachen Gläubigen. Für Rupert von Deutz etwa ist Balaam der Typ des käuflichen, geizigen und einem Lasterleben ergebenen Priesters, die Eselin Vertreterin des niederen Volkes, wenn es die Leiter der Kirche der Untreue überführt und schilt⁵⁵. Die Bileam-Episode war in der Reformationszeit zum festen Schlagwort⁵⁶ und Schlagbild (nach Aby Warburgs Ausdruck) geworden, in Flugschriften⁵⁷ ebenso wie im Schauspiel: im Titelbild eines 1545 gedruckten, auf Pamphilus Gengenbach zurückgehenden Fastnachtspiels „Der new Deutsch BILEAMS Esel. Wie die schön Germania durch arge list und zauberey ist zur Böpst Eselin transformiert worden, Jetzunt aber, alß sie vom Wasser, auß dem Weissen Berg fliessent, getruncken, durch Gottes gnad schier wider zu ihm rechten Auf sitzer kommen“ ist die Begegnung Bileams mit dem Engel zu einer Turnierszene umgebildet, in der Christus vor den Augen

Abb. 16

Abb. 17

⁵³ T. W. Röhrich, *Mitteilungen aus der Geschichte der evangelischen Kirche des Elsasses*. Bd. 3: *Ev. Lebensbilder*. Straßburg, 1855, S. 6–18;

⁵⁴ P. Hohenemser, *Katalog der Flugschriftensammlung Gustav Freytag*. Frankfurt, 1925, Nr. 3064; zu den verschiedenen Ausgaben: Michael A. Pegg, *A Catalogue of German Reformation Pamphlets (1516–1546) in Libraries of Great Britain and Ireland*, Baden-Baden, 1973 (*Bibliotheca Bibliogr. Aureliana XLV*), S. 305, Nr. 3938–3939.

Zu Wurms Begriff des „geistlichen Banns“: G. Blochwitz, *Die antirömischen deutschen Flugschriften der frühen Reformationszeit (bis 1522) in ihrer religiös-sittlichen Eigenart*. *Archiv für Reformationsgeschichte*, 27, 1930, S. 145–259, cf. S. 164f.

⁵⁵ Zur Auslegungsgeschichte: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 2, Stgt., 1954, Sp. 362–373 (H. Karpp), zur Eselin bes. 371 f.; Gerd Heinz-Mohr, *Gott liebt die Esel*. Düsseldorf, 1972, bes. S. 70–78, zu Rupert von Deutz: S. 72f. Als gleichzeitiges Zeugnis vgl. in H. Cornelius Agrippa von Nettesheims antischolastischer „*De Incertitudine et Vanitate scientiarum declamatio invectiva*“ (1526) c. CII: „*Ad encomium asini digressio*“: „*sic inque saepissime videt simplex et rudis idiota, quod videre non potest depravatus humanis scientiis scholasticus doctor*“.

⁵⁶ „Balaamsknechte“ als Schimpfwort für Bischöfe: Eder, 1573, nach F. Lepp, *Schlagwörter des Reformationszeitalters (Quellen und Darstellungen aus der Geschichte des Reformationsjahrhunderts, VIII)* Lpzg., 1908, S. 5.

⁵⁷ In der Flugschrift „*Luther und die Botschaft aus der Hölle*“ sagt der Teufel: „*Mir geschicht gleich wie Balaam, der maledeyen solt, und gebenedeyet*“ (nach S. Ritter, *Die kirchenkritische Tendenz in den deutschsprachigen Flugschriften der frühen Reformationszeit*. Diss. Tübingen, 1970, S. 38, Anm. 5.)

der kirchlichen Würdenträger den Papst vom Esel stürzt. Das biblische Modell ist zum szenischen Kampfbild der reformatorischen Antithese zwischen Christus und dem Papst als Antichrist gestaltet⁵⁸.

Im Jahr des Sachsschen Bilderbogens 1525 beruft sich die Flugschrift „An die Versammlung gemeiner Bauernschaft“ (Kapitel 7) bei der Frage „Ob eyn Gemayn jr oberhaupt möge entsetzen oder nit“ darauf: „Must doch das lesterlich thier der Esel den falsche Propheten Baal straffen seiner gotlosigkeit. Numeri XXIII“⁵⁹. Während Sachs 1524 und die Flugschrift im Frühjahr 1525 die Balaam-Geschichte für die Berechtigung des Widerstandes gegen ungerechte Obrigkeit anführen⁶⁰, mahnt der Nürnberger Dichter nach der Niederwerfung der Bauern zur Geduld in dem von Gott verhängten Leid. Entsprechend hat der Künstler das ikonographisch vorgeprägte Bild der Begegnung des auf dem Esel reitenden Balaam mit dem ihm den Weg verstellenden Engel mit Schwert⁶¹ abgewandelt. Der Trost, von dem einen Peiniger befreit zu sein, soll den „gemeinen Mann“ im Vertrauen auf Gottes gerechte Heilsführung darin bestärken, die beiden anderen „Balaamsknechte“, Wucher und Tyrannei, zu ertragen. Aus der fast gleichzeitig in Dürers Werkstatt publizierte zeitkritische Allegorie des „Michelfelder Teppichs“⁶² nimmt der Künstler das Bild der gefangenen Gerechtig-

⁵⁸ Vgl. Short-Title Catalogue of Books printed in the German-speaking Countries and German Books printed in other Countries from 1455 to 1600 now in the British Museum. London, 1962, S. 62 (unter „Balaam“); Hohenemser, 1925 (s. o. Anm. 54), Nr. 4258. Die Titellustration abgeb. im „Gemeinschaftskatalog deutscher Antiquare 1974“, S. 80 (Fa. Schäfer, Zürich). Die Schrift erwähnt H. Schaller, Parodie und Satire der Renaissance und Reformation, „Forschungen und Fortschritte“, 33, 1959, S. 183 ff.

⁵⁹ K. Kaczerowsky, Flugschriften des Bauernkrieges. Hamburg, 1970, S. 145ff. Vgl. H. Buszello, Der deutsche Bauernkrieg von 1525 als politische Bewegung. Mit bes. Berücksichtigung der anonymen Flugschrift „An die Versammlung gemayner Pawerschaft“ (Stud. z. europ. Geschichte, VIII) Berlin, 1969.

⁶⁰ In der Abgrenzung gegen „Irrlehrer“ wurde 2 Petr. 2, in dessen Zusammenhang (Vers 15 f.) das Beispiel Balaams angeführt ist, sowohl von Luther (Eyn Predigt und Warnung sich zu hüten für falschen Propheten) als auch von den Nürnberger Predigern (in ihrer Schrift: „Ein gut unterricht und getreuer Rathschlag“) zitiert. Der Beginn dieses Kapitels ist auch unter Dürers gleichzeitig konzipierte „Vier Apostel“ geschrieben (Ausst. Kat. A. Dürer. Nürnberg, 1971, Nr. 414, S. 211 f.).

⁶¹ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, Stgt., 1948, Sp. 740–744 (K. Rathe); H. Aurenhammer, Lexikon der Christlichen Ikonographie, I, Wien, 1959–67, S. 276–280. Das in graphischen Darstellungen (Holbein 1524: Schmidt, Lutherbibel – s. o. Anm. 38 – S. 154) häufige Thema verfolgt bis ins 17. Jh.: F. W. Robinson, A Note on the Visual Tradition of Balaam and the Ass. „Oud Holland“, 84, 1969, S. 238–244.

⁶² W. Fraenger, Der Teppich von Michelfeld. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1, 1955, S. 183–211. F. erwähnt S. 210, Anm. 14 eine von Meder (Dürerkatalog, Nr. 241) aufgeführte Fassung des „Teppichs“ mit dem Text des „Arm gemein Esel“. Ein Exemplar dieses angeblich ersten Stadiums des „Teppichs“ ist jedoch nicht mehr nachweisbar.

keit⁶³, die er zusammen mit der „Vernunft“ zwischen die Ausgangspunkte der Bildkonfiguration, Esel und Engel, einschaltet und dialogisch aktiviert. Gerade die Einbeziehung, aber Zurückweisung der aufbegehrenden „Vernunft“ und der hilflosen „Gerechtigkeit“ steigert die an den Schluß gesetzte Aussage des „Gottesworts“. Im Ersatz des Geistlichen durch „Wucher“ und „Tyrann“ konzentriert sich die Darstellung auf zwei spezifische Tendenzen der frühneuzeitlichen Wirklichkeit: den Zusammenhang zwischen Monetisierung und landesfürstlichem Territorialstaat. Der „Wucher“ ist durch den gelben Ring am Kleid als Jude gekennzeichnet⁶⁴. Aus der Nürnberger Sicht des Dichters Sachs spiegelt sich hierin der Umstand, daß jüdische Händler nach der Vertreibung aus der Stadt 1498–99 ihre Tätigkeit mehr und mehr auf die ländlichen Gebiete verlegten⁶⁵. Hans Sachs war die zeitgenössisch aktuell diskutierte Problematik des Zinsnehmens (= „Wucher“)⁶⁶ vertraut; in antikatholischer Polemik entwickelt er die Frage an Hand der alttestamentlichen Kernpassage Deuteronomium 23, 20–21 im Jahr 1524 im Dialog über den Geiz⁶⁷. Die Bezeichnung jüdischer Geldleiher als „Wucherer“ war zeitgenössisch geläufig⁶⁸. In christlicher Bildüberlieferung war Balaam bereits mit den gegenwärtig lebenden Juden in Zusammenhang gebracht worden⁶⁹. Noch ein Flugblatt der Kipper- und Wipper-Zeit zeigt 1629 den „Korn- und Weinjuden“ mit der programmatischen Unterschrift⁷⁰ von 2 Petr. 2,15f.: „Der Weg Balaams der Ungerechtigkeit“⁷¹. – Im Textpart des „Wortes Gottes“ werden Trostbeispiele göttlicher Rache an ungerechter Herrschaft aus dem Alten Testament zitiert,

⁶³ Unter dem Gesichtspunkt der ohnmächtigen Gerechtigkeit vergleicht H. Zschelutzschky den „Arm gemein Esel“ mit Behams kleinem Stich „Der Welt Lauf“ von 1525 („Drei Sozialsatiren der ‚gottlosen Maler‘ von Nürnberg. Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 7, 1961, S. 46–74, cf. 72ff.).

⁶⁴ Guido Kisch, *The Yellow Badge in History*. *Historia Judaica*, 19, 1957, S. 89–146, zu Süddeutschland im 15. Jh.: S. 108.

⁶⁵ Arnd Müller, *Geschichte der Juden in Nürnberg 1146–1945* (Beiträge z. Gesch. u. Kultur der Stadt Nürnberg, 12) Nürnberg, 1968, S. 52 (zum Ring), 81 ff. (Vertreibung), 88 f. (H. Sachs).

⁶⁶ Anton Zirner, *Stoffe und Motive bei Hans Sachs in seinen Fabeln und Schwänken*. Diss. Würzburg, 1924, S. 12f.

⁶⁷ B. Nelson, *The Idea of Usury. From Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*. Chicago-London, 1969, S. 29–56 zu Luthers Haltung in der Frage des Zinsnehmens in den Jahren 1523–25. Luthers Deuteronomium-Auslegung (WA, XIV, S. 654–56) ist für Sachs' Dialog über den Geiz 1524 (Balzer, 1973, S. 145ff.) und für das Flugblatt des „Esel“ heranzuziehen.

⁶⁸ O. Frankl, *Der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16., und 17. Jahrhunderts*. Diss. Wien u. Mährisch-Ostrau-Leipzig, 1905, S. 85–118, zu Sachs bes. S. 91f.

⁶⁹ In einer Handschrift des 14. Jhs. erscheint Balaam mit Augenbinde neben einem Juden: Randall, 1966 (wie Anm. 6), S. 67 (St. Omer 5).

⁷⁰ Coupe (s. o. Anm. 21) Bd. II, 1976, Taf. 64.

⁷¹ 2Petr. 2, 15f.: „Sie haben den geraden Weg verlassen und sich verlaufen, indem sie den Spuren Balaams, des Bosor Sohnes, folgen. Dieser liebte ungerechten Lohn, doch er empfing für seine Widersetzlichkeit Zurechtweisung: Ein stummes Lasttier redete mit Menschenstimme und wehrte so dem Unverstande des Propheten“.

an keiner Stelle aber auf die exemplarische Situation, die Bileam-Erzählung, hingedeutet, die als formale und ideologische Konfiguration dem Bild zu Grunde liegt. Das zum Widerstand gegen kirchliche Herrschaft auffordernde Schlagwort des Bileam-Vergleichs erscheint einer veränderten Wirklichkeit angeglichen⁷², in der es die Aufgabe übernehmen soll, den „gemeinen Mann“ gerade im Erdulden irdischer Not des göttlichen Beistandes zu vergewissern⁷³: wie Gott dem Esel half gegenüber dem falschen Balaam, so hat er den Armen von der „Gleißnerei“ befreit und so wird er ihn auch gegenüber „Wucher“ und „Tyrannen“ rächen – im Jenseits.

Abb. 14 Die Ermahnung zum Ausharren in irdischem Leid verkündeten satirische Bilddrucke schon vor der Reformation, etwa mit der personifizierten „Gedultikeit“ als Hüterin des Schicksalsrads, die in die Speichen greift und das Böse, den Fuchs als Papst und Antichrist, oben belässt und den leidenden Gerechten unten⁷⁴. Da in der Welt derzeit die Laster in Papst und Ordens-Geistlichkeit die Oberhand haben, kann, wer den Tugenden noch anhängt, in der primären Aussage des Holzschnitts „seine Zuflucht allein in der Klage zu Gott nehmen, zumal die große Geduldikeit nichts anderes zu repräsentieren scheint als die allgemeine Gegebenheit, die es verhindert, daß die gegenwärtig Herrschenden nach Art der relativ gerechten Frau Fortuna vom Rad hinabgestürzt werden“⁷⁵. Der Gehalt des Blattes für das gemeinte zeitgenössische Publikum verändert sich aber, wenn auch hier eine zu Grunde liegende biblische Motivstruktur gesehen wird. Wolfgang Harms hat bemerkt, daß in der Zuordnung von „Patientia“ und „fides sanctorum“ entscheidende Momente der Schilderung von Apok. 13 verwendet wurden: dem Ausharren „in patientia et fide sanctorum“ (Apok. 13,10) folgt die endliche Überwindung des Antichrist und seines Propheten.

⁷² Eine ähnliche Motivanpassung an den Ausgang des Bauernkriegs rekonstruierte H. Zschelletzschky (s. o. Anm. 63) für den „Teppich von Michelfeld“: der ursprünglich positiv konzipierte Bauer spiegelte sich im Sachs-Beham-Flugblatt: „Luther und Handwerker“ von 1524; erst 1525 sei er zum geschlagenen Bauern abgewandelt worden.

⁷³ Der „Arm gemein Esel“ wird zwar besprochen bei Ingrid Schulze, Zum Problem der Verweltlichung religiöser Bildformen in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts und der Folgezeit. „Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa“. Hrsg. J. Irscher (Dt. Akad. d. Wiss, Sekt. Altertumswissenschaft, Schriften, Nr. 32) Berlin, 1962, S. 249–260, cf. 253 ff. jedoch nicht in dem hier interessierenden Sinn der präzisierbaren Formangleichung als ikonographisches Zitat. Zur Frage der Säkularisation bei Hans Sachs: Theis, 1968 (s. o. Anm. 50), S. 177, Anm. 6.

⁷⁴ W. Harms, Reinhart Fuchs als Papst und Antichrist auf dem Rad der Fortuna. Frühmittelalterliche Studien, 6, 1972, S. 418–440. In der älteren Literatur war das Blatt, auch bei Diedrichs, 1908 (s. o. Anm. 46), I, Abb. 102, nur beiläufig als „Spottbild auf die Geistlichkeit“ bestimmt worden. Vgl. auch Balzer, 1973, Anm. 207 u. 301.

⁷⁵ Harms, 1972, S. 433.

„Danach kann der, der die exegetische Verbindung von Patientia und Antichrist kennt, diesem Blatt die tröstliche, sogar siegesichere Aussage ablesen, daß auf die Patientia in ihrer Fortuna-Rolle Verlaß sei, daß durch sie als der Tugend der Heiligen und auch als der Tugend von deren Nachahmern im Kampf gegen den Antichrist ein Überdauern bis zum Ende der Antichrist-Herrschaft gewährleistet sei, auch wenn es in der Welt und auf diesem Blatt so scheinen mag, als habe der Antichrist endgültig die Macht ergriffen“⁷⁶.

Der Bilderbogen des „Arm gemein Esel“ von Hans Sachs entspricht aber nicht nur in der religiösen Verklärung irdischer Not und in der Technik, biblische Modelle zeitgeschichtlich zu konkretisieren, einer spätmittelalterlichen Praxis. Auch die dialogische Steigerung vom Argument des Versuchers zur Affirmation der Heilsgewißheit ist vorreformatorisch. In einer Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts werden die drei Stände Papst, Kaiser, Bauer von einem Engel zur Erfüllung ihrer Pflichten ermahnt: „Tu supplex ora, Tu protege, Tuque labora“, vom Teufel aber zur Auflehnung angestiftet: „Sis infidelis, Tu predo, Tuque crudelis“. Den Bauern ermuntert der Teufel, den Zehnten zu verweigern, weil er sonst nie reich werden könne; der Engel dagegen verspricht ihm ewiges Leben, wenn er ihn entrichte⁷⁷. Dieser Dialog entspricht in seiner Rollenverteilung und Argumentationsstruktur den kontrastierenden Aussagen der „Menschlich Vernunft“ („Darumb schlag auff, mach eß nit lanck Ob du sie stürzest mit eim ranck Dann würd gering dein schwerer ganck“) und des „Wortes Gottes“ in Sachs' Flugblatt: „Darumb so sey nit widerspent drag dein selb creutz in dem elend“. Der Part, den in der spätmittelalterlichen Stände-Allegorie der Teufel als personifizierte Versuchung und als Widersacher des Engels spielte, übernimmt bei Sachs die „Menschliche Vernunft“ als Widerspieler des „Wortes Gottes“, eines Engels mit Schwert wie in der zugrundeliegenden Bileam-Erzählung. „Die Religion entspricht den Massen, deren geschichtlich notwendige Unterordnung nicht durch rationale Gründe motivierbar ist, sondern als Kreuz ertragen werden muß“⁷⁸.

Der reformatorischen Bildsatire steht zur Einkleidung ihrer spezifisch frühneuzeitlichen Interessenlage neben der Abwandlung christlicher Modelle⁷⁹ die humani-

⁷⁶ Harms, 1972, S. 436.

⁷⁷ F. Saxl, A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 5, 1942, S. 95; zu diesem Typ: W. Kemp, Du aber arbeite. Die Darstellung der drei Stände im 15. und 16. Jahrhundert. „Tendenzen“, 15, Nr. 98, 1974, S. 49–56.

⁷⁸ Max Horkheimer, Montaigne und die Funktion der Skepsis. (Zeitschrift für Sozialforschung 1938) Neudruck: M. H., Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie u. a. Aufsätze, Frankfurt, 1971, S. 96 ff., cf. S. 117.

⁷⁹ Gegenüber mittelalterlicher Kirchenkritik betont Wegner, 1957 (s. o. Anm. 19) S. 253 als das Besondere der reformatorischen Bildsatire ihre Verbindung mit bestimmten Bibeltexten, den „modernen unmitttelalterlichen Subjektivismus, die selbstbewußte unmittelbare Berufung auf die als letzte anerkannte Autorität des Bibeltextes“.

stisch antikisierende Allegorie zur Verfügung⁸⁰. Sedlmayr⁸¹ verglich die „Gleichnisse und Anspielungen der höfisch-mythologischen Bildglorifikation mit den für unser Empfinden oft nicht minder künstlichen Zuordnungen der Typologie, zu der sie gewissermaßen ein säkulares Gegenstück bilden“. So stellte Holbein in einem Flugblatt 1523 Luther ironisch distanziert⁸² als „Hercules Germanicus“⁸³ dar und übertrug auf dieses „theomorphe Porträt“⁸⁴ frei die Umrißform der Laokoongruppe⁸⁵ – ohne inhaltlich kennzeichnende Absicht, wie sie 1546 in einer Spottmedaille⁸⁶ auf den von Schlangen umwundenen Papst als Antichrist deutlich ist: der Papst wird mit der Formparodie seines berühmtesten Antikenbesitzes getroffen⁸⁷.

Eine besondere Verbindung geht das Zitat christlicher Bildformulierungen mit künstlerischer Antikenorientierung in Peter Vischers des Jüngeren 1524 gezeichneter

⁸⁰ Vgl. Hans Blumenbergs Feststellung zur „Renaissance“ (Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt, 1966, S. 77): „Natürlich hat auch hier das Instrumentarium der Deckungen, die sich der elementare Anspruch des Neuen durch Berufung auf die Autorität und Gültigkeit des Schon-Dagewesenen verschafft hat, Belege für eine bloße pagane Reaktion in Fülle bereit gestellt. Aber das Selbstmißverständnis der Renaissance als Wiederkehr des Alten und damit als Rückkehr zur unveräußerlichen Norm mitzumachen, kann kaum noch jemand geneigt sein“.

⁸¹ H. Sedlmayr, Zur Revision der Renaissance. S., Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I, Wien-München, 1959, S. 212.

⁸² Zum Verhältnis Erasmus-Luther: B. Moeller, Die deutschen Humanisten und die Anfänge der Reformation. Zeitschrift für Kirchengeschichte 70, 1959, S. 46–61.

⁸³ Th. Burckhardt-Biedermann, Über Zeit und Anlaß des Flugblattes „Luther als Hercules Germanicus“. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 4, 1905, S. 38–44; vgl. Fritz Saxl, Holbein and the Reformation. „Lectures“, London, 1957, S. 277–85.

⁸⁴ Donat de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42, 1968, S. 262–302, zum „Hercules Germanicus“ S. 277f. Zum „theomorphen Porträt“ äußert sich Erasmus selber im Kap. „De adulatione vitanda Principi“ seiner „Institutio Principis Christiani“ (E. v. R., Ausgew. Schriften, I, Darmst., 1968, S. 234): „Sic Alexandro Magno adulatus est Apelles pingens eum fulmen manu torquentem. Et Octavius Apollinis effigie pingi gaudebat“. Zur gleichen Zeit mit dem Luther-Flugblatt wendete Holbein den Herkulesvergleich auf Erasmus an (W. S. Heckscher, Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle. „Essays in the History of Art presented to R. Wittkower“. London, 1967, S. 128–148).

⁸⁵ F. Saxl, Burlington Magazine, 83, 1943, S. 275–79 leitet die Hauptgruppe von antiken Herkules-Hydra-Darstellungen her -via Pollaiuolo.

⁸⁶ Ausst. Kat. „Freiheit eines Christenmenschen“ (s.o. Anm. 43) Nr. 100, Abb. S. 160.

⁸⁷ In der Cranachschen „Abbildung des Papsttums“, 1545, die motivisch der Spottmedaille zu Grunde liegt, verhöhnt ein Landsknecht den Papst durch Herunterlassen der Hose und den Hinweis „Ecco qui Papa il mio belvedere“, ein Wortspiel mit dem berühmten „Belvedere“-Hof, in dem sich mit anderen Antiken auch die Laokoongruppe befand (Grisar-Heege, Luthers Kampfbilder, IV: „Die Abbildung des Papsttums“ und andere Kampfbilder in Flugblättern 1538–1545. Freiburg, 1923, S. 22 ff.). Als satirische Reaktion auf die spätere Ägyptenmode der römischen Kunst zu vergleichen die „Pyramide Papistique“ (Rosenow, 1904 – s.o. Anm. 40 – S. 45, Abb. 25).

Allegorie auf die Reformation ein⁸⁸. Das um die Christusgestalt im Hintergrund streng antithetisch angelegte Blatt zeigt rechts die zerfallende „sedes apostolica romana“, aus der Luther, in heroischer Nacktheit mit dem „scutum fidei“ (Ephes. 6) bekleidet⁸⁹, die Personifikationen des Gewissens⁹⁰, des Volkes⁹¹ und der Jugend⁹² herausführt, während links ein vor einem Palast thronender Herrscher von Justicia und den Verkörperungen der drei theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas⁹³ umgeben ist. Luther erscheint antikisierend als Held, ist zugleich aber mit dem signifikanten Griff ans Handgelenk der wartenden Gefangenen als Nachbild Christi interpretiert, der Adam und Eva aus der Vorhölle befreit⁹⁴. Ein Flugblatt, das in Nürnberg zur gleichen Zeit herauskam, feiert Luther in Text und Illustration als Befreier des Volkes aus der Finsternis einer höllenartigen Höhle⁹⁵. Wie sich in Vischers Lutherfigur antikisierendes Aktporträt und die paulinische Metapher der „geistlichen Waffen“ vertragen, so in der linken Bildgruppierung der Typus des Parisurteils⁹⁶ mit den theologischen Tugenden. Die Augenbinde, die Justicia dem Herrscher vorhält, deutet in diesem Zusammenhang auf die Stelle im 1. Korintherbrief 13, 12, wo Paulus die Hinfälligkeit und Beschränktheit irdischen Sehens mit den drei Tugenden Fides, Spes und Caritas verknüpft: „Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad

Abb. 21

⁸⁸ R. M. Radbruch, *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit*. 2. A. Göttingen, 1961, S. 64f.

⁸⁹ Zum Thema der „geistlichen Waffen“ in Kobergers „Schatzbehalter“: P. Weber, Beiträge zu Albrecht Dürers Weltanschauung. Straßburg, 1900, S. 22f., in Joh. Klebergers Medaillonbildnis von Dürer, 1525–26 und plastischen Medaillons: D. de Chapeaurouge, Aktporträts des 16. Jahrhunderts. Jahrbuch der Berliner Museen, 11, 1969, S. 161–177, cf. 165.

⁹⁰ Vgl. ikonographisch die Darstellung im Cod. Casanatense (F. Saxl, Festschrift J. v. Schlosser, 1927, S. 120), zur historischen Interpretation: Nelson, 1969 (s. o. Anm. 67 – passim).

⁹¹ D. Wuttke, Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter (Beih. z. Archiv f. Kulturgesch., 7), Köln-Graz, 1964, S. 317 bezieht die Beischrift „spiritualis“ fälschlich auf „Populus“ statt auf „gladius“, woneben sie erscheint. Mit der Formulierung „gladius spiritualis“ beim gestürzten Papstkolos ist die weltliche Herrschaft des Papstes nach der alten Zwei-Schwerter-Lehre gemeint.

⁹² Vgl. damit H. Schöfflers Nachweise zur Generationsstatistik: „Wirkungen der Reformation. Religionssoziologische Folgerungen für England und Deutschland“. Frankf., 1960, S. 126–132: „Die jugendlichste Fakultät“.

⁹³ Zu den theol. Tugenden in der reformatorischen Ikonographie: F. Zink, Die dt. Handzeichn. b. z. Mitte d. 16. Jhs. (Kat. GNM) Nürnberg., 1968, S. 211f., Nr. 170 („Holbein“); Vogtherr: Geisberg, 1974, Bd. IV, S. 1418–19 (G. 1466–7); in der Publizistik: Ritter, 1970 (s. o. Anm. 57) S. 260–294.

⁹⁴ W. Loeschcke, Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung. Festschrift für Peter Metz. Berlin, 1965, S. 46–73.

⁹⁵ Geisberg, 1974, Bd. III, S. 861 (G. 927).

⁹⁶ Nach dem Bildtyp des „Parisurteils“ komponierte Vischer in einer Zeichnung den „Traum des Hercules“: E. Panofsky, Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (Stud. d. Bibl. Warburg, XVIII) Leipzig-Berlin, 1930, S. 99ff. Abb. 41. Wuttke, 1964, S. 105ff.

faciem; nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec . . .“⁹⁷. Das Blatt verbildlicht den Traum eines Nürnberger Humanisten von der friedlichen Integration des „gemeinen Mannes“, der als „Plebs“ hier im Typus des Karsthans mit geschultertem Flegel erscheint, in ein evangelisch geführtes Reich⁹⁸.

Die besondere Rolle biblischer Modelle in der Reformations satire erklärt sich aus der dem Publikum vertrauten religiösen Bildersprache⁹⁹, die die Künstler allgemeiner als die humanistischen Themen voraussetzen konnten¹⁰⁰. Beide Bildbereiche durchdringen einander motivisch aber vielfältig. Noch in einem Blatt auf Josephs II. Klosteraufhebung (1786) erscheint der aufklärerische Monarch als neuer Menschenfischer neben Petrus, der die Klosterangehörigen in einem Netz erbeutet¹⁰¹; zugleich sucht Diogenes mit der Laterne (rechts) nach dem Menschen: der Lichtstrahl fällt an den Würdenträgern vorbei auf eine Bettlerfamilie. Biblisches und antikes Exemplum sind hier im Thema der Menschensuche „bisoziert“ (Arthur Koestler), der christliche Aspekt mit Textzitat, der antike nur bildmotivisch ausgewiesen.

Von der intensiven Präsenz bestimmter Bilder und Bildfelder her erklärt es sich, daß man zeitgeschichtlich neue Inhalte weithin verständlich in ihnen gestalten konnte. Die Bezugnahme der Bildsatire auf vorgeprägte Konfigurationen löste beim Betrachter Freude an der Aufdeckung der allegorisierenden Übertragung aus und konnte zugleich dem aktuellen Zeitbild einen legitimierenden Rahmen geben. Die zeitlich wechselnde Bevorzugung bestimmter Motive und Bildbereiche bezeugt schon 1521 zum Wormser Reichstag ein Beobachter für den Vertrieb „grosser gemalter brieffe . . . mit vil thiern un müldredlein“, wobei er die erwähnte Metapher ironisiert mit der Be-

⁹⁷ Die verschränkten Arme der „Spes“ begegnen zeitgenössisch in Darstellungen von Müsiggängern; hier ist das Untätigsein mit dem Motiv theologisch aufgewertet (vgl. zu den Motivparallelen: S. Koslow, Art Bulletin, 57, 1975, S. 418–432, bes. Abb. 4–5; 7–8).

⁹⁸ Die Betonung der „ceremonie“ unter dem Papstkoloß fällt in die Zeit, als die Prediger der Nürnberger Hauptpfarren St. Sebald und St. Lorenz die Abschaffung der altkirchlichen Meßliturgie in einem Prozeß gegen den Bamberger Bischof durchsetzten (G. Pfeiffer, Die Einführung der Reformation in Nürnberg als kirchenrechtliches und bekennniskundliches Problem. Blätter für deutsche Landesgeschichte, 89, 1952, S. 112–133).

⁹⁹ Stopp, 1968 (s. o. Anm. 17) S. 60: „It is not enough to say that the predominantly Lutheran satirists found for their attacks on the whole papal hierarchy . . . a stock of pictorial and textual images ready at hand from the Bible. . . It was rather that the radical cause of the Reformers was immensely assisted by the fact that their revolt, though conducted against an allpervading if not all-powerful ecclesiastical system, *did* take place in an unbroken theological and mystical setting. . . . The mystical world – picture and the satirical method coalesced in this important field of pictorial expression“.

¹⁰⁰ Zur humanistischen Allegorie in der Satire des 17. Jhs. auch G. Langemeyer, Aesopus in Europa. Bemerkungen zur politisch-satirischen Graphik des Romeyn de Hooghe (1645–1706). Diss. Münster 1974.

¹⁰¹ Rosenow (s. o. Anm. 40) Bd. II, 1905, S. 779.

Das Hauff des Weyßen vnd das haus des vnzweyßen manf. Adath. vij.



Christus spricht.

Mat. 14. Symel vnd erd werden sagent/
 Mat. 40. Man weiz das wir erwig besten/
 Wer das best vnter dir das wir freyß
 Den begierich ich ein mañ weyß
 Mat. 7. Da auff an fihnen barer sein bauß/
 Luc. 6. So weisst kumpet vnter vnder piawß/
 So bleibst es auff den selß bestan/
 1. Cor. 1. Als auch nyemans legen kan
 Ein ardem grund dann mich allent/
 Psal. 117. Wan ich bin der kostlich Eckstein
 Der die barkeit verweisen hand/
 1. Petr. 2. Wer an ir glantz wir nicht zu schand
 Mat. 16. Die pfau der hell eich selten nit/
 Joan. 16. In mir so was ir baßen nit/
 Doch in der redt außßal vnt angß
 1. Petr. 1. Dab eich das leyden angefangen
 Luc. 24. Bin darzu dy in mein glioungangen
 Joan. 14. Dab eich die roemung zu best
 Joan. 17. Wo ich bin/das ir auch da syt. 22.

Die Christen sprechen.

Mat. 16. O Christe waver gotes sun
 Joan. 6. Dan weiz des lebens haben wir man
 Eph. 2. Sauer auff dem grund von stein
 Der Apofel vnd die obern
 1. Petr. 1. Auff dir du lebeniger stam/
 Luc. 4. Wann in dir stet das heyl allent/
 1. Cor. 1. Darzu dich vns hat zuberreyt
 Der vatter aller bericheyt/
 1. Cor. 3. O her so gib die wachung du
 Das wir un glauben nemen zu
 Joan. 15. Wann on dich vernig wir nichts then
 1. Cor. 3. Doch kan gute gedanken hon
 Philip. 2. Du mußt es in vns würden beyde
 Scharo her die welt thar vns vil liebe
 Joan. 15. Vnd verfolgt vns gelich wie dich
 Mit malden/pienmen grummiglich
 Psal. 4. O her hilf/junck verderben wir
 Mat. 8. Wie die schlacht schaff für vnd für/
 Das wir in demen woz bestend
 Mat. 10. Darinn verparren biß an das end.

Der Engel spricht.

Psal. 115. Auff Gotes wort handt ir nit barer
 Vnd handt auff menschen lügen darer
 Mat. 40. Vnd ist doch alles fleisch wie gras/
 So ir grüne/ineigen dorra das/
 Mat. 15. Also ir wir ist gotes pflanz
 Das wir auch außgetrenn bayng
 Mit dem waren wort gotes vnter
 Welchs ist wie ein iusthneyder schawer/
 Luc. 4. Also ril erwa ler zu gram
 Mat. 7. Die auff menschlicher verseyhet stunde
 1. Cor. 3. Die dann ein oberbeyt ist bey got/
 Phil. 2. Darumb wir erwa er zu post/
 1. Petr. 1. Sit ir gotes wort vaspot veracht/
 Psal. 1. Vnd Christus zu veruchen tracht/
 1. Petr. 2. Wie vil ir list pmanche vnd geforden
 Apoc. 18. Im würgen woz ir a würgt vnter an/
 1. Petr. 18. Vnd woz der ewer peis vnter plag
 Joan. 8. Zu sam kamen auff anar lag
 Joan. 8. Euch überfallen an schind vnter bot
 Vnd was in ewer sünden staven 22.

Der gotloß hauff spricht.

Psal. 1. Wir haben dacht es sey kein got
 Deccales. 4. Was fals erdicht len vnt erbot/
 1. Testa. 1. In tempel gotes wir gissen sint
 1. Timo. 4. Als vns dann Paulus hat verhandt/
 Luc. 10. Vns so vns das wort gotes thut dunt
 1. Tim. 3. So können wir nicht auß der lant
 Mat. 21. Vnter hauff wir vns wußt gaffen
 Mat. 21. Wie in eyer mongroß wir dunt gaffen
 Luc. 6. Vnter sent all vnser anichleg vil
 1. Testa. 5. Der tag das hat er kommen schind/
 Luc. 2. Vnter jert vns ab von der vnter grole
 Apoc. 18. Vnter werden vnter wessend bental
 Vns gliche vnter leicht zu last allent
 1. Testa. 5. Die Choxe/Datan/Abiram/
 1. Jud. 6. Vnter hauff sile vnter Jhericho/
 1. Prou. 15. Wann got zerstört er als/
 1. Woz die du große Dabylan
 Apoc. 18. Du stant ir hat er vnter schind/
 Dunt gicht ir kommen auff die stunde
 Das Hagas wir von hergen grunde

Hans Sachs Schülter. 14.

1. Hans Sachs, Flugblatt, Nürnberg, 1524

Sibnerley Anstöß der welt/so dem menschen der Chustum suchet/begegnen.



Ed was mensch du Gottes creatur
Die ob gemait dinstlich figur
Soy du die weylerley nachig weerd
Die erst auff diesen daren berde
Bedeutet den berde Ceny
Dar auff Moses verkundet hy
Dem menschen das gotlich gesey
Das den menschen erspachet zu ley
Im gab ewiger maledyung
8 mich daroo mocht ban sein frey
Allo der mensch was hart beladen
Mit vnderwindlichem scharben
Mit einer burden schwer und gross
Der er mocht nimmer werden los
Das waren sein eygme sünde
Die im das gley symmer verkünde
Wer vil er hult aus menschlich krafft
Doch in das sein gewissen strafft
Wie vil er hult in werden lude
8 berg war dör vn bracht kein frucht
Der mensch keinen elider weyt
Dra wart er gang treytlos zu leyf
Sio Joannes Baptiste dar
Mit lamp der prophetischem schar
Dem menschen seyt und seyt
Christus das war lamp Gottes sey
Das bin nimpe aller weite sünde
Dald nun de menschen wirt verflucht
Das Chustum sey der welt heilande
Der von dem vatter sey gesande
Zu funde er sich von Moses weyt
Vn Chustum Gottes lamp erkent
Luff dem grunden berg Zion
Deut das 2. uangelion
Bald eyt er ab dem berg zu mal
Der arg luffigen weite bö
Die im legt siben gros anstöße
Vnd wil in nicht zu Chustum lassen

Das er zu Chustum nie mag nahen
Die aber mus der mensch verachten
In seinem geist wol betachten
Das wils sind nur menschen fund
In Gottes worten angegrünt
Als dan sein gewissen er bestit
Vnd diesen Jaun mit süssen daz
Vnd machet bin vber seinen stet
Vnd er bleib in dem rechten weg
Der ander anstos.
Zum andern ist die welt in scharben
Mit rosm pulstem / doeren beeden
Die allenhal in weg im frem
Vnd lassen in sein weg nicht gem
Bedeutet die vetter und die alern
Vnd die Concilia gehalten
Vil grosser heilung oberal
Vn der gang geistlich stand zumal
Vil wunder die auch sein geschehen
Die alle barster ein gros ansehen
Dem ich weytlich ist zu wider forchen
Die domnich den menschen scharben
Vnd wnt da durch im sein gewissen
Von dem weg Chusti abgriffen
Die muß 8 mich sich auch nie saumen
Gedenken an dem frampfaumen
Der pleter bet und gar kein frucht
Darin in auch Chustum verflucht
Allo sind diese böc vnfruchtbar
Nur gemaint sünd/gleyt/gros/nucht
Vn all jr werde gleyt vnfruchtbar
So von menschen erbetet sein
Der bald der mensch in sein gewissen
Mus frey leyf sein abgriffen
Von dem sein schon und gleytrey
Als ding das Gottes wort nicht sey
Der drit anstos.
Zum driten vngefalten paumen
Den menschen in de weg auch saume
Dreuen sein vorkaren und alern
Vn groenbei/pouch lägeze gebalt
Gang gure/ningung in geschehen
Der ein gros anstos
gebeten
vortrazen

So wirt es im sauer und schwer
Doforget seiner fest geter
Doch mus der mensch die obersteigen
Vn sein Christlich freibetreygen
Doch verschon der fremden gewissen
Sein berg aber sey abgriffen
Bedeutet das aller menschen pflanz
Von Gott wirt aus gereute gang
Allein was er gebelien bat
Lumpo Chustum an fur guete thar
Der vierd anstos.
Zum vierden bat der Chustlich stet
Ein weit wolgebonten abweg
Luff ein lustiges anger felt
Bedeutet die wolust dieser welt
So 8 mensch entridt mensche sünden
So bnaucht er sein freibet zu funde
So im das fleisch ist angeffen
Vn bleibet vnter wegen legen
Tur in des fleisch wollust entschlaffen
Den ist in Paulus heffig straffen
Spocht im geist bassu angeffungen
Wiltu tun nach des fleisch wedange
Lait one ala am tag berlich wanden
Nicht spölich ala die heide badden
Nicht in den lamen und galbeit
Nicht in habder geig/son/nae
Sunder nach Jesum Chustum an
Wach auff du im luff furpas gan
Bald dan der mensch im geist bos
Dise und der gleyt solche wort
Das er bes wegus bat verfert
Durch fleischlich wollust dieser welt
Luff das er nicht in sünden steb
Vn mit der argen welt verberb
Dan stet er wider ledlich auff
Gar zu vollenben seinen lauff
Der funfft anstos.
Zum funfften ein vnfruchtbar walt
Zum wegus auch ist ein auffhalt
Darin eo baget on emertlos
Dreuz der goldenen hauffen gros
Durch den 8 mensch die muß auffsteb
Verachtet und verpottet werden
Der im anstos vil vngeuolzet

Die menschen wirt der weg fer bitter
So er den grossen walt siche an
Das wider in ist derman
Daz ist in fer an sinem gang
In sein gewissen ist im bang
Die dende er vil beruffen sent
Vnd wenig außserwelt am ent
Dan siche der mensch allein auff Got
Kert sich nicht an der spöter roe
Die Gottes wort schmeide vn sünden
Gert furpas seinen weg zu enden
Der sechst anstos.
Zum sechsten wirt der weg gebolffen
Voleget mit resiffenden wolffen
Die heriben in schaffes bewzen
All falsch prelaren sein bedewzen
Die vnter dem gotlosen hauffen
Die menschen seinen weg verlauffen
Der in recht thut zu Chustum leyzen
Kaffen in auff ein ande seizen
Mit gepot/pactet luff on redden
Mit bin vn geualt was sie erdend
Daz dem ber mensch sich ist emfeyzen
Allo sie sein gewissen legen
Bis die ber menschen leyze erkennen
Di Chustum reifen wolff sie nennet
Dies bimelreich zu schliessen sein
Vn geynt doch selber nicht hinein
Allo dan lofft der mensch sie faren
Luff sein gewissen voo in bewaren
Vnd hebt auff der rechten stas
Nach Gottes wort on emertlos
Der sibend anstos.
Zum sibenden Lewen und bren
Den weg zu werten ihm begere
Den menschen grimlich anlauffen
Zu ent in dem goldenen hauffen
Bedeutet gotlos tharney
Die sible Gottes wort ketterey
Vn thue aus vnuerstand vertragen
Den menschen zu martem vn plagen
Verfolgen und gey zu durchedem
Dyft der gattlichen lag verfordem
Den menschen voo warbeit zu dinget
Der wirt heimlich in den bingen

Erspodden/sondysam und vertragen
Doch er bey im selbs rade schlaget
Luff ed mus es geliben sein
Für mich lid der erlicher mein
Geyng da durch in sein berlich seit
So leid ich auch in dieser zeit
Seine namens woll ich mich nicht nemt
Der sel mag inä mir die nicht nemt
Dem leb mag er auch nicht vmprenge
Dan so vil ym got ist verbenig
Dan wort künning sein grossen
Aht nicht ob er schon wirt zersiffen
Gert nur durch aus auff ebner bon
Zu dem grunden berg Zion
Zu dem heil der gnaden stet
Durch diesen eng soiglichen weg
Vnd achut ring gang allen scharben
Die er lumpe zu de berg der gnaden
Bedeutet des Euangelion
Dar auff er sein glauben ist bon
Sein hoffnung trost und zuuert
Sein gang er ymte auffwert nicht
Bis das er lumpe zu der wein lalter
Do finde er Chustum sein bebalzer
Der die poff bat allein getreten
In seinen sünden hart getreten
Der sein schuld bat sie in getragen
Den der vater für in bat geschlagen
In des wunden er bail ist woen
Der ihm ist geben und geboen
Der ihm ist gegeben auffstrib anden
Der in loft aus der sünden banden
Der ihm todt bell bat vberwunden
Wä 8 mich bat den beläid funde
Vnd erkent in im geist blos
Do legt er ab sein bärde gros
Vnd empfret den heiligen geist
Allo er neue geboen bist
Zuring vnb in die sphaum schossen
Mit fruden 8 wirt er begossen
Vergessen ist im aller schmerzen
Der fund die in voo ber gepillen
Sücher und frey ist in sein gewissen
Sücher weder fund/bell/teuffel/roch/
Sein hoffnung stet allein in Got
Dem ist er gelassen ergeben

Ich vom tod drungen in das leben
Das er schon ist heilig und selig
Sein lassen/raum ist Got geffig
Vnd lumpe auch nicht in das gerich
Kert lebt in des glaubens lert
Vnd freyt ein geistlich Sebat
In gotte woz er spofung bat
Dar von j all porten der hellen
Licht mögen absheden noch sellen
Dan so ist auff den fess gebawen
Mit gangen glauben in wertraw
Aht nicht ob er schon wirt zersiffen
Vnd stet auff der gnaden berde
Vn richter darnach oll sein werde
Zu der liebe des redsten sein
Do bergen gräid nicht auff den scharben
Das es dem redsten tum zu gze
Wie wol noch lebet fleisch vn blut
Das in da reigt alle zeit
Zu sünden fleischlicher böfheit
Dar wider dan der geist ist kempffen
Zugruffen der fleisch zu besiffen
Auch schicket Got creat und vnfal
Leben vnvolgung vnt tribal
Zu breden mit den böfen willen
Das des fleisches wollust zu stillen
Darnit der geist anhangt Got
Der sein schuld bat sie in getragen
Das fleisch vn blut im grab verberbet
begit und böfer will erfuchen
Daf lide der geist in glauben lichte
bis endlich um leffen gerichte
Da Got die argen straffen wirt
Vnd die frommen glorificirt
Mit leb und sel frölich erkent
Mit Chustum in sein erbshafft gon
Auff diesem tamerlichen thal
Dore in den bimelichen Sal
In das redde geistlich watterland
Darin woz Chustum alle sand
Kert kommen zu ewiger ruw
Da beff pno Chustum allen zu. A.
h s s. men.
Johan Zechem Dreyer zu Zeyt
Die pfox ist my / vn 8 weg ist sündel
der zum leben firt/vn wenig ist jr/die
in finden. Mart. xi. j.
Wolfgang Sornpfeuder.

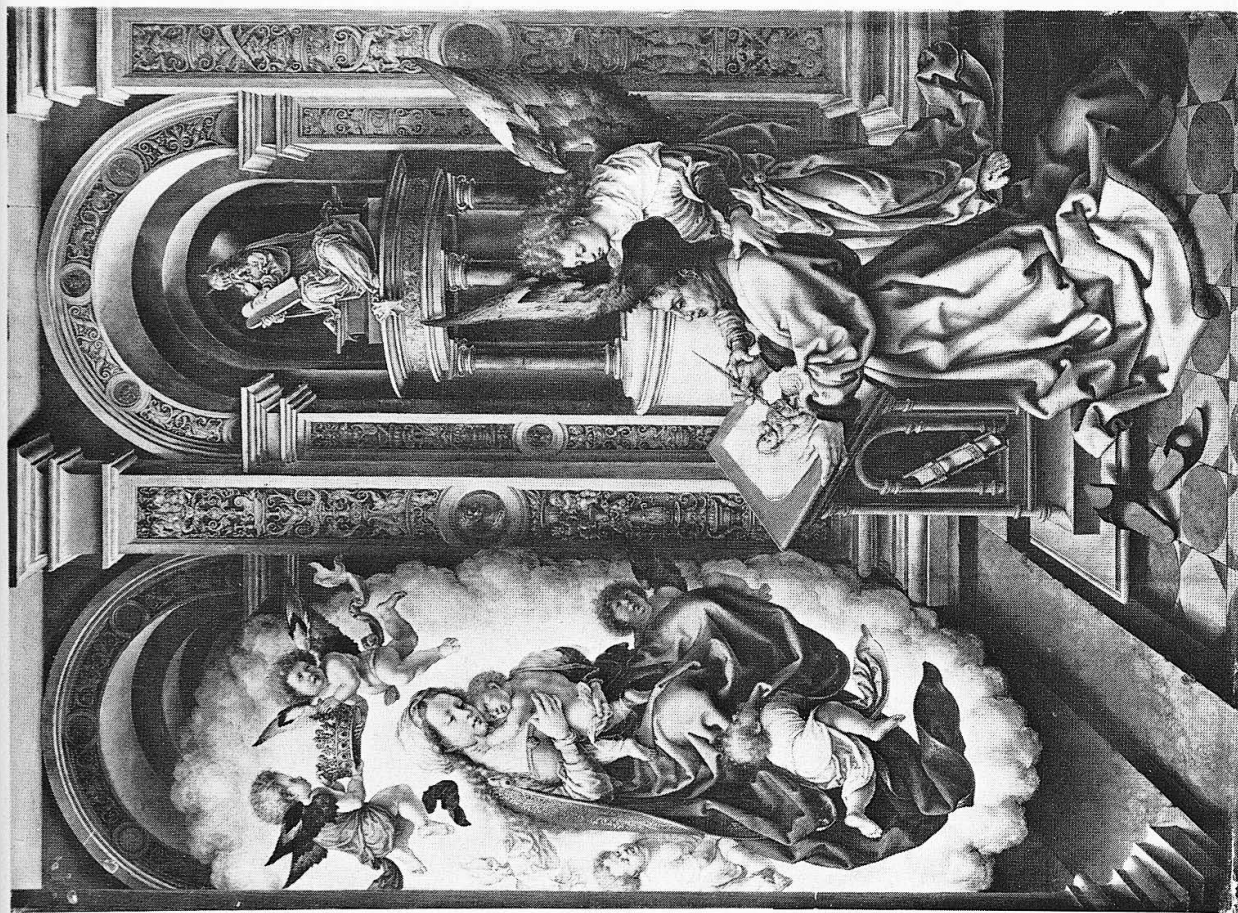
4. Hans Sachs-Georg Pencz, Flugblatt, Nürnberg, 1526



5. Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 1507. Bremen, Kunsthalle



6. Hinrik Fünfhof, Johannesaltar, Lüneburg: Vermählung der Cecilia



7. Jan Gossaert gen. Mabuse, Lukasmadonna. Wien, Kunsthistorisches Museum



8. Spottbild auf Mönche. Einblattholzchnitt, 15. Jh. Wien, Albertina.



11. Petrarca, „Von der Artzney bayder Glück“, Augsburg, 1532: „Von Geistlichkeit“.

Der Zehen gebot ein nützliche erklerung Durch den hochgeleertē D. Martinū Luther Augustiner ordens beschri- ben vnd gepredigt/geistlichen vnd weltlichen dienende. Item ein schöne predig vō den.vij.todsündē/auch durch jn Beschribē



12. Luther, Erklärung der Zehn Gebote. Basel, 1520, Titelseite

Weshat großer flag gehort!
Der Tyrann mich erschrecklich spott.
Dringst du lust schreyt raubt rent darzu Noth!
Der Wucher drengt schindt auff alle osth.
Truch trostet mich Gottes Wort!
Wort vor mich rechen hit vnd dozt. **Hais Sachts.**



Und verdienst noch vmb sie kein dank
Was hilfft dir Gottes gedank
Du bleibst verwundet vnd verfert
Darumb schlag auffmach es nicht lang
Ob du sie schreyest mit dem rand
Dann wird gering dein schwerer gant.
Gefel du bist darzugewant
Doch du bist barmen weis vnd kom
Vnd du doch essen Dostel doin
Darumb geh hin ohn alle mein
Wilt nicht mit litz so mußt mit toin
Wann ich sie gualtig auff dir voin
Vnd schlag dich hoffer vmb die Ohn
Stupf dich darzu mit schärfften spoin
Du mußt mein algen vnd geschwoia
Du mußt tanzen nach meinem hoin
Der vernunft rechsiger werton.
Gymnastischer wuchert.
Gefel schon selbe deiner hopt
Vnd verdrust dich machst dich vnd stant
Widerpreu dich machst dich vnd stant

Das in dich das fleisch mit schreyet
Ich schindt vnd schab zu beyder kreyet
Darumb wird ich von Noth vnd verprede
Ich schindt mich fragen lange kreyet
Gubling fleich an widerstreyet
Sag was dein gumpen ich bedreyet
Du wirst darbutch garnit erfreyet
Wie stard dir die vernunft in schreyet
Gwalt mich obem ruckem dreyt
Vnd nymmit mit gleich beyt
Doch auß ich sicher auff dir reyt.
G Der arm gemein Esel.
Ich demer Ich hier man auff Erden sind
Ich muß arbeiten regen wandt
Vnd gemenen was all weit verchindt
Vnd Habertrost man bey böst findt
Das fider schicht mich vmb den grinde
Gemein auff mir wuch böst findt
Gemein schartt spoin ich empfindt
Der hunder mich lebendig schindt
Das blut ist gleich von mir rindt.

Ich Gerechtiger hilff mir geschwindt
Gefel in dem jammer erpfindt
Schlag vmb mich vnd wird unbesündt.
G Traditliche Gerechtigkeit.
Ich thet dir meiner hilff segen
Ich merck dein noch die ist nicht klein
Ich thet dir meiner hilff segen
So schneyd mir das schwebelmein
Damit ich Taranium brach pen
Ich mußt ich selb gefangen sein
Von wucherer Zorn vnd vren
Yherer ist verreyt wie ein sein
In darff gar nimm and reben ein
Denn vnd mein ich beuere
Darumb so sag es G D allein
Der fan auß mit dir hylff ein sein.
G Das Wort Gottes.
Gefel dich hat vernunft verpfindt
Doch du dein gualt weit verberstend
Den Gott zu straff deiner länd hat gesent
Darumb so sey mit wuch erpfindt

Matth. 5. Trag dem selb Treue in dem elend
Luc 9. Vnd bleib geduldig bis ins end
Matth. 24. Wer oberwindt der wird gefreut
Apocal. 2. Halt du Gott stillt bis er dir wend
Ioh. 37. Wucher Tyrannlich regiment
Rom. 12. Laß im die rath in seiner hende
Dau. 32. Die rath ist sein die Schafft besent
Ezra. 6. Die gualtig ist mit straff gütent
Ezra. 14. Pharaos sturzt er in Meres grund
Iudic. 3. König Eglon wurd eblich ich wurd
3. Reg. 22. König Achas blut lektend die Hundt
Da Straß irider schindt
Auch von dem wucherters schwinden schindt
Der Tyrannen wie graulams schindt
Auch von dem wucherters schwinden schindt
Wacht Gott sein arme völdt gefand
Auch von dem wucherters schwinden schindt
Doch sie Gott irret durch sein Wundt
Wacht sie Gott irret durch sein Wundt
G Dey Grewig Lanning so mich wurd.

15. Hans Sachs-Peter Flötner, Flugblatt „Arm gemein Esel“, Nürnberg, 1526 (2. Ausgabe, Exemplar Berlin)



17. Fastnachtspiel „Der new deutsch Bileams Esel“,
Strassburg, 1545, Titelseite

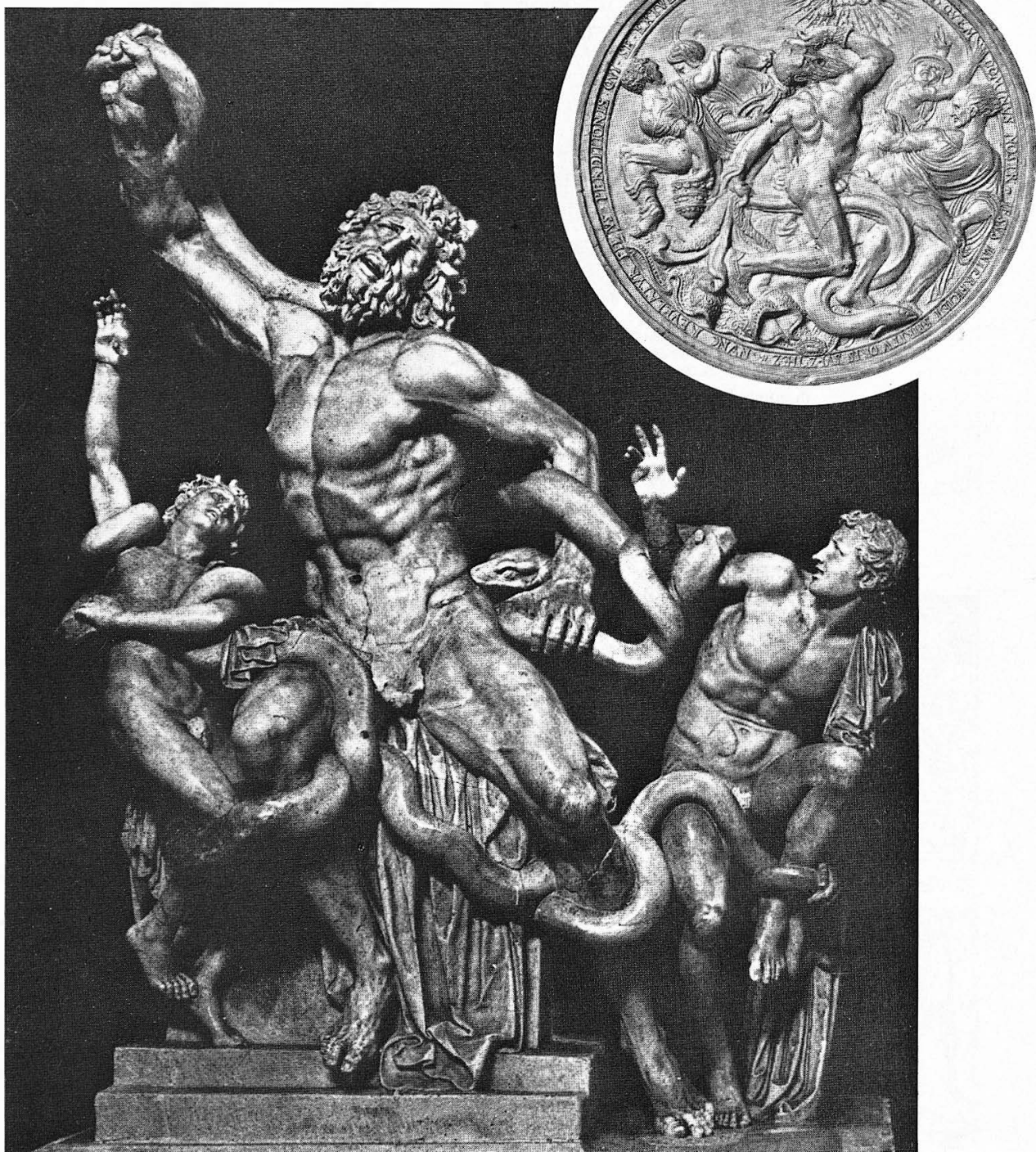
Balaams eselin



16. Mathias Wurm, Flugschrift.
Strassburg, 1523: Titelseite

Von dem Bann / das er vmb
guldeshuld · vñ andre geringe sachen nit mag
Christlich gefelt werden. Vñ das allergayst-
licher standeschuldig ist · der weltlichen ober-
keit zü gehorsamē · ob sy Christen wollen sein
durch Mathis Wurm von Seyderheym.
M. D. xx.ij.

20. Spottmedaille auf das Papsttum. 1546. Berlin



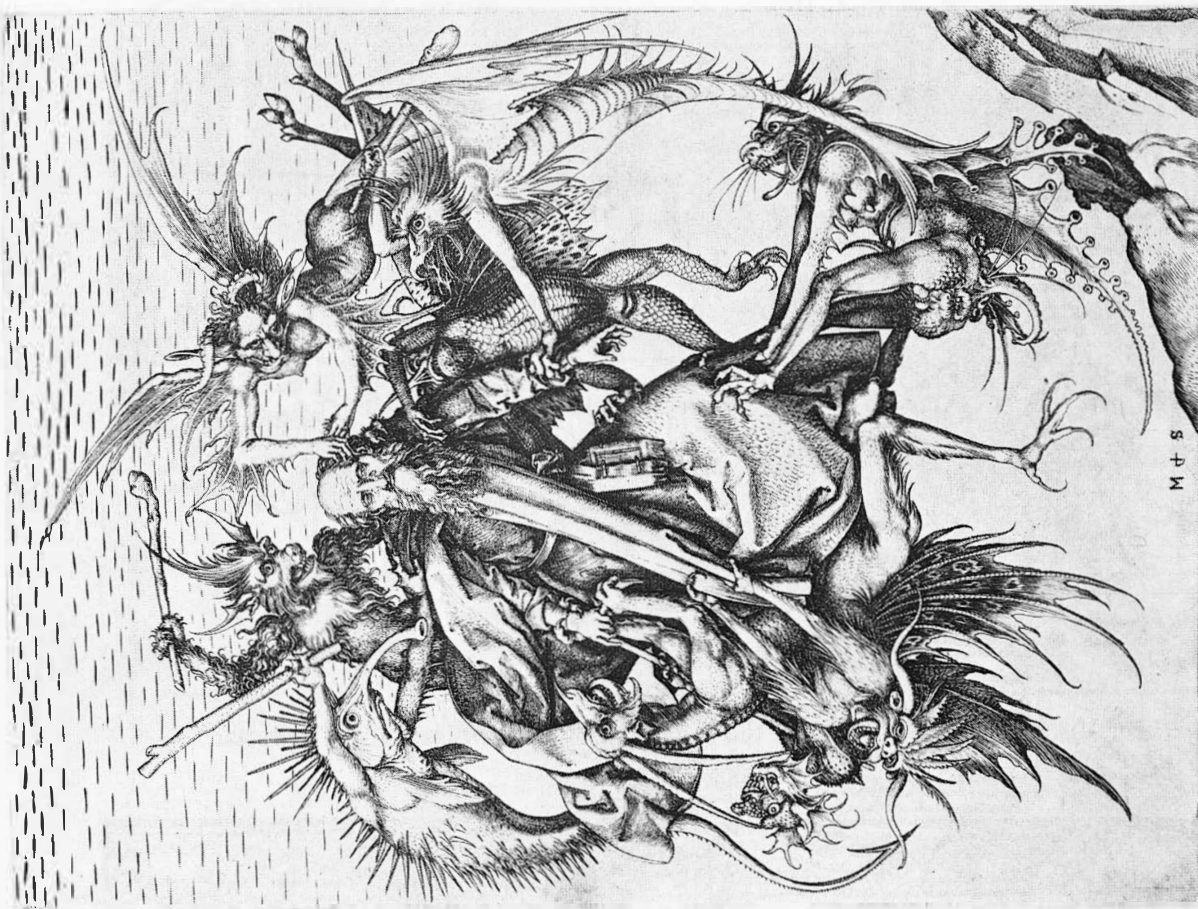
19. Laokoon-Gruppe. Rom, Vatikanische Museen



22. Peter Vischer d. J., Allegorie auf die Reformation. Zeichnung, 1524, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten



23. Cranach-Werkstatt, Auferstehung Christi mit Mönchen als Grabeswächtern. Holzschnitt, 1522-1524.



25. Martin Schongauer: Versuchung des Hl. Antonius. Kupferstich.



Es ist ergiffen die Bestia vñ mit vñ falsch prophet der durch sie geychen thut hat do mit er vorfurdehet/ die so feynt Geyche von yne genommen / vñ sein gült angebet feynt verfertcyn die teuffe des feuirs vñ schwefels vñ seyn getodt mit dem sch wacht des der do reydt vñ weyssen pferd/ das auß seynē in zuel gehet. Apocal: 19. Danne wirdt offenbar werden der schalckhafftige denn wirdt der herz Jesus roeten mit dem atein feyns mundes vñ wirdt yn surgen durch die gloit feyn er zu kufft. 2. ad Thessa. 2.

24. Lucas Cranach, Passional Christi und Antichristi, Wittenberg, 1521: Schlussbild: Höllensturz des Papstes.

merkung: „aber ich acht es sein wintmülen“¹⁰². In der Praxis haben die Konfessionsparteien dabei für ihre Kampfbilder oft voneinander „jre eigene Wort, phrases, figuren und bildung gebraucht und von ihnen gelernet“¹⁰³. Gerade im schnellen Schlagwechsel wird die Intensität der Anspielungen gesteigert: wenn im Hintergrund von Johannes' Nas' „Anatomia Lutheri“ bei dem betenden Luther um die Kleider gewürfelt wird, dann bezieht sich das nicht nur auf die um Christi Rock würfelnden Soldaten des Kreuzigungsbildes, sondern zugleich auch auf die Hose des unkeuschen Mönchs und auf den Vorwurf, „mit Gottes Wort zu würfeln“¹⁰⁴.

Während in den meisten Fällen das beigeschriebene Wort die Zielrichtung der Bildallegorie verdeutlicht, kann man einerseits beobachten, daß ein Bild in unveränderter Zweitverwendung erst nachträglich mit biblischen Texten „unterlegt“ wird¹⁰⁵, und haben wir andererseits bei der „Klosterkatze“ des Petrarca-Meisters und bei dem „Arm gemein Esel“ den ausschließlichen Einsatz der formalen Angleichung als ikonographisches Zitat festgestellt. Die Bildpublizistik verbreitete auch ältere Kunstwerke selber und beanspruchte ihren parodistisch-kritischen Gehalt¹⁰⁶ als Vordeutung auf die Auseinandersetzungen der eigenen Gegenwart. Der bekannteste Fall solch konfessionspolemischer Umdeutung historischer Bildwerke ist der Streit zwischen Johannes Fischart und den Katholiken um das Relief der sogen. „Tiermesse“ vom Straßburger Münster¹⁰⁷. Aber schon im Holzschnitt der Dürer-Werkstatt nach dem „Teppich von Michelfeld“ (s. o. zur Übernahme der gefangenen „Gerechtigkeit“

¹⁰² J. Carion, *Prognosticatio*, 1521 (G. Hellmann, *Aus der Blütezeit der Astrometeorologie* (Veröff. d. K. Pr. Metereol. Inst., Nr. 273) Bln, 1914, S. 15).

¹⁰³ J. Nas, Vorrede zur 4. „Centurio“: F. J. Stopp, *Der religiös-polemische Einblattdruck „Ecclesia Militans“* (1569) des Johannes Nas und seine Vorgänger. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 39, 1965, S. 588–638, cf. S. 625: „Ein wunderbarer gegenwurf der Evangelischen Fürbildung . . . „quatenus opposita iuxta se posita magis elucescant“.

Im Jahr 1529 brachte Sachs ein Flugblatt mit dem Papst als siebenköpfigem apokalyptischem Drachen heraus, Cochläus replizierte mit einem „Lutherus Septiceps“: G. Stuhlfauth, *Das Bild als Kampflosung und als Kampfmittel in der Kirchengeschichte*. „Wege und Ziele“, 2, 1917–18, S. 458–472; Ders., *Zeitschrift für Bücherfreunde*, NF 10, 1918–19, S. 238ff.

¹⁰⁴ Stopp, 1965, S. 598. In Fischarts Replik auf die „Anatomia“, dem „Barfüßer Secten-Kuttenstreit“ (Wäscher, 1955 -s. o. Anm. 19 – Taf. 18–19) ist das populäre Bild der um die Männerhose streitenden Frauen variiert (Warburg, 1932 -s. o. Anm. 28 – Bd. I, S. 180; an den Hof Heinrichs II. verlegt diese Szene ein Bild bei Grand-Carteret -s. o. Anm. 40 – S. 77, Abb. 5).

¹⁰⁵ Vgl. den „Lutherus Triumphans“, 1568, mit dem „Wunderwerck D. Martin Luthers“, 1618 (Stopp, 1965, Abb. 8 bzw. 9). In der Zweitausgabe sind die biblischen Bezüge neu eingeführt („Eine kurtze Abbildung auß der Weissagung des heiligen Propheten Danielis“). Vgl. Coupe, 1966 (s. o. Anm. 21) S. 208 m. Anm. 235.

¹⁰⁶ Vgl. die oben Anm. 6 angegebene Literatur.

¹⁰⁷ Hauffen, 1922 (s. o. Anm. 41) S. 102–107.

daraus im „Arm gemein Esel“) wird ein objektiv kaum eine Generation alter Teppich zurückdatiert und seine Ständesatire als „heimliche“ Vordeutung ausgegeben: „Dye Figuren mit Jren darzugehörigen Reymen dye von eynem alten Tebich vor Hundert Jaren ungeverlich gewürckt und in dem Schloss Michelfeld am Rheyn zu mitfasten Im Tausent Fünffhundert und Vierundzwaintzig Jar gefunden, abgemalet und abgemacht sindt, zaygen an was dye alten der yetzigen leufft halben So sich täglich ereigen In irem Verstand gehabt und heymlich bey sich behalten haben“¹⁰⁸. Das Kunstwerk selber wird hier zum Argument und als Präfiguration im zeitgenössischen Kampf reproduziert.

Viele der hier berührten Möglichkeiten und ihre Überschneidungen kann man im Werk Cranachs beobachten, der von Wittenberg aus die reformatorische Bildsatire begründete. Vorreformatorisch verwendet er als Titelbild zu Luthers Ausgabe der „Theologia Deutsch“ die paulinische Antithese von Adam (Begräbnis) und Christus (Auferstehung)¹⁰⁹. Mit der Dogmenkomposition „Gesetz und Gnade“ aktualisiert er in den 20er Jahren diesen Ausgangspunkt konfessionspolemisch: Typologie konzentriert sich auf das antithetische Kampfbild¹¹⁰. 1521 hatte Cranach das „Passional Christi und Antichristi“ als Folge von 13 Antithesen gestaltet¹¹¹, dabei aber nur in wenigen Fällen mit einem visuell schlagkräftigen Bildreim gearbeitet, so bei den hussitisch vorgeprägten und vielfältig weiterwirkenden Gegenüberstellungen von Fußkuß (Papst) und Fußwaschung (Christus)¹¹² bzw. reitendem Papst (auf Roß) und Christus (auf Esel)¹¹³. Im Schlußpaar des Passional hat Cranach den der Himmelfahrt Christi korrespondierenden Höllensturz des Papstes gegenüber dem Antichristbild der Schedelschen Chronik durch eine Paraphrase des berühmten Schongauerstichs der „Versuchung des Hl. Antonius“ gesteigert¹¹⁴ – ein Beispiel für die künstlerische Herausforderung durch die gestellte Aufgabe der antithetisch gruppierten Motivpaare.

Abb. 24

Abb. 25

¹⁰⁸ Zu den erhaltenen Resten des Originalteppichs: Betty Kurth, Zwei unbekannte Fragmente des Michelfelder Bildteppichs. „Die Graphischen Künste“ NF 2, 1937, S. 27–31. Fraenger, 1955 (s. o. Anm. 62) analysierte die Veränderungen, die der Illustrator vornahm; bei Seitenverkehrung der Anlage läßt er die Bewegung auf die Gestalt Gottes hinführen, anstatt eines Abfalls von ihm zu den irdischen Ständen.

¹⁰⁹ Ausst. Kat. L. Cranach, Basel, 1974, S. 315, Nr. 207 (Abb. 249)

¹¹⁰ Dazu Reumann, 1966 (s. o. Anm. 29) S. 37–45.

¹¹¹ s. o. Anm. 9

¹¹² K. A. Wirth, Festschrift Harald Keller, Darmstadt, 1963, S. 175–221.

¹¹³ G. Fleming, Der reitende Papst in der Bildpolemik der Reformation. „Lucas Cranach. Colloquium Wittenberg 1972“. Wittenberg, 1973, S. 149–151.

¹¹⁴ Den „Antichrist“-Holzschnitt der Schedelchronik vergleicht Reumann, 1966, S. 41 mit den reformatorischen Blättern der „Zweierlei Predigt“. Schongauers Antoniusstich hatte Cranach in seinem frühen Antonius-Holzschnitt (J. Jahn, Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig, 1955, Taf. 9) abgewandelt.

Der Buchtitel „Passional“ rückt die Kirchenkritik in die Perspektive der spätmittelalterlichen Vorstellung von der „fortwährenden Passion“ Christi unter den Sünden der Menschen¹¹⁵. Reformatorische Blätter Cranachs und anderer Künstler spitzten dies zu satirischen Passionen zu, bei denen Christus von Mönchen und Klerikern gemartert wird¹¹⁶. „Eine mächtige Religion entfaltet sich in alle Dinge des Lebens hinein und färbt auf jede Regung des Geistes, auf jedes Element der Kultur ab. Freilich reagieren dann diese Dinge mit der Zeit wieder auf die Religion: ja deren eigentlicher Kern kann erstickt werden von den Vorstellungs- und Bilderkreisen, die sie einst in ihren Bereich gezogen hat. Das „Heiligen aller Lebensbeziehungen“ hat seine schicksalsvolle Seite“¹¹⁷.

Abb. 23

Die von der typologischen Exegese abgeleitete Aktualisierung biblischer Exempla mag, gemessen an einem metaphysischen Bezugssystem, erscheinen als „eine Verplattung der sakralen Themen: sie wurden auf die Daseinsebene des Zunft- und Stadtbürgers reduziert. Das religiöse Pathos wich einem sozialrevolutionären, die heiligen Figuren wurden aus ihrer hierarchischen Ordnung gerissen und in die Arena der politischen Interessen oder in den bürgerlichen Alltag gezerrt“¹¹⁸. Den hier polemisch bewerteten Prozeß der Säkularisierung¹¹⁹ kann man geschichtlich als Funktionswandel der Allegorie bezeichnen¹²⁰: die in der Analogietechnik der Typologie bzw. Exemplarik angelegte religiöse und politische Legitimation ist mit dem veränderten Medium ihrer künstlerischen Verbreitung im 16. Jahrhundert in die Hände des „gemeinen manns“ gelangt und von ihm auf die Bedürfnisse seiner praktisch-moralischen Lebensbewältigung und geistlichen Selbstbestimmung bezogen worden¹²¹. Die Re-

¹¹⁵ Zuletzt: W. S. Gibson, *Imitatio Christi: The Passion Scenes of Hieronymus Bosch*. „Simiolus“, 6, 1972–73, S. 83–93.

¹¹⁶ Cranach-Werkstatt: P. Drews, *Der evangelische Geistliche* (Monogr. z. dt. Kulturgesch., 12) Jena, 1905, S. 7, Abb. 2; Holbeins durch Wenzel Hollar überlieferte Folge: Woltmann (s. o. Anm. 41) S. 395–99. Flötner: Geisberg, 1974, Bd. III, S. 788–89 (G. 823–24) Kunzle, 1973 (s. o. Anm. 5) S. 30f.

¹¹⁷ Jakob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Hrsg. R. Marx, Leipzig, 1928, S. 98.

¹¹⁸ Rudolf Schlichter, *Das Abenteuer der Kunst*, Hamburg, 1949, S. 15.

¹¹⁹ Schulze (s. o. Anm. 73); Pfeiffer (s. o. Anm. 20).

¹²⁰ Vgl. Theis, 1968 (s. o. Anm. 50), S. 177.

¹²¹ Horkheimer, 1971 (s. o. Anm. 78) S. 115: „Die Funktion der Reformatoren bestand ja in der Introvertierung der Massenwünsche, im Abwenden der Forderungen der Beherrschten von den Herrschenden auf ihr eigenes Innere“! S. 117: „Dieselben historischen Tendenzen, die in der Religion den Menschen als Gewissen und Trieb in sich selbst entzweien, treiben in der Erkenntnistheorie zur Lehre vom rationalen Ich, das der Affekte Herr zu werden hat“.

formationssatire steht in einem langfristigen Prozeß, heilsgeschichtliche Offenbarungsinhalte theologisch zu assimilieren und praktisch-politisch auf die zeitgenössische Lebenswirklichkeit hin zu öffnen, in „imitatio“ wie in Satire¹²². Die jüngste Forschung hat die Fragen der Übertragbarkeit von typologischer Gestaltungsweise auf weltliche Dichtung intensiv erörtert, vornehmlich für die Germanistik¹²³. Die Problematik von Kontrafaktur, Montage, Zitat und Parodie¹²⁴ zwischen figuraler Gestaltung und Säkularisation bedarf für die Bildformen weiterer Analyse¹²⁵.

¹²² Vgl. Anm. 6 und E. Rotermond (Hrsg.), *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, 1964, S. 52–59 zu Kontrafakturen; L. Röhrich, *Gebärde-Metapher-Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung*. Düsseldorf, 1967, S. 115 ff.; „Parodien im Bereich des Religiösen und des Volksglaubens“.

¹²³ Vgl. außer den mehrfach zitierten Arbeiten von Schöne, Hofer und Jentzmik: D. Sölle, *Realisation, Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*. Darmstadt-Neuwied, 1973, S. 52 ff. (Auseinandersetzung mit Schöne).

¹²⁴ Harold Jantz, *Kontrafaktur, Montage, Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung. „Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Intern. Germanistenkongr. Amsterdam 1965“* Bern–München, 1966, S. 53–65.

¹²⁵ Über die Funktionen „typologischer“ Angleichung neuer Themen an alte Bildformen: H. van de Waal, *Drie Eeuwen vaderlandsche Geschied-Uitbeelding, 1500–1800. Een iconologische Studie*. s’Gravenhage, 1952 (engl. Zusammenfassung: S. 312 f.) und die Besprechung von Jan Bialostocki (*Art Bulletin*, 53, 1971, S. 262–65).

Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik

VON KONRAD HOFFMANN (Tübingen)

I.

Die allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung der Emblematik liegt darin, daß sie eine riesenhafte Bilderencyklopädie zugleich abbildender, deutender und praxisbezogen-normativer Wirklichkeitserschließung darstellt. [1] Ein Blick bereits in die Gliederung des monumentalen Handbuchs von Henkel und Schöne vermittelt einen Eindruck von ihrem umfassenden Anwendungsbereich, der vom Makrokosmos über Pflanzen und Tiere bis zur Menschenwelt und ihrer Geschichte und Mythologie reicht. [2] Mit den Worten eines barocken Emblemtheoretikers: *Nulla res est sub sole, quae materiam Emblematis dare non possit.* [3] So läßt sich motivgeschichtlich beobachten, daß viele Gegenstände der Natur und der menschlichen Erfahrungswelt zum ersten Mal in einem Emblem dargestellt, d. h. bildwürdig wurden. Die der Emblematik konstitutiv zugrunde liegende bildliche Erschließung der umgebenden Wirklichkeit ist nicht eine mehr oder weniger zufällige Erweiterung des mittelalterlichen Darstellungsrepertoires um vereinzelte Motive. Hierbei handelt es sich vielmehr um den zentralen kunstgeschichtlichen Vorgang, der zur Ausprägung des perspektivisch distanzierenden, auf das betrachtende Subjekt bezogenen Raumbildes führte. Die Gegenstandsabbildung verbindet sich dabei immer mit einer Auslegung, die entweder im Bild selbst schon durch auffällige Motivgruppierung oder erst – in der literarischen Emblematik – mit Hilfe des begleitenden Textes faßbar ist, und zielt als orientierendes Leitbild damit auf die Lebenswirklichkeit menschlicher Verhaltensweisen in historisch variierender Intensität des Anspruchs und der Verbindlichkeit. [4] Zwar begegnen auf der Ebene der Auslegung oft auch tradierte Topoi antiker und mittelalterlicher Prägung wieder, doch generell besteht die Besonderheit der Emblematik, ihr nachmittelalterlicher Grundcharakter, in der Verbindung solcher Überlieferungen einerseits mit illusionistisch gemeinter Naturwiedergabe und andererseits mit einer Öffentlichkeit, innerhalb der sich der einzelne Mensch nach den durch Bücher und andere Medien verbreiteten bildersprachlichen Verhaltensmustern selbstverantwortlich orientieren soll. [5] Die Thementraditionen antiker und mittelalterlicher Exegese treten, soweit rezipiert, in der frühneuzeitlichen Emblematik in eine prinzipiell neuartige Verschränkung mit bildhafter, d. h. perspektivisch distanzierter, Naturdarstellung und moralisch-praktischem Wirklichkeitsbezug einer außerkirchlichen Öffentlichkeit. Die angestrebte Wirklichkeitstreue in der Wiedergabe äußerer Natur und der Öffentlichkeitsbezug als aktive Einwirkung auf menschliche Natur hängen dabei geschichtlich im Prozeß der Individualisierung untereinander zusam-

men. [6] In der Emblematik zeigt sich besonders zugespitzt das die frühneuzeitliche Kunst insgesamt kennzeichnende Wechselverhältnis zwischen ›Realismus‹ und Allegorie, zwischen ästhetischer Objektivierung und menschlicher Beherrschung von Natur.

Daran ist die in der neueren Forschung besonders von germanistischer Seite ausgeführte These einer Kontinuität von »mittelalterlichem Dingverständnis« und Emblematik zu messen. So schrieb Friedrich Ohly 1958 in seinem grundlegenden Aufsatz ›Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter: ›Doch wenn auch die Emblembücher der Renaissance, die im Sprung über das Mittelalter hinweg unmittelbar auf die Antike zurückgriffen, neben die allegorischen Wörterbücher traten und deren christliche Sinnbildung zu verdrängen den Anschein hatten: die Barockzeit hat auch die bis zu Winckelmann hin lebendige Emblematik wieder mit dem mittelalterlichen Geist der Allegorie durchdrungen, wie den *Mundus symbolicus* des Filippo Piccinelli im 17. Jahrhundert« [7]. Ohly hebt zwar hier die Renaissance-Emblematik von den »allegorischen Wörterbüchern« des Mittelalters und ihrer »christlichen Sinnbildung« ab. Aber gerade seine statische Parallelisierung von Renaissance und Antike auf der einen bzw. Barock und Mittelalter auf der anderen Seite erscheint historisch undifferenziert. Andrea Alciati, der Autor des ersten Emblembuchs (1531), konnte seine geschichtliche Situation nicht verleugnen und ebenso wenig, das Mittelalter überspringend, die Antike fortsetzen wie Picinelli, den Renaissance-Humanismus überspringend, das Mittelalter. Ohlys Unterscheidung zwischen ›Renaissance‹ und ›Barock‹ hat dann Albrecht Schöne zugunsten einer idealtypischen Generalisierung zurücktreten lassen und für die Emblematik insgesamt formuliert: »Über solche Motivparallelen [sc.: ›Physiologus‹] hinaus aber deutet sich hier ein innerer Zusammenhang zwischen der Emblematik und der Symboltheologie des Mittelalters an, und man darf vermuten, daß die Nachwirkung mittelalterlicher Vorstellungen für die geistige Konzeption des Emblems bedeutsamer war als selbst die durch das humanistische, archäologisierende Interesse belebten ägyptisch-antiken Vorbilder. Denn wenn es richtig ist, daß das emblematische Bild eine potentielle Faktizität besitzt und eine ideelle Priorität gegenüber dem auslegenden Text, der einen höheren Sinn in ihm entdeckt, eine in der *Res picta* gleichsam angelegte Bedeutung aufschließt, so wird man das zurückbeziehen müssen auf die typologische Exegese und das allegorische Verfahren der mittelalterlichen Theologie, die alles Geschaffene als Hinweis auf den Schöpfer verstand und die von Gott in die Dinge gelegte Bedeutung, ihren auf die göttliche Sinnmitte hingebordneten heilsgeschichtlichen Bezug aufzudecken suchte. *Omnis mundi creatura, Quasi liber et pictura Nobis est, et speculum* schrieb im 12. Jahrhundert Alanus ab Insulis.« [8]

Schon an der sprachlichen Gleichstellung von »emblematischem Bild« und »*Res picta*« verrät sich, daß hier nicht unterschieden wird zwischen der *res significans* und ihrer Abbildung. Gerade im Moment der Bilddarstellung aber liegt ein tiefgreifender Unterschied zwischen mittelalterlicher Symboltheologie der *res* und der Emblematik, sowohl quantitativ als auch qualitativ im ›Realismus‹.

Mittelalterliche Dingauslegung ist in erster Linie im Wort greifbar, nicht in Illustrationen, zudem nicht in solchen, die sich durch ihre strukturelle Verzahnung mit dem Text suggestiv an eine lesekundige Öffentlichkeit wenden wie ein Emblem.[9]

Unabhängig von der Frage, wieweit sich die »potentielle Faktizität« der dargestellten *res* von der Texttradition mittelalterlicher Exegese herleiten läßt, erweist die Kunstgeschichte, daß die Priorität des Bildes als ästhetische Betrachtung und eigenräumlich konstruierte Abbildung subjektiv erfahrener Natur prinzipiell ein Phänomen der nachmittelalterlichen Kunst ist.[10]

Eine Verbindung wirklichkeitsbezogener Gegenstandsdarstellung mit einem »höheren Sinn« ist erst in der niederländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts gegeben. Der Meister von Flemalle z. B. kennzeichnet Maria im Verkündigungsbild des Merode-Altars mit Hilfe ihrer detailgetreuen, realistisch plausiblen Umgebung, einer zeitgenössischen Wohnstube, deren alltägliche Gebrauchsgegenstände auch als geistliche Bedeutungszeichen gelesen werden können. So beziehen sich die geschnitzten Löwen an den Armstützen der Sitzbank auf die alttestamentliche Schilderung des salomonischen Thrones (trotz der auffallenden Unterschiede in der Zahl und Anordnung der Löwen) und die herkömmliche typologische Übertragung dieses Throns auf die Gottesmutter als *sedes sapientiae*; die in dem Zimmer gezeigten Wasserbehälter verweisen nach Stellen des »Hohen Liedes« ebenso wie die Kerzen, die Lilien in der Tischvase und selbst das durch das Fensterglas ungetrübte Licht auf die theologische Vorstellung von Marias jungfräulicher Reinheit.[11] Auf dem Seitenflügel des Altars veranschaulicht der in einer zeitgenössisch ausgestatteten Schreinerwerkstatt arbeitende Joseph mit der von ihm hergestellten Mausefalle die augustini-sche Metaphorik, wonach Christus durch seine Menschwerdung den Teufel in die Mausefalle gelockt habe.[12] In einem anderen Bild dieses Malers erscheint Maria in einem häuslichen Zimmer vor einem geflochtenen Ofenschirm, dessen kreisrunde Form genau hinter ihrem Kopf das überlieferte Bedeutungszeichen des Nimbus zitiert und gegenständlich realisiert; zu der verweisenden Aussage gehört es dabei, daß der Ofenschirm die Gruppe von Mutter und Kind schützt vor dem Kamin, der herkömmlich als Sitz des Bösen galt.[13] Erwin Panofsky hat für dieses Phänomen, das über die altniederländische Malerei (van Eyck) hinaus symptomatisch die allusiven Gestaltungsmöglichkeiten neuzeitlicher Wirklichkeitsabbildung beleuchtet, den Terminus »disguised symbolism« eingeführt. In seinem Buch »Early Netherlandish Painting« setzte er zum Kapitel »Reality and Symbol in Early Flemish Painting« das Motto des Thomas von Aquino in die Überschrift: *Spiritualia sub metaphoris corporalium*. [14]

»The more the painters rejoiced in the discovery and reproduction of the visible world, the more intensely did they feel the need to saturate all of its elements with meaning. Conversely, the harder they strove to express new subtleties and complexities of thought and imagination, the more eagerly did they explore new areas of reality.« [15] Schon innerhalb der religiösen Thematik unterscheidet sich die Bildkunst des 15. Jahrhunderts vom Mittelalter (Alanus ab Insulis bei

Ohly; Thomas von Aquino bei Panofsky) dadurch, daß traditionelle Metaphorik durch Einkleidung in die Verhältnisse der alltäglichen Wirklichkeit anschaulich realisiert ist. Die bildhaft deutende Wirklichkeitserschließung ist gleichzeitig auch erstmals auf profane Themen übertragen worden. [16] Die Spannungen zwischen dem übernatürlichen Anspruch der dargestellten Glaubensmysterien und der zeitgenössischen neuen Naturerfahrung deutet Meyer Schapiro an: »But in shaping a semblance of the real world about a religious theme of the utmost mysteriousness, like the Incarnation, the objects of the setting become significant of the unacknowledged physical realities that the religion aims to transcend through its legend of a supernatural birth. At the time of the Merode panel appear also the first secular paintings of the naked female body, a clear sign of the new place of art in the contending, affective life of the individual.« [17]

Die Verbindung von Abbildung und Deutung ist, auch und zunächst vornehmlich außerhalb religiöser Themen, einhundert Jahre später in der Emblemik durch die strukturelle Verknüpfung von Bild und Wort erfolgreich systematisiert worden. Eine zeitliche wie gattungsmäßige Vermittlung zwischen »disguised symbolism« und Emblemik ist beispielsweise ein deutscher Holzschnitt vom Ende des 15. Jahrhunderts: ein Verehrer einer nackten »Frau Venus« kniet zwischen Wort-Bild-Gruppierungen seines an unerwiderter Liebe leidenden Herzens; es erscheint von einem Pfeil durchstoßen, in einer Flamme brennend, von einer Säge durchteilt, verwundet, gepreßt, gefangen, von der Frau mit Füßen getreten u. a. Dabei ist nicht nur die Zuordnung einer jeweils kommentierenden Beischrift zu den isolierten Bildzeichen »proto-emblematisch«, sondern auch die Bezugnahme auf menschliche Affektsituationen [18]. Die hier wie in der Emblemik mit der signifikativen Dingauslegung verbundene Bilddarstellung und moralistische Wendung an eine lesekundige Öffentlichkeit bezeugt den im Übergang von Spätmittelalter zu Frühneuzeit besonders intensiven Prozeß der Individualisierung und der ästhetisch wie psychologisch objektivierenden Naturbeherrschung. [19] Die Belastungen und Widerstände, die sich hierbei aus der mittelalterlichen Abwertung der sinnlichen Erfahrung als *curiositas* ergaben, verrät etwa Petrarca, wenn er bei der Besteigung des Mont Ventoux am 26. April 1336 bekennt: »Zuerst stand ich, durch einen ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, einem Betäubten gleich«, nach der Lektüre des Augustinuswortes aber (seinem Brief zufolge zufällig-providentiell im mitgetragenen Taschenbuch aufgeschlagen): »Und es gehen die Menschen, zu bestaunen die Gipfel der Berge und die ungeheuren Fluten des Meeres und die weit dahinfließenden Ströme und den Saum des Ozeans und die Kreisbahnen der Gestirne, und haben nicht acht ihrer selbst«, beschämt ist, »daß ich jetzt noch Irdisches bewundere.« [20] Über drei Jahrhunderte später sagt Grimmelshausens auf eine abgelegene Insel verschlagener Simplicissimus: »O wie oft wünschte ich mir, wann ich meinen Leib abgemattet hatte und demselben seine Ruhe geben mußte, geistliche Bücher, mich selbst darin zu trösten, zu ergötzen und aufzubauen, aber ich hatte solche drum nit; demnach ich aber vor diesem von einem heiligen Mann gelesen, daß er gesagt, die ganze Welt sei ihm ein gro-

Aere quandoq; salutem redimendam. LXXXV.



*Et pedibus segnis, tumida & propendulus aluo,
Hac tamen insidias effugit arte fiber.
Mordias ipse sibi medicata uirilia uellit
Atq; abiit, sese gnarus ob illa peti.
Huius ab exemplo disces non parere rebus,
Et uitam ut redimas, hostibus zra dare.*

Abb. 1:
Alciati, Emblemata Nr. LXXXV

Quod non capit Christus, rapit fisco. LXII.



*Exprimit humentes quas iam madeferat antè
Spongias, cupidi Principis arcta manus.
Frouebit ad summum fures quos deinde coëret,
Vertit ut in fisco quæ malè parata suum.*

Abb. 2:
Alciati, Emblemata Nr. LXII

Paupertatem summis ingenijs obesse
ne prouehantur. XV.



Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas.
Vt me pluma leuat, sic graue mergit onus,
Ingenio poteram superas uolitare per aëras,
Dae nisi paupertas inuida deprimeret.

Abb. 3:
Alciati, Emblemata Nr. XV



Abb. 4:
Flugblatt gegen
jüdische
Wucherer 1622



Abb. 5:
Skizzenbuch M. Pfinzing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bl. 26 RS.

Mutuum auxilium. XXII.



Loripedem sublatum humeris fert lumine captus,
Et socij hæc oculis munera retribuit:
Quo caret alteruter, concurs sic prestat uterq;
Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes.

Abb. 6:
Alciati, Emblemata, Nr. XXII

Nec uerbo nec facto quenquam
ledendum. XIII.



Assequitur, Nemesisq; uirum uestigia seruat,
Continet & arbitum durâq; freno manu.
Ne malè quid faciâs, nèue improba uerba loquaris:
Et iubet in cunctis rebus adesse modum.

Abb. 7:
Alciati, Emblemata, Nr. XIII

In uictoriam dolo partam. I X.



Aiaás tumulum lachrymis ego perluo uirtus,
Heu misera albescentes dilacerata comas.
Sáliat hoc restabat adhuc, ut iudicæ græo
Vinaret, & caussa stet potiore dolus,

Abb. 8:
Alciati, Emblemata, Nr. IX

Desidiam abiudicandam. XIII



Quisquis incers abeat, in chæmicæ figere sedem,
Nos prohibent Samij dogmata sancta senis.
Surge igitur, duroq; manus adsuefce labori,
Det tibi dimensos crastina ut hora abos.

Abb. 9:
Alciati, Emblemata, Nr. XIV



Abb. 10:
Skizzenbuch M. Pfinzing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bl. 27 VS

In fertilitatem sibi ipsi damnosam. XXXIX



Ludibrium pueris lapides iacentibus, hoc me
In trivio posuit rustica ara nuera.
Que lævis ramis perstrictoq; ardua libro,
Certam fundis per latus omne petor.
Quid sterili posset contingere turpius? eheu,
Influx fructus in mea damna ferro.

Abb. 11:
Alciati, Emblemata, Nr. XXXIX

Custodiendas virgines. XLII.



Vera hæc effigies innuptæ est Palladis, eius
Hic Draco, qui domine constitit ante pedes.
Cur diuæ comes hoc animal? custodi: rerum
Huic data, sic lucos sacraq; templa colit,
Innuptas opus est ara asseruare puellas
Peruigili, laqueos undiq; tendit amor.

Abb. 12:
Alciati, Emblemata, Nr. XLII

In deprehensum. LX.



Iamdudum quacunq; fugis te persequor, at nunc
Casibus in nostris deniq; captus ades.
Amplius haud poteris vires eludere nostras,
Fialto anguillam strinximus in folio.

Abb. 13:
Alciati, Emblemata, Nr. LX



Abb. 14:
Alciati, Emblemata,
Antwerpen 1564

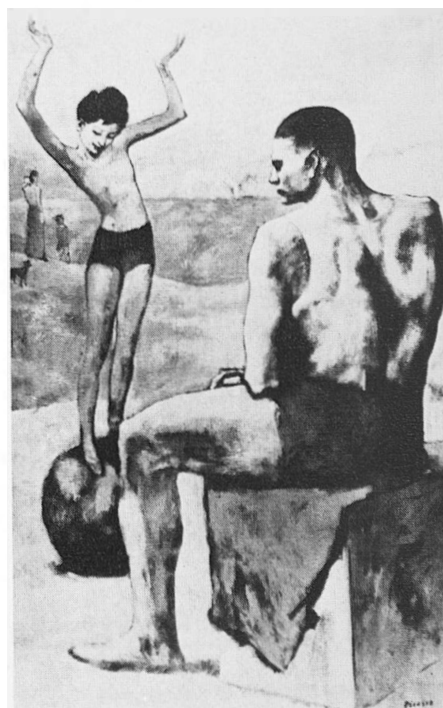


Abb. 15:
Picasso, Akrobaten,
Gemälde 1905

ßes Buch, darinnen er die Wunderwerke Gottes erkennen, und zu dessen Lob aufgefrischt werden möchte, als gedachte ich demselbigen nachzufolgen, wie wohl ich, sozusagen, nit mehr in der Welt war; die kleine Insul mußte mir die ganze Welt sein, und inderselbigen ein jedes Ding, ja ein jeder Baum! ein Antrieb zur Gottseligkeit, und eine Erinnerung zu denen Gedanken, die ein rechter Christ haben soll; also! sahe ich ein stachelecht Gewächs, so erinnerte ich mich der Dörnenkron Christi, sahe ich einen Apfel oder Granat, so gedachte ich an den Fall unserer ersten Eltern und bejammert denselbigen [...]« [21] Grimmelshausens *Simplicissimus* beruft sich hier auf die Autorität des theologischen Topos vom göttlichen ›Buch der Natur‹; [22] die Praxis aber, d. h. die Schilderung seiner einführenden Versenkung in die einzelnen Kontemplationsobjekte, verrät eine ästhetisch sensibilisierte und assoziative Naturbetrachtung. ›Mundus imago Dei‹, Titel auch von Emblembüchern, [23] erscheint bei Grimmelshausen in einem historisch aufschlußreichen Kontrast zu Petrarcas Verwendung des Augustinuszitats: ästhetische *curiositas* und allusive Topik des ›Buches der Natur‹ werden in der barocken Stilisierung neuzeitlicher Naturerfahrung miteinander versöhnt. [24] Entsprechend führt der Verfasser eines Emblembuches seine Interpretation eines Kornfeldes, aus dem eine der Ähren hervorragt, auf einen Einfall während eines Spaziergangs zurück. Ob authentisch oder literarische Fiktion, bezeugt die Schilderung ein ästhetisches Naturverhältnis als Organ emblematischer Bedeutungsentdeckung: »Als ich ein andermal durch die Felder spazierte, [...] sah ich unter vielen Ähren, die herabhangen und zu Boden gebeugt waren, eine, die zum Himmel sich aufreckte und stolz sich erhob. Die Ursache dieses Unterschiedes habe ich leicht eingesehen, denn diese eine war natürlich wegen ihrer leeren Hülsen leichter, jene aber wurden durch ihre dichtereren Körner beschwert. Wir sehen daraus, daß nicht gewichtiges Wissen, sondern eingebilddete Gelehrsamkeit hochmütig macht.« [25]

Den hierin wirksamen Zusammenhang der Emblematik mit einer ästhetisch kontemplativen, vom unmittelbaren Arbeitsdruck bäuerlichen und ritterlichen Landlebens entlasteten Naturbetrachtung kann eine Beschreibung der vorausgehenden Gegenposition, Ulrich von Hutten's berühmter Brief an Willibald Pirckheimer, beleuchten. [26] Hutten schildert in dem Schreiben, das 1518 in Augsburg selbständig publiziert wurde [27], das Leben auf seiner Burg [28], um dem Nürnberger Patrizier seinen Verbleib im Hofdienst des Mainzer Erzbischofs zu begründen: »Ihr Bürger lebt in den Städten nicht nur angenehm, sondern auch bequem, wenn es Euch gefällt. Glaubst Du aber, daß ich jemals unter meinen Rittern Ruhe finden werde, und hast Du vergessen, welchen Störungen und Beunruhigungen die Männer unseres Standes ausgesetzt sind? [...] Währendem gehen wir nicht einmal in einem Umkreis von zwei Joch ohne Waffen aus. Kein Vorwerk können wir unbewaffnet besuchen; zu Jagd und Fischfang können wir nur in Eisen erscheinen [...] Das sind unsre ländlichen Freuden, das ist unsere Muße und Stille [...]. Man hört das Blöken der Schafe, das Brüllen der Rinder, das Hundegebell, das Rufen der Arbeiter auf dem Felde, das Knarren und Rattern von Fuhrwerken und Karren; ja, wahrhaftig, auch das Heulen der Wölfe wird im

Haus vernehmbar, da der Wald so nahe ist. Der ganze Tag, vom frühen Morgen an, bringt Sorge und Plage, beständige Unruhe und dauernden Betrieb. Die Äcker müssen gepflügt und gegraben werden; man muß eggen, säen, düngen, mähen und dreschen. Es kommt die Ernte und Weinlese.« – Mit dieser Schilderung [29] sind wir, Augsburg 1518, in räumlicher und zeitlicher Nähe zur Veröffentlichung von Alciati's ›Emblemata‹, Augsburg 1531. Conrad Peutinger, dem Alciati seinen Band widmete, wird in dem Brief erwähnt; er hatte im Jahr zuvor Huttens kaiserliche Dichterkrönung rhetorisch inszeniert. Peutinger und Pirckheimer, der Adressat des Briefes, waren beide aktiv an der Hieroglyphik, dem Einzugsbereich der Emblematik, interessiert [30]. Huttens in humanistischem Latein stilisierte Beschreibung der heimatlichen Burg [31] zeigt die der städtischen Kultur fremdgewordene Lebensform des Ritters, die zur umgebenden Naturwirklichkeit noch nicht die Distanz ästhetisch-kontemplativer Metaphorisierung aufbringt wie der zitierte Emblematiker beim Spaziergang durch das Kornfeld. Im Umkreis der entstehenden Emblematik repräsentiert Huttens Bericht den Kontrast zu dem in der humanistischen Stadt- und Hofkultur, den Trägern und Rezipienten der frühen Emblematik, erreichten Stand der Naturbeherrschung, der in Wort und Bild häufig als Idylle verklärt erscheint. »Die ›Natur‹, das offene Land, das ja zunächst fast immer als Staffage für Menschen gezeigt wird, erhält in der Darstellung einen Sehnsuchtsschimmer, wenn die Verstädterung oder Verhöflichung auch der Oberschicht fortschreitet und die Scheidung von städtischem und ländlichem Leben fühlbarer wird« [32]. Unter diesen hier angedeuteten Bedingungen entstand die auch der Emblematik essentiell zugrunde liegende Möglichkeit zu eigenräumlicher Naturdarstellung als sinnlicher Einkleidung der Deutung und moralischen Verhaltensregulierung menschlicher Wirklichkeit. Nach dem geschichtlichen Wechsel beim Übergang vom feudalen Rittertum zum frühabsolutistischen Leben in Stadt und Hof bemißt sich auch der Funktionswandel mittelalterlicher Exegese und ihrer Topoi, soweit sie in der Emblematik rezipiert wurden.

II.

Für Alciati ist darauf zu verweisen, daß er in seiner juristischen Arbeit die historische Erfassung des römischen Rechtes anstrebte und von der scholastischen Exegese (Bartolus von Sassoferato) kritisch abrückte [33]. Die Kategorie der *res significans* akzeptiert auch er, unter Berufung jedoch auf die Hieroglyphik: *Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata* [34]. In Alciati's ›Emblemata‹ läßt sich auch und gerade an den wenigen Fällen, in denen er ein Traditionsmotiv der mittelalterlichen Allegorese aufgreift, der charakteristische Unterschied in der Interessenrichtung beobachten [35]. Als Vergleichsbeispiel ist besonders das Motiv des Bibern aufschlußreich, das sich nach antiker Fabelüberlieferung als Topos bis in das

18. Jahrhundert hinein hielt [36]. In dem für die mittelalterliche Auslegung verbindlichen Text des ›Physiologus‹ heißt es ›Vom Biber‹ [37]:

Item est animal quod dicitur castor nimis mansuetum. Nam in medicina testiculi eius bene prodesse dicuntur contra diversas valitudines. Physiologus exposuit naturam eius dicens: quia cum investigatus fuerit a venatore respiciens post se et videns venatorem morsu abscidit testiculos sibi proiciensque eos in faciem venatoris aufugit. Venator autem colligens testiculos desinit ultra persequi eum. Sin autem repente venator eum supervenerit et videns effugere non posse, erigit se et demonstrat virilia sua venatori, et cum viderit testiculos non habere, dimittit eum. Sic sine dubio omnes, qui volunt caste vivere in Christo, secent a se omnia vitia cordis et corporis et proiciant in faciem diaboli et vivant in Christo. Monet nos et apostolus dicens: Reddite omnibus debita, cui tributum tributum, cui vectigal vectigal, cui honorem honorem. In primis diabolo reddamus que sunt sua, id est renuntiantes illi et omnibus operibus eius et tunc demum ex toto corde conversi ad dominum reddamus illi tamquam patri nostro honorem, et cum suo adiutorio excutiamus a nobis vectigal et tributum diaboli ac adipiscamur fructus spirituales, id est caritatem in operibus bonis, in elemosinis, in visitationibus infirmorum, in consolatione pauperum, in laudibus dei et orationibus assiduis.

Alciati setzt über sein Biber-Emblem [Abb. 1] das Motto: *Aere quandoque salutem redimendam*, in Wolfgang Hungers deutscher Übertragung der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1542: »Das Leben etwo mit gelt abkauffen«; die Subscriptio: »Der Biber ein faul und schwer thier, Damit er sein leben erhalt, Wann in die hundt erriagen schier, Beysst er im auss die hoden bald, Der man begert mit allem gwalt. Wer gelt nit spart, gar weyßlich thuet, Woelchs für das leben wird bezahlt: Das bluete ist wolfayl umb das guet« [38]. Gegenüber der geistlichen Perspektive der Fabel [39] im ›Physiologus‹ wird bei Alciati der Gesichtspunkt praktischer Lebensklugheit zur Selbsterhaltung betont [40]. Für Äsop [41] bestand die Moral der ursprünglichen Fabel darin, »daß gleicherweise auch kluge Menschen da, wo es sich um ihre Rettung handelt, keine Rücksicht auf ihr Besitztum nehmen«. Bei aller Ähnlichkeit zwischen Äsop und Alciati fällt doch auf, daß im Emblemtext spezifisch vom Geld als Rettungsmittel gesprochen wird gegenüber der Betonung des Besitzes in der griechischen Fabelversion [42]. Der Rückgriff auf die antike Textvorlage ist nicht bloße Wiederholung des Altertums; Alciatis Umakzentuierung Äsops hängt mit den neuen Bedingungen der eigenen Lebenswirklichkeit zusammen, auf die sich das Emblem als Orientierungshilfe des einzelnen bezieht.

Die zeitgeschichtlich neue Rolle der Geldwirtschaft spielt bei Alciati auch herein, wenn er in Emblem 62 [43] [Abb. 2] die Willkür eines Fürsten anprangert, der seine Untertanen durch Steuerbeamte ausbeuten läßt [44], um die reich gewordenen Steuerpächter dann selber anzuklagen und zu enteignen. Das Bild zeigt einen Herrscher, der einen vollgesaugten Schwamm ausdrückt, während im Hintergrund eine Enthauptung und ein an einem Galgen hängender Mann zu sehen sind. Den Vergleich des Fürsten mit einem ›Schwammausdrücker‹ entnahm Alciati Suetons Biographie des Vespasian [45]: »Man sagte ihm ebenfalls nach, er habe absichtlich gerade seine absüchtigsten Steuerbeamten zu höheren Ämtern befördert, um diese nachher, wenn sie noch reicher waren, verurteilen zu können; es hieß allgemein, daß er sich ihrer wie Schwämme bediene, weil er sie,

wenn sie trocken sind, gleichsam anfeuchte und dann, vollgesogen, ausdrücke.« Alciatis Überschrift zu dem Bild: *Quod non capit Christus rapit fiscus* hat ihrerseits eine komplexe Vorgeschichte in römischem Recht und mittelalterlicher Theologie [46]. Dieses Beispiel bezeugt Alciatis Montage divergierender Traditionen aus seinem spezifischen zeitgeschichtlichen Interessenhorizont. Es macht zugleich auch die Querverbindungen von den ›Emblemata‹ zu seiner Tätigkeit als historischer Kommentator des römischen Rechts deutlich. Die Anspielung auf den römischen Tyrannen und das Zitat einer Maxime, die den Fiskus als Gegeninstanz zu Christus, d. h. der Kirche, transpersonal erhöht [47], treffen sich bei dem Juristen Alciati in der Kritik an der zeitgenössischen Praxis des Ämterkaufs bzw. Ämterverkaufs [48]. Neben Tierfabel (Biber) und Fürstenspiegel nutzt Alciati auch die Hieroglyphik zur Diskussion der in seiner Umwelt aktuellen Geldproblematik. Aus einer antithetischen Figur der ›Hypnerotomachia Poliphili‹ des Francesco Colonna, die den Gegensatz zwischen Schnelligkeit und Trägheit mit den kontrastierenden Attributen einer durch Flügel emporgezogenen und einer durch eine Schildkröte niedergedrückten Hand veranschaulicht, macht Alciati ein Kind, dessen emporweisende Hand die Flügel beibehält, während die andere Hand nun von einem Stein zur Erde gezogen erscheint, um damit die durch Armut verhinderte Entfaltung schöpferischer Begabung graphisch zu umschreiben: *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur* heißt die Inscriptio [49] [Abb. 3]. Diese in Emblematik [50] und Ikonologie [51] folgenreiche Bildtypik [52] der Armut als Hemmnis des *ingenium* [53] ist als eigene Aussage Alciatis gerade durch die Veränderung seiner hieroglyphischen Vorlage ausgewiesen [54]. Inhaltlich steht diese Aussage in Beziehung mit anderen Epigrammen, so wenn er das mythologische Motiv des ›Goldenen Vlieses‹ als *Dives indoctus* versteht [55] oder die aasvogelähnlichen Harpyien als Prototyp seines reichen Nachbarn auslegt, vor dem er sich dank seiner moralischen Integrität sicher weiß: *Bonis a divitibus nihil timendum* [56]. Wie intensiv sich die humanistischen Rechtslehrer mit ihrer wirtschaftlichen Umwelt und den Bedingungen des Frühkapitalismus dabei auseinandersetzen, ist in der Forschung schon für Alciatis Augsburger Freund Peutingen, den Adressaten der ersten Emblemsammlung, verfolgt worden [57].

Waren in dem EmblemBuch die spezifisch neuen Tendenzen schon an der Umdeutung tradierter Materialien (Biber; Christus-Fiskus) festzumachen, so fällt Alciatis aktueller Zeitbezug um so stärker auf, wenn er sich mit konkreten politischen Themen befaßt. So behandelt er im ersten Epigramm des Buches das Wappen des Mailänder Visconti-Herzogs [58], im zweiten Bild widmet er dem Fürsten das Sinnzeichen der Laute als Mahnung zur Treue in Bündnissen [59], und im 6. Emblem ergänzt er diesen außenpolitischen Ratschlag durch die Forderung nach innerstaatlicher Einhelligkeit von Volk und Herrscher: *Consensu populi stantque caduntque duces* lautet die beschwörende Formulierung der Volkssouveränität in der Übertragung des hieroglyphischen Bildmaterials (Szepter zwischen zwei Tauben) auf die Wunschvorstellung der *concordia* [60]. Auf Alciatis Mailänder Ausgangssituation beziehen sich direkt Emblem

XXXIII[61] im Bilde des in Seenot geratenen Staatsschiffes und Emblem CIII mit der Landkarte Italiens als *Tumulus Ioannis Galeacij Vicecomitis, primi Ducis Mediolanensis* [62], während bei Emblem LVI mit dem Hinweis auf die Türkengefahr und der Huldigung an die »feste Eiche« Karl IV. ein längerfristiger gesamteuropäischer Aspekt der Zeitpolitik thematisiert erscheint [63].

Daneben begegnen aus der Sicht des Juristen geläufige Themen eines Fürstenspiegels, etwa in der Deutung des Kentauren auf »Geheimhaltung von Kriegsplänen« [64] oder bei dem inmitten seiner gelehrten Räte, Alciatis Berufskollegen, thronenden Herrscher als Verkörperung »blinder« Gerechtigkeit [65]. Dabei schließt Alciatis Zeitbezug die Distanzierung vom Los eines am Fürstenhof untätig gefangenen und schlecht bezahlten Edelmannes [66] ebenso mit ein wie die Warnung an die Gelehrten vor gegenseitigem Neid [67]. Bei den im weiteren Sinn zeitpolitisch gerichteten Darstellungen fällt auf, daß Alciati mehrfach aus seiner Interessenlage Vorbilder mit ganz anderem Sinnbezug umdeutet, so wenn er das berühmte Zeichen des venezianischen Verlegers Aldus Manutius, den um einen Anker gewundenen Delphin [68] bzw. dessen Vorlage in der »Hypnerotomachia« [69] auf die Verpflichtung des Fürsten zum Schutz der Untertanen bezieht, eine politische Dimension, die diesen Vorprägungen gänzlich fehlte. Entsprechend liest Alciati aus dem mythologischen Bild vom Sturz des Phaethon [70] eine Warnung vor Hochmut jugendlicher Herrscher heraus: »Noch manch Furst iung und unbedacht, oft durch ehrgeytz, und hochfart wend zu gmaynem ungluck all sein macht, Und puest zu loetzt mit boesem ennd.« Umgekehrt nutzt er in einem Thema wie dem Selbstmord des Brutus [71] die politisch brisante Anwendungsmöglichkeit im Hinblick auf die Frage des Tyrannenmordes nicht, wenn er ihn als Exempel der von Fortuna überwältigten Virtus auslegt. Die zeitgenössische Rezeption hat hierin, wie offenbar bei Michelangelo gleichzeitiger Brutusbüste [72], den angebotenen Zeitbezug aufgegriffen, so auch, wenn Alciati das Thema von Herkules und den Pygmäen auf die Selbstüberhebung bezieht, es also warnend aus der Sicht der Pygmäen versteht, die Hofkünstler repräsentationsbewußter Territorialherren daraus aber ein mythologisches Kompliment für ihren Fürsten als neuen Herkules machen, wie Dosso Dossi für den Este-Herzog in Ferrara und Lucas Cranach d.J. für den sächsischen Kurfürsten [73]. Gerade dieses breite Spektrum der Benutzbarkeit verweist darauf, daß sich die politische Signifikanz der »Emblemata« nicht auf die thematisch expliziten Situationsbilder beschränkt. Vielmehr strebt der zeitgenössisch führende Jurist mit dem durchgängigen Grundthema des Buches, der humanistischen Moralistik, die Durchsetzung akzeptierter oder unter den neuen Verhältnissen notwendig gewordener Verhaltensregeln an. Alciatis Maximen stellen sich dar als Zeugnisse und als Faktoren des in der frühen Neuzeit spezifisch intensivierten Zwangs zu individueller Selbstdisziplinierung, seien es die empfohlenen Vorsichtsmaßnahmen überlegter Zurückhaltung [74] im Bilde des ägyptischen Gottes Harpokrates (Nr. III: *In Silentium*) oder die Warnung vor Rache bei Nemesis und Polyphem ebenso wie bei den Fabelmotiven von Adler und Mistkäfer oder Rabe und Skorpion [75]. Die durch den Buchdruck erreichte

Öffentlichkeit wurde auch in ihren zeitspezifischen Möglichkeiten und Bedürfnissen der Selbstdisziplinierung bestärkt, wenn Alciati zu Mäßigung und Triebkontrolle in Liebe [76] und Essen [77], zu ehelicher Treue [78] oder dankbarer Elternliebe [79] und Beständigkeit in der Freundschaft rät [80]. Den Themenkatalog humanistischer Moralistik teilt Alciatis Emblemwerk mit anderen Publikationen, wie Brants ›Narrenschiff‹, z. B. in der Propagierung eines neuen Arbeitsethos [81] auch in der Erziehung [82]. Die Insistenz auf allseitiger Selbstbeherrschung, ikonographisch sehr verschiedenartig gefaßt bis hin zum ›Mißtrauen bei Geschenken eines Gegners‹ im Bilde von Hektor und Ajax [83], erscheint als Korrelat des auf Gelehrsamkeit und Arbeit sich berufenden Gloria-Ideals [84] (Nr. XLI: *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* [85]; Nr. XXIII: *Ex arduis perpetuum nomen* [86]). In diesem Sinne bestätigt Alciatis Praxis seine Theorie: er (bzw. ein Freund) hat seinen Wechsel von Italien nach Frankreich mit dem Pfirsich verglichen, der außerhalb seines Ursprungslandes erst geschätzt werde (Nr. XXX; analoge Moral bei der Arion-Geschichte Nr. XI: *In avaros vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* [87]).

Diese Auslegung des Pfirsichs auf ›Erfolg in der Fremde‹ [88] ist in ihrer selbstbewußten und zeitkritischen Ironie kein Einzelfall. Im programmatischen Schlußbild (der Ausgabe von 1542) bezieht Alciati den beliebiger Verwandlungsfähigen Proteus implizit auf sich selbst in seiner Einstellung zu den »geschicht der iar vil tausent alt, Die yeder schreibt wie yms gefelt« (*Signa vetustatis, primaevi et praefero secli De quo quisque suo somniat arbitrio*) [89].

Zur Kontrolle des Alciatischen Standpunktes gegenüber dem Mittelalter ist ein Blick auf seine wenigen Embleme mit religiösen Bezügen erhellend. Dabei fällt zunächst auf, daß er diese Thematik anhand antiker Einkleidungen entwickelt, indem er Ganymed als *In Deo laetandum* [90] und Merkur als göttlichen Wegweiser hinstellt [91] ohne irgendeine Verdeutlichung eines spezifisch christlichen Gottesverständnisses. Demgegenüber greift er für die Auslegung von Prometheus [92] die zeitsymptomatische Formel des spätmittelalterlich-humanistischen Fideismus auf: *Quae supra nos, nihil ad nos* [93] und umschreibt er mittels der antiken Fabel vom Esel, der die Verehrung der Menschen für das von ihm getragene Isisbild auf sich selbst bezog, einen ähnlichen Devotionstopos mit den Worten: *Non tibi sed religioni*, was Wolfgang Hunger 1542 durch den Zusatz »Ein unglert pfaff verstet es wol« polemisch konkretisierte [94].

Für Alciati hat der Überblick ergeben, daß er sich zwar auch auf ein signifikatives Dingverständnis stützt, sich darin aber nach eigener Aussage nicht durch mittelalterliche Exegese, sondern durch die Hieroglyphik legitimiert sieht. Gerade an den wenigen übernommenen Motiven wie der Biberfabel zeigte sich, daß Alciati das ›Buch der Natur‹ nicht als Spur eines göttlichen Schöpfers, sondern als vorbildliche Metaphern für neue Bedürfnisse menschlicher Verhaltensregelung in Staat und allen Lebensbereichen der Frühneuzeit las. Am Beispiel des Bibers etwa läßt sich sein exegetischer Richtungswechsel von geistlicher zu praktisch berechnender Lebenssicherung nicht abtrennen von den Veränderungen der gesamten Lebenswirklichkeit, mit denen Alciati gegenüber dem ›Physiolo-

gus« rechnet: mit dem ämtermäßig zentralisierten und geldwirtschaftlich kontrollierten Territorialstaat, an dessen Fürsten er sich – als publizistischer Ratgeber – sooft wendet, und mit dem im Buch angesprochenen literarischen Publikum und seinem Bedürfnis nach ›naturgetreuer‹ Verbildlichung der signifikativen *res*.

Das Verhältnis der Emblematik zur mittelalterlich-analogischen Auffassung der Schöpfung[95] kann nicht von den geschichtlichen Veränderungen der Träger, Medien und Praxis abstrahiert werden[96]. In Hinblick auf die Frage nach »Formen und Funktionen der Allegorie« läßt sich zur Entstehung der Emblematik zusammenfassend sagen, daß sowohl die Form, d. h. die Beziehung des Textes auf die anschauliche Bilddarstellung, als auch die Themen, d. h. die Interessenschwerpunkte der Moralistik, den veränderten Lebensbedingungen in der zeitgenössischen Realität funktional entsprachen. Die in Albrecht Schönes analytischer Definition bestimmten Merkmale des Emblems, »potentielle Faktizität« und »ideelle Priorität« der *pictura* gegenüber dem auslegenden Text, bezeugen, wenn man sie folgerichtig auf die *pictura* statt wie Schöne selbst auf die *res* bezieht, das spezifisch neuzeitliche Moment ästhetisch objektivierender Naturbeherrschung. Von der historischen Funktionserklärung der Form her zeigt sich als charakteristischer Unterschied der Emblematik zu den Texttraditionen mittelalterlicher Allegorese der ›Wunsch nach Schau‹: die Abbildung der umgebenden Wirklichkeit als Vehikel ihrer Deutung und zugleich ihrer Veränderung durch menschliches Handeln.

Alciati persönlich mag sich kaum und erst bei den späteren Ausgaben für die Illustration der ›Emblemata‹ interessiert haben[97], und zumindest Jörg Breus Holzschnitte zur Augsburger Urausgabe fallen im künstlerischen Anspruch gewiß nicht besonders auf, dennoch ist die langfristig von einem immer breiteren Publikumserfolg begleitete Emblematik[98] an die fundamentale Wechselbeziehung von Abbildung und Auslegung gebunden.

Das Phänomen der Emblematik reicht natürlich angesichts seiner weitverzweigten Voraussetzungen und Wirkungen über die Person des Bologneser Juristen Andrea Alciati wesentlich hinaus[99]. Aber gerade indem man sich auf Alciati und die Entstehungsbedingungen der Gattung konzentriert, kann man ihre historische Differenz gegenüber den vorausgehenden Allegorie-Traditionen klar erfassen. Auf der anderen Seite wird so auch der Funktionswandel in der späteren Emblematik, die im Rahmen einer thematischen Auffächerung auch wieder stark religiös fixiert erscheint, von dem *Emblematum Pater et Princeps*, Alciati, abgesetzt[100].

Im Zuge der Gegenreformation kam es weithin zur kirchlichen Übernahme neuzeitlicher künstlerischer Innovationen bei gleichzeitiger Insistenz auf signifikanten und demonstrativen Motiven der mittelalterlichen Tradition. Der solcherart synthetisierende Griff der Institutionen, der Kirche wie des ›Staates‹, nach der Emblematik wie etwa nach der Landschaftsmalerei und dem perspektivischen Illusionismus (z. B. in der Deckenmalerei) bezeugt, daß diese wirkungsästhetischen Mittel spezifischen Erwartungen und Bedürfnissen entsprachen.

Anmerkungen:

- 1 Im Hinblick auf den Wirklichkeitsaspekt grenzen Henkel-Schöne, 1976, S. XIV (nach Schöne, 1964, S. 32) das Emblem innerhalb eines weiter gefaßten Allegoriebegriffs folgendermaßen ab: »Während das konkrete Zeichen des allegorischen Bildes im strengen Sinne allein der Absicht dient, jenen abstrakten Begriff sinnfällig zu machen, auf den es verweist, also ganz und gar aufgeht in dieser Funktion, allererst lebensfähig wird durch die Bedeutung, für die es entsteht, zeigt sich die *Res picta* des Emblems existent vor aller Bedeutungsentdeckung, lebensfähig auch ohne den Sinnbezug, den die *Subscriptio* namhaft macht.« Vgl. zur Diskussion um Schönes idealtypische Emblemdefinition bes. Hessel Miedema: The term ›emblem‹ in Alciati, *JWCI* 31 (1968), S. 234–250, und Sibylle Penkert: Zur Emblemforschung (Besprechung von Henkel-Schöne, 1967, und Schöne, 1968), *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 224 (1972), S. 100–120, bes. S. 109–113.
- 2 Henkel-Schöne, 1976, S. VI–VII. Vgl. als Gesamtüberblick Heckscher-Wirth; zu den Gliederungsprinzipien Henkel-Schönes: William S. Heckscher/Cameron F. Bunker: Besprechung Henkel-Schöne, 1967, *RQ* 23 (1970), S. 60–65, bes. S. 61f.; Penkert [s. Anm. 1], S. 108ff.
- 3 Bohuslaus Balbinus: *Verisimilia* (1687; 1710, S. 234), zit. nach Henkel-Schöne, 1976, S. XII, Anm. 4.
- 4 Dies umfaßt sowohl humanistische Moralistik des 16. Jh.s wie die ›Fachemblemantik‹ des 17. Jh.s (religiös, politisch, Liebe u. a.). Vgl. zu Bildallegorien der Verhaltensmodellierung in Handschriftenillustrationen seit dem 13. Jh. Friedrich Naumann/Ewald M. Vetter: *Zucht und schöne Sitte. Eine Tugendlehre der Stauferzeit mit 36 Bildern aus der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 389, ›Der Welsche Gast‹ des Thomasin von Zerclaere*, Wiesbaden 1977.
- 5 Vgl. als Überblick zur ›angewandten Emblemantik‹ zuletzt W. Harms/H. Freytag (Hgg.): *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher*, München 1975.
- 6 Vgl. Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft (Soziologische Texte 54)*, Neuwied 1969, bes. S. 373–376.
- 7 F. Ohly, 1977, S. 1–31, cf. S. 28. Vgl. besonders auch die Betonung solcher Kontinuität in den Arbeiten von Harms, 1973, *Mundus imago Dei*; 1975, *Der Eisvogel*; 1977; ferner Jöns, S. 3–58, cf. bes. S. 29–58, zu weiteren bibliographischen Nachweisen für diese Kontinuitätsdiskussion S. 29, Anm. 2.
- 8 Henkel-Schöne, 1976, S. XVf. (nach Schöne, 1964, S. 44f., wo sich Schöne, S. 45, Anm. 1, auf F. Ohly beruft). Während Schöne mit seiner idealtypischen Emblemdefinition Heckscher-Wirth kritisiert, verweisen Heckscher/Bunker [s. Anm. 2] in ihrer Besprechung von Henkel-Schöne auf eine Definition der *regulae* der Theologie bei Alanus ab Insulis als *emblemata: propter internum intelligentiae splendorem dicuntur emblemata, quia puriore mentis acumine comprehenduntur*. Vgl. auch Penkert [s. Anm. 1], S. 103.
- 9 Zu allegorischen Tierbildern in mittelalterlichen Handschriften vgl. z.B. das Material bei F. Ohly, 1977, S. 32–92 m. Abb. Gegen den Sprachgebrauch ›mittelalterliche Emblemantik‹ wendet sich Penkert [s. Anm. 1], S. 110, Anm. 41.
- 10 Abgesehen von der Problematik einer Definition des ›Mittelalters‹ vgl. zur ›ästhetischen Haltung‹ in hochmittelalterlicher Kunst die Beobachtungen bei Meyer Schapiro: *On the aesthetic attitude in romanesque art*, in: *Art and thought. Essays in honor of A. K. Coomaraswamy*, London 1947, S. 130–150.
- 11 Erwin Panofsky: *Early Netherlandish painting. Its origins and character*. 2. Aufl.

- Cambridge. Mass., 1958, Bd. I, S. 131–148, bes. 142f.; Millard Meiss: Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings, *The Art Bulletin* 27 (1945), S. 175–181.
- 12 Schapiro, 1970.
- 13 William S. Heckscher: The Annunciation of the Mérode altarpiece. An iconographic study, in: *Miscellanea Jozef Duverger*, Gent 1968, S. 37–65, cf. S. 52–55.
- 14 Panofsky [s. Anm. 11], S. 142.
- 15 Panofsky [s. Anm. 11], S. 142. Auf die methodische Kritik, die Otto Pächt, *The Burlington Magazine* XCVIII (1956), S. 267 ff., an Panofskys Konzept des »disguised symbolism« übt, ist in größerem Zusammenhang einzugehen. Vgl. zuletzt auch Detlef Zinke: Patinirs Weltlandschaft. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert (*Europ. Hochschulschriften* 6), Frankfurt a. M. 1977, S. 55 ff.
- 16 Vgl. bes. das niederländisch geprägte Gemälde »Der Liebeszauber« gegen 1480 (zuletzt Ausstellungskatalog: Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Köln 1970, S. 41 f., Nr. 17 mit Farbtafel II).
- 17 Schapiro, 1970, S. 36.
- 18 W. L. Schreiber: Frau Venus und der Verliebte. Ein Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, *Zs. f. Bücherfreunde* 11 (1907–08), S. 380f. Farbabb. bei W. Brückner: *Imagerie populaire allemande*, Mailand 1969, Pl. 18.
- 19 Konrad Hoffmann: Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit, *Antike und Abendland* 24 (1978), S. 146–158.
- 20 Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften. Auswahl und Einleitung von H. W. Eppelsheimer, Frankfurt a. M. 1956, S. 80–89, cf. S. 84 u. S. 87. Zur Interpretation: Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963), jetzt in: Ritter: *Subjektivität. Sechs Aufsätze* (Bibl. Suhrk. 379), Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163, bes. S. 141–150; Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966, S. 336–341.
- 21 Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, hg. H. H. Borchardt, Stuttgart 1972, S. 690 (»Continuatio«, cap. XXIII).
- 22 F. Ohly, 1977, S. 19, Anm. 32: Guibert von Nogent, PL 156, Sp. 29 D: *Gregorius Nazianzenus, vir mirabiliter eruditus, in quodam suo libro testatur se id habuisse consuetudinis, ut quidquid videret ad instructionem animi allegorizare studeret.*
- 23 Harms, 1973, *Mundus imago Dei*; zur religiösen Verwendung der Metapher »Buch der Welt« bes. S. 240f. Zur Emblematik bei Grimmelshausen bibliographische Hinweise bei Penkert [s. Anm. 1], S. 115, Anm. 62.
- 24 Zu bildpublizistischen Verwendungen der christlich-metaphorischen Auslegung der alltäglichen Arbeitsumgebung vgl. Adolf Spamer: *Die Geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionalliteratur*, Göttingen 1969.
- 25 Nicolaus Taurellus: *Emblemata Physico-Ethica*. Nürnberg 1602, zitiert nach Schöne, 1964, S. 26, Anm. 2.
- 26 Ulrich von Hutten: *Deutsche Schriften*, hg. Peter Ukena, München 1970, S. 317–340: Brief an Pirkheimer in Übersetzung v. A. Holborn. Augsburg, 25. 10. 1518: »Des Ritters Ulrich von Hutten Brief an den Nürnberger Patrizier Willibald Pirkheimer, in dem er über sein Leben Rechenschaft ablegt«.
- 27 Der Brief erschien am 6. 11. 1518; Abb. des Titelblattes bei W. P. Eckert/Ch. v. Imhoff: *Willibald Pirkheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt*, Köln 1971, S. 339. Abdruck des Textes (S. 336–349) mit Erläuterungen auf S. 334–336.
- 28 Vgl. Arno Borst: *Lebensformen im Mittelalter*. Frankfurt/Berlin 1973, S. 173–176.

- 29 Hutten, [s. Anm. 26], S. 324–325.
- 30 Frühe Alciati-Rezeption im Nürnberger Humanismus belegt das Skizzenbuch des Patriziers Martin II. Pfinzing, der bei seinem Pariser Studienaufenthalt 1539 Bilder und Inscriptiones nach der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1534 kopierte. Das Skizzenbuch ist veröffentlicht bei Fritz Zink: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Die deutschen Handzeichnungen, Bd. I), Nürnberg 1968, S. 221–226, Nr. 178. Der Zusammenhang mit Alciati ist deutlich bei Blatt 26 RS [Abb. 5] (Zink, Abb. auf S. 226): Gruppe des Blinden und Lahmen als *mutuum auxilium* (in der Pariser Ausgabe der ›Emblemata‹ von 1542, die im reprografischen Nachdr., Darmstadt 1967, vorliegt und der leichten Zugänglichkeit wegen in diesem Aufsatz durchgängig zitiert wird: Nr. XXII, S. 60 [Abb. 6]); Nemesis: *Nec verbo ne facto quenquam laedendum* (Paris 1542: Nr. XIII, S. 42 [Abb. 7]); klagende Frau: *In victoriam dolo partam* (Paris 1542: Nr. IX, S. 34 [Abb. 8]: als *Virtus* gemeint); rechts unten auf dem Blatt ein sitzender Mann, ohne Beischrift (Paris 1542: Nr. XIII, S. 44 [Abb. 9]: *Desidiam abijciendam*). Auf dem folgenden Blatt 27 Vs [Abb. 10] kopierte Pfinzing (Abb. bei Zink, S. 226) Alciatis Emblem (Paris 1542: Nr. XXXIX [Abb. 11]): Kinder mit Steinen und Knüppeln vor einem Nußbaum, ohne die Inscriptio: *In fertilitatem sibi ipsi damnosam* mit zu übernehmen. Die charakteristische Umdeutungsmöglichkeit eines gleichbleibenden Bildmotivs zeigt an diesem Emblem Holbeins Übernahme für das Druckerzeichen von Raymond Wolfe mit dem Motto: *Charitas* (vgl. K. Hoffmann: Hans Holbein d. J.: Die ›Gesandten‹, in: Fs. Georg Scheja. Sigmaringen 1975, S. 134 f., Anm. 11 m. Abb.). Alciati interpretierte das Leiden unter den angreifenden Kindern als Klage des Baumes *in malo* (Fruchtbarkeit verursache schlimmeres Leiden als Unfruchtbarkeit: cf. Schöne, 1964, S. 20), Holbein die Fruchtbarkeit des Baums *in bono*. Eine geistliche Auslegung dieses Emblems gibt Reusner (Henkel-Schöne, 1967, Sp. 228; da das Alciati-Vorbild ebd. Sp. 179 unspezifisch als ›Baum‹ eingeordnet ist, wird der Zusammenhang mit Reusners ›Nußbaum‹ übersehen). Auf diesem Blatt Pfinzings entspricht die Frau mit Drachen und Stab dem Emblem Alciati Nr. XLII [Abb. 12] (Pfinzing interpretierte den Stab durch Hinzufügung einer Querstange als Kreuz); ferner geht (Hinweis Peter Ries) der rechts daneben skizzierte Mann, der eine Schlange in der Hand hält, auf Alciatis Emblem Nr. LX [Abb. 13] zurück.
- 31 Stilistische Kennzeichnung und Abdruck des lateinischen Originaltexts bei Marianne Beyer-Fröhlich (Hg.): Aus dem Zeitalter des Humanismus und der Reformation (Dt. Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Selbstzeugnisse, Bd. 4), Leipzig 1931 (Nachdr. Darmstadt 1970), S. 60–82, cf. S. 63. Vgl. ferner H. O. Burger: Renaissance – Humanismus – Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext (Frankfurter Beitr. z. Germanistik, Bd. 7), Bad Homburg v. d.H./Berlin/Zürich 1969, S. 390.
- 32 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Bd.: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, 2. Aufl., Bern/München 1969, S. 283–301: »Blick auf das Leben eines Ritters«, Zitat auf S. 286.
- 33 Vgl. zum Zusammenhang: Guido Kisch: Forschungen zur Geschichte des Humanismus in Basel. Eine bibliographische Einführung und Übersicht mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsgeschichte, ArchK 40 (1958), S. 194–221; zu Alciati/Peutinger: Heinrich Lutz: Conrad Peutinger. Beiträge zu einer politischen Biographie (Abh. z. Gesch. d. Stadt Augsburg 9), Augsburg 1958, S. 129–131.
- 34 *De verborum significatione*, 1530; vgl. zuletzt Homann, S. 27; ebd., S. 125–127, eine Zusammenstellung der Äußerungen Alciatis zu seinen ›Emblemata‹.

- 35 Alciatis ›Emblemata‹ werden jeweils zitiert nach der lateinisch-deutschen Ausgabe Paris 1542, Nachdr. Darmstadt 1967 [s. Anm. 30], in der Übertragung von Wolfgang Hunger. Zur Entstehungsgeschichte des Buches vgl. zuletzt die Zusammenfassung einer alten und sehr verzweigten Diskussion bei Homann, S. 25–40.
- 36 Schon in der Antike entzog Sextius Niger »durch Nachweis der wirklichen anatomischen Verhältnisse der Fabel die Grundlage« (RAC 2, Stuttgart 1954, Sp. 230). Vgl. im 18. Jh. J. J. Winckelmann: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, S. 4: »Ein Mensch, der sich selbst übelst thut, wurde in dem Bilde des Bibers vorgestellt, weil derselbe wie man irrig glaubte, sich seine Hoden abbeisset, und dadurch andern Thieren im Wasser, die jenes um eben dieses Theils willen nachfolgen, entgeheth«. Schon Thomas Browne (zit. nach The Bestiary. A book of beasts, hg. T. H. White, New York 1960, S. 29) im 17. Jh.: »The originall of the conceit was probably Hieroglyphicall, which after became Mythologicall unto the Greeks and so set down by Aesop, and by process of tradition stole into a totall verity.«
- 37 ›Dicta Chrysostomi‹, Kap. 16 (XVII): De Castore, Friedrich Maurer (Hg.): Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa (nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus), Tübingen 1967, S. 84. Vgl. zur Tradition O. Seel: Der Physiologus, Zürich/Stuttgart 1960, Anm. 103–106 zu Nr. 23, S. 82 ff. Weitere Traditionsbelege außer Henkel-Schöne, 1967, Sp. 460, im RAC [s. Anm. 36], Sp. 229–230.
- 38 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXV, S. 190f. Das Bild der Erstausgabe, Augsburg 1531, und eine spätere deutsche Übersetzung von Jeremias Held bei Henkel-Schöne, 1967, Sp. 460.
- 39 Zur Bildtradition des Motivs: RDK II (1948), Sp. 517–518 (O. Schmitt); Otto Lehmann-Brockhaus: Tierdarstellungen der Fiori di Virtù, Mitt. des Kunsthist. Instituts in Florenz 6 (1940), S. 1–32, cf. S. 9 m. Abb. 5 u. Anm. 43: »Castoro-Pace«; diese Auslegung übernahm auch Leonardo da Vinci (Notebooks, hg. J. P. Richter, New York 1970, Bd. II, S. 316, Nr. 1222). Ferner: L. M. C. Randall: Images in the margins of Gothic manuscripts (California Studies in the History of Art 4), Berkeley/Los Angeles 1966, fig. 79. Vgl. damit Sebastian Brant [s. Anm. 42].
- 40 Eine öffentlichkeitsbezogene Verhaltensmoralisation bei Konrad von Würzburg: »Den Biber sollen Herren sich zum Muster nehmen, der freiwillig den Jägern gibt, warum sie ihn verfolgen; so soll ein Herr, den die Gehrenden mit ihren Bitten verfolgen, der Milde pflegen, ehe ihm die fortgesetzten fruchtlosen Klagen und Bitten zur Schande gereichen« (Lauchert, S. 199; zit. nach RDK [s. Anm. 39]).
- 41 Fabeln von Äsop und Äsopische Fabeln des Phädrus (Goldmann-Taschenbuch 591), München 1959, S. 30, Nr. 33; mit gleicher Deutung in die Sammlung ›Appendix Perrottina‹ im 15. Jh. übernommen: Phaedrus: Liber Fabularum, lat.-dt. Ausgabe O. Schönberger, Stuttgart 1975, S. 150–153, Nr. 30.
- 42 Vgl. damit Sebastian Brants Äsop-Bearbeitung (Basel 1501; cf. Hueck, Abb. 11): *De Castoro ingenio: Dives ad astra petens imitetur castora: qui se Eunuchum ipse facit cupiens evadere damno Testiculi usque adeo medicatum intelligit inguem divitias locuples a se procul abjiciat sic liber ut in celum possit sine pondere abire* und Burchard Waldis, Esopus, Frankfurt 1548, mit der Moral: »Schwert, feur und alles ist zu leiden, wo man des todes far mag meiden. Auf dasz du retten mögst das leben, soltest ein Königreich aufgeben«, zit. nach A. Schirokauer (Hg.): Texte zur Geschichte der altdeutschen Tierfabel (Altdt. Übungstexte 13), Bern 1952, S. 46, Nr. 58 mit weiteren Nachweisen dazu auf S. 64.
- 43 Alciati 5 [s. Anm. 30], S. 140f.
- 44 »Ausbeutung der Untertanen« resümieren Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1355 zum Bild

- der Urausgabe; hier auch zwei Beispiele der Rezeption in Emblembüchern aufgeführt.
- 45 Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1355. Vgl. Gaius Suetonius Tranquillus, *Leben der Caesaren*, Einl. u. Übers. v. A. Lambert, Zürich/Stuttgart 1955, S. 429 für die im Text zitierte Passage.
- 46 Ernst H. Kantorowicz: *Mysteries of state. An absolutist concept and its late medieval origins*, *Harvard Theological Review* 48 (1955), S. 65–91 (jetzt in E. H. K.: *Selected Studies*, Locust Valley, N.Y., 1965, S. 381–398, cf. 393–395); ders.: *The king's two bodies. A study in medieval political theology*, Princeton 1957, S. 173 ff.
- 47 Kantorowicz, *Mysteries* [s. Anm. 46], S. 395: »It was always this lingua mezzoteologica customary with the jurists which elevated the secular state into the sphere of ›mystery‹.«
- 48 R. Doucet: *Les Institutions de la France au XVIe siècle*, Paris 1948; Elias [s. Anm. 6], S. 285–287.
- 49 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XV, S. 46 f. Vgl. die Ausgaben 1531 und 1534 bei Volkmann, Abb. 32 bzw. 34, und Alciatis Ausgangspunkt in der ›Hypnerotomachia‹: Volkmann, Abb. 8. Zur Interpretation des hieroglyphischen Bildes Edgar Wind: *Pagan mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth 1967, S. 103 (zu Abb. 54). Praz, S. 35 ff.; Harms, 1973, Rollenhagen, S. 53 f.
- 50 Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1023 f. Mit den Motiven ›Flügel‹ – ›Rose‹ ist die Kontrastierung variiert in der Übertragung auf *Natura* bei Sambucus: Ebd., Sp. 1534. Zur Verwandlung bei Daniel Cramer, 1630 mit der Inscriptio: *Velle, at non posse, dolendum est* und davon inspirierter außerliterarischer Umsetzung vgl. W. J. Müller: *Nordelbingen* 37 (1968), S. 15–17.
- 51 Bei einer weiblichen Gestalt die Alciatischen Attribute Flügel und Stein in Boudard, *Iconologie*, 1766, als: »Pauvreté préjudiciable aux talents« (Volkmann, Abb. 93; vgl. auch ebd. die Verlegersignets in Abb. 103–104). Zur Übernahme Alciatis bei Ripa, *Iconologia* und einer umdeutenden Erfindung Boissards: Harms, 1973, *Mundus imago Dei*, S. 233, Anm. 36.
- 52 Ein satirisches Flugblatt [Abb. 4] zeigt einen jüdischen »Kipper und Wipper« mit dem guten alten Geld, das seine eine Hand der Schwere des Edelmetallgehalts wegen nach unten zieht (mit aufgeschlitztem Beutel), und seiner leichten Kupferimitation in der erhobenen anderen Hand. Die polemisch aktualisierende Umdeutung nutzt eine beim Publikum vorausgesetzte Kenntnis der emblematisch-ikonologischen Überlieferung in den Inflationsauseinandersetzungen zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Abb. des Blattes bei Coupe, Bd. II, Pl. 107.
- 53 In Nürnberg [s. Anm. 30] übernimmt G. H. Rivius für den Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes seiner ›*Newe Perspectiva*‹ 1547 das Alciatische Bild, wobei *ingenium* nicht mit der Armut, sondern mit dem Tod als Widersacher des Ruhms kontrastiert; Rivius kombiniert den antithetisch attribuierten Putto mit der von Dürers Pirkheimerstich (1524) her bekanntgewordenen Beischrift *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (zum antiken Ursprung dieses in der humanistischen Dichtung und Emblemik häufig angeführten Mottos verweist mich Ernst Zinn auf die ›*Elegiae in Maecenatem*‹, I, Vers 38, in der ›*Appendix Vergiliana*‹, hg. Frid. Vollmer: *Poetae Latini Minores*, vol. I. Bibliotheca Teubneriana. Lips., MCMXXI, p. 147). Am unteren Bildrand korrespondiert die Zeile: *Aurum probatur igni, ingenium vero Mathematicis*. Vgl. statt der irreführenden Teilabbildung bei Volkmann (Abb. 87) die Gesamtwiedergabe bei Ansgar Stöcklein: *Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technischer Fortschritt*, München 1969, Abb. 26.
- 54 Bei Mathias Holtzwardt: *Emblematum Tyrocinia*, hgg. P. v. Düffel/K. Schmidt, Stutt-

- gart 1968, S. 112, Nr. XLVII wird der »Reiche« durch den schweren Geldsack am Himmelsflug gehindert: »Besser arm und from dan Reich und böß« ist das deutsche Motto (S. 113) dieser Umdeutung Alciatis. Vgl. damit die geistliche Version bei Hugo Hermann: *Pia Desideria*: W. J. Müller: Nordelbingen 40 (1971), S. 105 m. Abb. 14a–b und das in der folgenden Anm. zitierte Motto des Alciati.
- 55 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXVII, S. 194 f.
- 56 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CI, S. 224 f.
- 57 Lutz [s. Anm. 33], bes. S. 136–143; zur unterschiedlichen Stellungnahme Peutingers und Pirckheimers zur Zinsproblematik: S. 108 f.; dazu in größerem Zusammenhang: Benjamin Nelson: *The idea of usury. From tribal brotherhood to universal otherhood*, Chicago/London 1969, bes. S. 29–56.
- 58 Alciati [s. Anm. 30], Nr. I, S. 18 f.; dazu Homann, S. 32 f. m. Abb. 9–10.
- 59 Alciati [s. Anm. 30], Nr. II, S. 20 f.; dazu Hoffmann [s. Anm. 30], S. 134 f., Anm. 11; S. 146, Anm. 78.
- 60 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VI, S. 28 f.; vgl. die Mahnung: »Drumb furst der deinen lieb erhalt«. Zu den Motivquellen die Hinweise bei Henkel-Schöne, 1967, Sp. 883 f.; zur Rezeption in einer spanischen Ausgabe von Erasmus von Rotterdams »Apophthegmata«, Antwerpen 1549: Volkman, S. 74.
- 61 Alciati [s. Anm. 30], S. 84 f.
- 62 Alciati [s. Anm. 30], S. 228 f.
- 63 Alciati [s. Anm. 30], S. 128 f. Henkel-Schöne, 1967, Sp. 221 beziehen es direkt auf die Belagerung Wiens 1529; dagegen Homann, S. 30 f.
- 64 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VIII, S. 32 f. Vgl. die Aussage mit ebd. Nr. III, S. 22 f. (*In Silentium*) und mit der jedem Kriegsplan konträren Friedensmahnung z.B. in Nr. XIX, S. 54 f. *Ex pace ubertas*, während Alciati in Nr. XLV, S. 106 f. Krieg als politisches Mittel einbezieht: *Arma procul iaceant, fas sit tunc sumere bellum Quando aliter pacis non potes arte frui* (Motto: *Ex bello pax*; vgl. Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1489 f. und 1499 f.).
- 65 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LIX, S. 134 f. Zum Herrscher als »lex« oder »iustitia animata«: Kantorowicz, 1957 (s. Anm. 46), S. 133 f. Ohne Augenbinde (wie erst in späteren Editionen) der Fürst hier auch in der Urausgabe 1531: Henkel-Schöne, 1967, Sp. 1040. Vgl. damit auch Peter Vischers Allegorie auf den idealen Herrscher, dem die personifizierte *Iustitia* die Augen verbindet: Zeichnung von 1524 (Hoffmann, Abb. 22).
- 66 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CXI, S. 244 f. Vgl. ebd. Nr. LXXXVIII, S. 196 f.: Chamäleon als »Fürsten heuchler« (das ideale Gegenbild: Nr. CVI, S. 234: »Der mit heuchlen kan«). Cf. P. M. Smith: *The anticourtier trend in sixteenth-century French literature* (*Travaux d'humanisme et Renaissance* 83), Genf 1966, und Hoffmann [s. Anm. 30], S. 147.
- 67 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XCIX, S. 220 f. Vgl. zur literarischen und ikonographischen Behandlung des Neides als Korrelat des humanistischen Gloria-Ideals: A. Pigler: *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst* (Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien), in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1954), S. 215–235; William S. Heckscher: *Reflections on seeing Holbein's portrait of Erasmus at Longford Castle*, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 128–148, bes. S. 129 u. 132. Danach: Callahan [s. Anm. 89] zum Bild des Herakleskampfes in späteren Alciatiausgaben (ab 1546) als Allegorie des Neides nach Erasmus.
- 68 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XXI, S. 58 f.
- 69 Wind [s. Anm. 49], S. 98–112, Abb. 52 (Aldus); 55 (*Hypnerotomachia*). Vgl. das

532 Konrad Hoffmann

- Bild der Urausgabe: Henkel-Schöne, 1967, Sp. 683; dazu Penkert [s. Anm. 1], S. 104, Anm. 23.
- 70 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXIII, S. 144 f.
- 71 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XL, S. 96 f. Vgl. Erwin Panofsky: *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo* (Studies of the Warburg Institute, XXVI), London 1961, S. 60 u. 63.
- 72 D. J. Gordon: Giannotti, Michelangelo and the cult of Brutus, in: Fritz Saxl 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England, hg. D. J. Gordon, London 1957, S. 281–296 (ohne Berücksichtigung von Alciati).
- 73 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XX, S. 56 f. Vgl. C. J. van Hasselt/van Ronnen: Hercules en de Pygmeen bij Alciati, Dossi en Cranach, Simiolus. Kunsthistorisch Tijdschrift 4 (1970), S. 13–18.
- 74 Alciati [s. Anm. 30], S. 22 f.
- 75 Nemesis: Nr. XIII, S. 42 f. [s. Anm. 30]; Polyphem: Nr. XXXVII, S. 90 f.; Adler-Mistkäfer: Nr. LIII, S. 124 f.; Rabe-Skorpion: Nr. LXXIII, S. 166 f. Zum Wandel des Verhaltensstandards in der historischen Realität als Hintergrund für die Motiverfindungen Alciatis grundsätzlich wichtig: Elias [s. Anm. 6], bes. S. 120–177; Ders. [s. Anm. 32], passim.
- 76 Alciati [s. Anm. 30], Nr. VII, S. 30 f.
- 77 Alciati [s. Anm. 30], Nr. LXXXVI, S. 192 f.: Maus in Schneckenhaus gefangen: *Captivus ob gulam*.
- 78 Nr. X, S. 36 f.; Nr. LXI, S. 138 f.
- 79 Nr. V, S. 26 f.
- 80 Nr. XII, S. 40 f.
- 81 Nr. XIV, S. 44 f.; Nr. XVII, S. 50 f.
- 82 Nr. XXIII, S. 64 f.
- 83 Nr. CXIII, S. 248 f.
- 84 Edgar Zilsel: Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen 1926. Die von Zilsel dabei herausgearbeiteten »dulderkultischen« Tendenzen sind etwa auch in Alciatis Emblem Nr. XXXIX, S. 94 f. der *Fertilitas sibi ipsi damnosa* wirksam [s. Anm. 30].
- 85 Kurt Reichenberger: Ruhmesverlangen als Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit. Zur Interpretation eines Alciatemblems; *Bibliothek und Wissenschaft* 3 (1966), S. 219–228. Das hier analysierte Emblem mit der Bildkombination von Triton und Ouroboros-Schlange befindet sich bei Alciati [s. Anm. 30], auf S. 98 f. (Nr. XLI).
- 86 Alciati [s. Anm. 30], S. 62 f. Vgl. auch dazu P. Váczy: Die menschliche Arbeit als Thema der Humanisten und Künstler der Renaissance, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1967), S. 149–176.
- 87 Alciati [s. Anm. 30], Nr. XXX, S. 76 f. Vgl. Henkel-Schöne, 1967, col. 236 f. für das Bild der Urausgabe und literarische Quellennachweise. Das Arion-Emblem (Nr. XI) auf S. 38 f.
- 88 Zu Albutius, der laut Überschrift dieses Lobgedicht auf seinen Freund Alciati schrieb, vgl. Homann, S. 32.
- 89 Alciati [s. Anm. 30], Nr. CXV, S. 252 f. Zu Alciatis hierin deutlicher »erasmischer Ironie« vgl. im Hinblick auf die persönlichen und literarischen Beziehungen beider Gelehrten: Virginia W. Callahan: *The Erasmus-Alciati-friendship*, *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies Louvain 1971* (Humanistische Bibl., Reihe I: Abh. 20), hg. J. Ijsewijn/E. Keßler, München 1973, S. 133–141.
- 90 Nr. XXXII, S. 80 f.

- 91 Nr. LXXVII, S. 172f.
- 92 Nr. XXVIII, S. 72f. Unter das Motto *Qui alta contemplantur cadere* rückt Alciati in gleichem Sinnbezug die Äsopische Fabel von dem an den Himmel schauenden Kranichjäger, der auf eine Schlange tritt und an ihrem giftigen Biß stirbt (vgl. die Version Sebastian Brants bei Schirokauer [s. Anm. 42], Nr. 41): Nr. LXXXIII, S. 186f. Zur zeitgenössischen Interpretation der Prometheuserzählung: Olga Raggio: *The myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses*, JWCI 21 (1958), S. 44–62.
- 93 H. A. Oberman: *Contra vanam curiositatem. Ein Kapitel der Theologie zwischen Seelenwinkel und Weltall* (Theol. Studien 113), Zürich 1974, S. 9, Anm. 1.
- 94 Nr. XXXV, S. 86f. Vgl. zur zeitgenössischen Rezeption auch: Ilja Markx-Veldman: *Theidol on the ass; Fortuna and the sleeper. Marten van Heemskerck's use of emblem and proverb books in two prints.*, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 6 (1972–73), S. 20–28, bes. S. 20–25 mit Abb. 1–2.
- 95 Zu dem Glauben, daß alles Geschehen auf das planende Wollen und Wirken eines allmächtigen Gottes zurückgehe, bemerkt Ernst Topitsch: *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik*, München 1972, S. 248: »Zwar distanzieren sich die Humanisten gerne vom Mittelalter, doch in der Regel nur, um auf dieselbe antike Philosophie zurückzugreifen, aus der auch die Kirchenväter und Scholastiker geschöpft hatten.« Vgl. zu den Wandlungen des Analogiedenkens im Absolutismus Conrad Wiedemann: *Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barner »Barockrhetorik«*, in: *Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur*, Wolfenbüttel 1973, Bd. I, S. 21–51.
- 96 Zum Erwartungshorizont des Publikums gehört die ästhetische Komponente ebenso wie das literarische Bedeutungswissen, das für sich alleine genommen oft eher den – partiellen, daher verfälschenden – Eindruck einer Kontinuität aufkommen lassen kann. Von da her ist gerade bei der Emblemik, aber auch bei anderen Gattungen mit struktureller Verschränkung von Wort und Bild zu argumentieren (etwa zu Harms, 1975, *Eisvogel*).
- 97 Zur Differenz zwischen »ideeller Priorität der pictura« und faktischem Entstehungsprozeß von Emblembüchern: Miedema [s. Anm. 1]; Homann, S. 35–38.
- 98 Am Motiv »Kugel und Kubus« läßt sich die langfristig verstärkende Wirkung durch emblematische Rezeption verfolgen: voreblematisch im italienischen Humanismus des Quattrocento als moralisches Bekenntniszeichen (Münze mit beschriftlicher Deutung auf *Varietas* als persönliche Imprese eines Bischofs von Chioggia: Josef Bernhart: *Kugel und Würfel in Goethes Garten*, in: *Christliche Verwirklichung. Romano Guardini zum 50. Geburtstag* dargebracht von seinen Freunden und Schülern, hg. K. Schmidhüs. [»Schildgenossen«, Beiheft 1], Rothenfels a. M. 1935, S. 258–266, cf. 266) bereits verbunden mit figürlicher Allegorie (Kaminfresko der Mantegna-Schule in Mantua mit Entscheidungssituation des von einer Matrone, auf einem Quader, zurückgehaltenen Jünglings vor Occasio, auf Kugel; als *Festina lente* interpretiert bei Wind [s. Anm. 49], S. 101 f., fig. 53). Die breite von Heckscher im Blick auf Goethes Weimarer Gartendenkmal behandelte Emblemiktradition (zu ihr und Motivübernahme bei Rubens auch: Erwin Panofsky: »Good Government« or Fortune? *The Iconography of a newly-discovered composition by Rubens*, *Gazette-des-Beaux-Arts*, 6. Pér., 68, 1966, S. 305–326) könnte noch einem Frühwerk Picassos, 1905, mit zugrunde liegen: vgl. das Bild Merkurs auf Kubus neben Fortuna auf Kugel in der Antwerpener Alciati-Ausgabe von 1564 (Heckscher, Abb. 3 [Abb. 14]) mit Picassos Gemälde eines auf einer Kugel balancierenden Kindes neben einem Mann auf kubischem Block (A. Blunt/Ph. Pool: *Picasso. The formative years. A study of his sources*. London 1962, Abb. 153 [Abb. 15]). Für Michelangelos »Sogno« läßt sich in den frü-

hen Alciati-Illustrationen m. W. keine direkte emblematische Vorlage nachweisen. Gegenüber der Verfestigung der Motivgruppierung zur moralischen Antithese von Tugend (*Quadratus*) und Laster (*Fortuna*) hat Michelangelo, der sich im ›Brutus‹ zu gleicher Zeit vermutlich mit Alciatis Deutung der Figur auf den Kontrast von Virtus und Fortuna befaßte [s. Anm. 71 f.], im ›Sogno‹ den Kubus mit den in seinem Inneren aufgedeckten Masken jedenfalls nicht positiv gedeutet (Heckscher, S. 45 f., Abb. 2).

99 Harms, 1973, *Mundus imago Dei*, S. 224. Aus dem Interesse am Mittelalterbezug der Emblematik begründet es sich, wenn Jöns, S. 56 die »im Grunde unverbindliche Emblematik Alciatischer Prägung« subjektiv abwertet und verzeichnet.

100 Alciati als *Emblematum Pater* [...]: Balbinus [s. Anm. 3], zit. nach Henkel-Schöne, 1976, S. XVII, Anm. 10.

Das Wechselverhältnis zwischen verstärkter Naturbeobachtung, Pädagogik und theologischer Zielsetzung zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des Nicolaus Taurillus [s. Anm. 25], einem Protestanten: Homann, S. 105–122; zum katholischen Bereich der Gegenreformation vgl. über die Emblematik hinaus zuletzt auch Howard Hibbard: ›Ut Picturae Sermones‹: The first painted decorations of the Gesù; in: R. Wittkower/I. Jaffè (Hgg.): *Baroque Art: The Jesuit contribution*, New York 1972, S. 29–49.

Wort und Bild im ›Narrenschiff‹

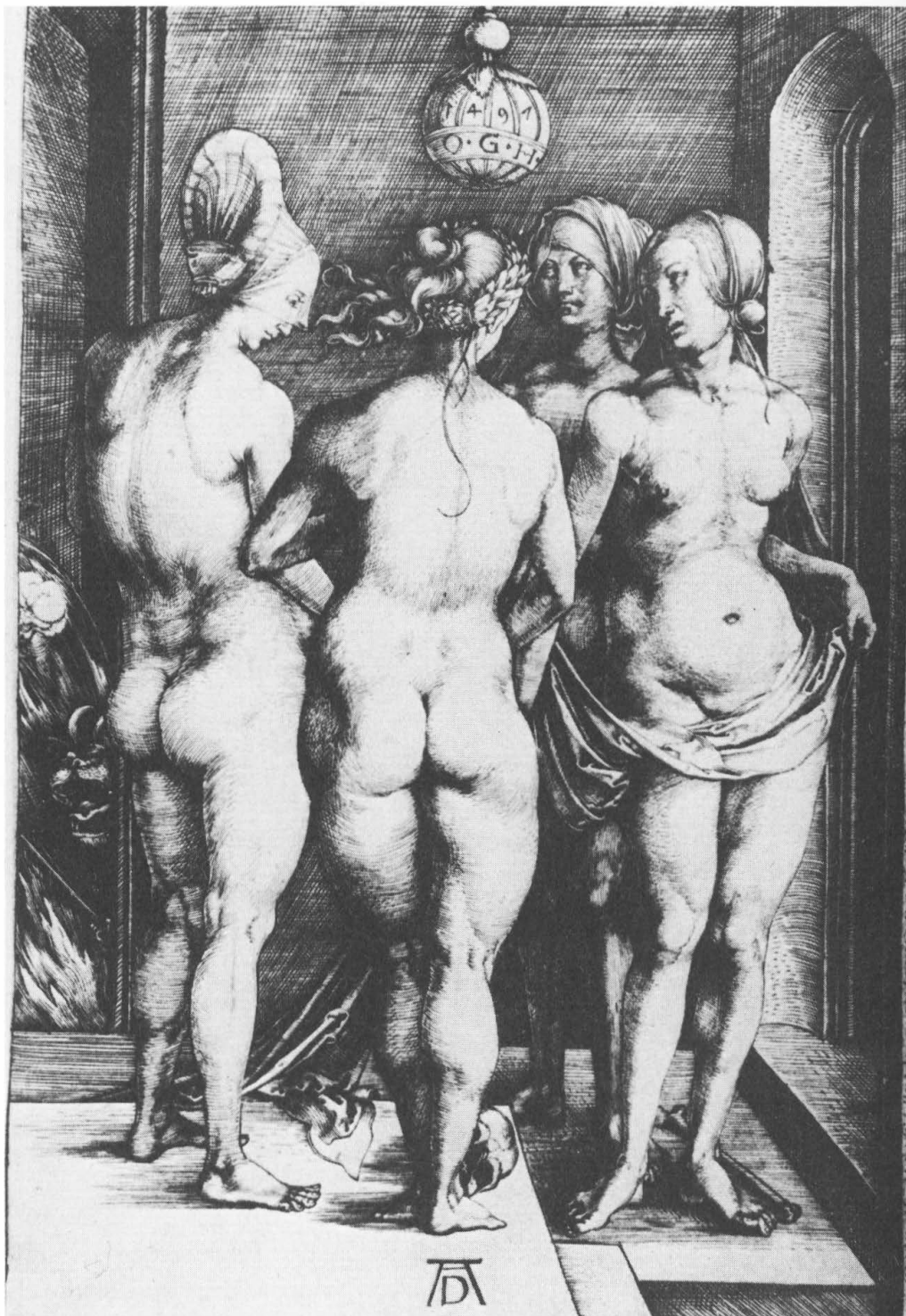
Von KONRAD HOFFMANN (Tübingen)

Die Forschung hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, welchen Anteil Dürer an der Illustration von Sebastian Brants ›Narrenschiff‹ hatte. [1] Für die umgekehrte Frage, welche Bedeutung denn das ›Narrenschiff‹ und die Zusammenarbeit mit Brant für Dürer hatte, interessierte man sich dagegen kaum. [2] Die Kunstgeschichte wertete die Texte Brants oft als eine Formgelegenheit, an der sich die Erfindungskraft des jungen Genies äußern konnte. [3] Die Germanistik hatte die Bewunderung für den überragenden Illustrator ihrerseits lange Zeit verinnerlicht und ihm eine derart souveräne Freiheit im Umgang mit dem vorgefundenen Wortmaterial attestiert, daß Brant die Kapitelüberschriften (*Motti*) häufig erst auf seine Holzschnitte hin verfaßt haben sollte. [4] Nun ist diese Auffassung zwar nicht mehr zu halten und die Priorität aller Textbestandteile gegenüber der Bebilderung an Hand sprechender Abhängigkeiten und nicht umkehrbarer Mißverständnisse zwischen Wort und Bild deutlich geworden. [5] Aber implizit schätzt man wohl immer noch Dürer erhaben über die »hölzernen« Reime mit ihrer »spätmittelalterlich-steifleinenen« Moralistik [6] oder unterstellt weiter, er habe sich hauptsächlich für die kompositorische Umsetzung der verstreuten Sprachbilder interessiert. Verschiedene Motive kommen also darin zusammen, daß die Frage nach Dürers Auseinandersetzung mit Brant und dem ›Narrenschiff‹ hinsichtlich seines eigenen Werkes keine Beachtung findet. [7] Dabei kennt man seit langem vereinzelt Anhaltspunkte dafür, daß die Arbeit am ›Narrenschiff‹ bei Dürer weiterwirkte. So findet man in seinem Schaffen wenig später visuelle Übertragungen, z. B. vom Astrologen-Paar Kap. 65 auf ein Bauernpaar oder vom Narr im Viehhof Kap. 14 auf den ›Verlorenen Sohn‹ [8], und ikonographische Weiterbildungen, besonders etwa im ›Traum des Doktors‹, 1498. [9] In seinem Frühwerk spielen Verwandlungen dieser Art eine größere Rolle als bisher angenommen [10]; so griff Dürer bei seinen sogenannten ›Vier Hexen‹ (1498) auf die ›Törichten Jungfrauen‹ seines Narrenschiffholzschnittes zu Kap. 106 zurück (Abb. 1–2) [11] und ging bei der Konzeption des ›Wappens des Todes‹ (1503) auch von seiner Gruppe der Venus mit Tod in Kap. 13 (*Von buolschafft*) aus (Abb. 3–4). [12] Handelt es sich dabei primär um Fortführungen eigener bildlicher Leitmotive Dürers selber [13], so zeigt sich zu einem späteren Zeitpunkt, ab 1509, in seinen Dichtungen [14] und, 20 Jahre nach der Publikation des Basler Buchs, 1514 im Melancholiestich daneben die inhaltliche Berührung Dürers und Brants in religiösen und erkenntniskritischen Grundpositionen ihres christlichen Humanismus und einer antischolastischen Skepsis, dem sogenannten ›Fideismus‹ (Abb. 7–8). [15] Gewiß sind diese Zusammenhänge nicht auf Dürer – Brant beschränkt, son-

dern stehen im Umfeld einer verzweigten Überlieferung der »negativen Theologie«, des *deus absconditus* und der *coincidentia oppositorum* zwischen Nicolaus Cusanus und Luther, wobei für Dürer vor allem auch Pirckheimer und Staupitz bedeutsam waren. [16]

Dennoch ist die konkrete Anwendung dieser zeitgenössischen Grundhaltungen, besonders zum Verhältnis von Glauben und Wissen, in bezug auf so zentrale Themenbereiche Dürers wie Tod, Astrologie [17] und Wunderdeutung [18] nicht abzutrennen von seiner Beschäftigung mit Brants Werk. Eine Gegenüberstellung etwa von Dürers Flugblatt ›Der Tod und der Landsknecht‹ (1510) [19] mit den Kapiteln 26, 85 und 86 des ›Narrenschiffs‹ vergegenwärtigt Entsprechungen in sehr spezifischen Vorstellungen über die persönliche Heilsnutzung einer erfüllten kurzen Lebenszeit (Abb. 9–10). [20] Zugrunde liegt hier wie im Melancholiestich die Frage nach der Reichweite menschlicher Erkenntnisfähigkeit. Im ›Narrenschiff‹ begegnete Dürer in breiter Anwendung die prinzipielle paradox und bilderreich zugespitzte Warnung vor der Überschätzung des menschlichen Verstandes als Mittel der Selbst-, Welt- und Gotteserkenntnis, mit anderen Worten: die Warnung vor »Narrheit« als menschlicher Selbstverabsolutierung aus einem zeitgebunden religiösen Blickwinkel. [21] Angesichts Dürers bildnerischer Umsetzung dieser satirischen Zeitrevue stellt sich die Frage nach dem literarisch und künstlerisch gestalteten Wirklichkeitsbezug des ›Narrenschiffs‹. [22]

Friedrich Zarncke hat in seiner grundlegenden Ausgabe 1854 die Bedeutung des Buchs als Inkunabel der »spezifisch bürgerlichen Literatur« umschrieben und aus der »klassischen« Bildformung des »bürgerlich-städtischen Geistes« seine »phänomenartige Wirkung« erklärt. [23] Seitdem galt das Werk weithin als kulturgeschichtliche Quelle und enzyklopädischer Zeitspiegel, dessen thematische Breite sowohl alltägliche Situationsmuster als auch vermeintlich allgemein-menschliche Züge gleichermaßen umfaßte: Trinken, Borgen, Spielen, Wünschen, weltliche Güter, Reichtum, Macht, Ehre, Studieren, Zorn, Wollust, Neid u. a. Eine derartige Öffnung zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit einer spätmittelalterlichen Stadt [24] begründete den Ruhm des ›Narrenschiffs‹ hinsichtlich seines ›Realismus‹. [25] In der Literaturgeschichte betonte dieser Begriff mehr den allgemeinen gesellschaftlichen Zeitbezug der Themen und Sprache, in der Kunstgeschichte die optische Wirklichkeitswiedergabe der begleitenden Illustrationen auf der Phänomenebene. [26] Bei der Kompetenzverteilung für Wort und Bild auf die zunehmend um gegenseitige Abgrenzung bemühten Disziplinen erfaßte so die Philologie die Brantsche Leistung stärker als satirischen Realismus, die Kunstgeschichte die Bebilderung abstrakt als illustrativen ›Naturalismus‹. Für die Literaturforschung konzentrierte sich Brants gattungsspezifischer Vorstoß auf die vereinheitlichende Funktion des Narrenbegriffs in der scheinbar chaotischen Lockerheit des thematischen Spektrums: Brant versteht den »Narren« nicht als gesellschaftlichen Außenseiter (Kranker, Irrer), sondern als Inbegriff des Zeitgenossen, dem er die angetroffenen Verhältnisse aus dem Impuls zu ihrer Verbesserung im Warnspiegel vorhält. [27] Für das kunsthistorische Verständnis der Holzschnitte dagegen war die genaue Wiedergabe der anschaulichen Umgebung zentral, und dabei konnte



1. Albrecht Dürer: ›Vier Hexen‹, Kupferstich, um 1498



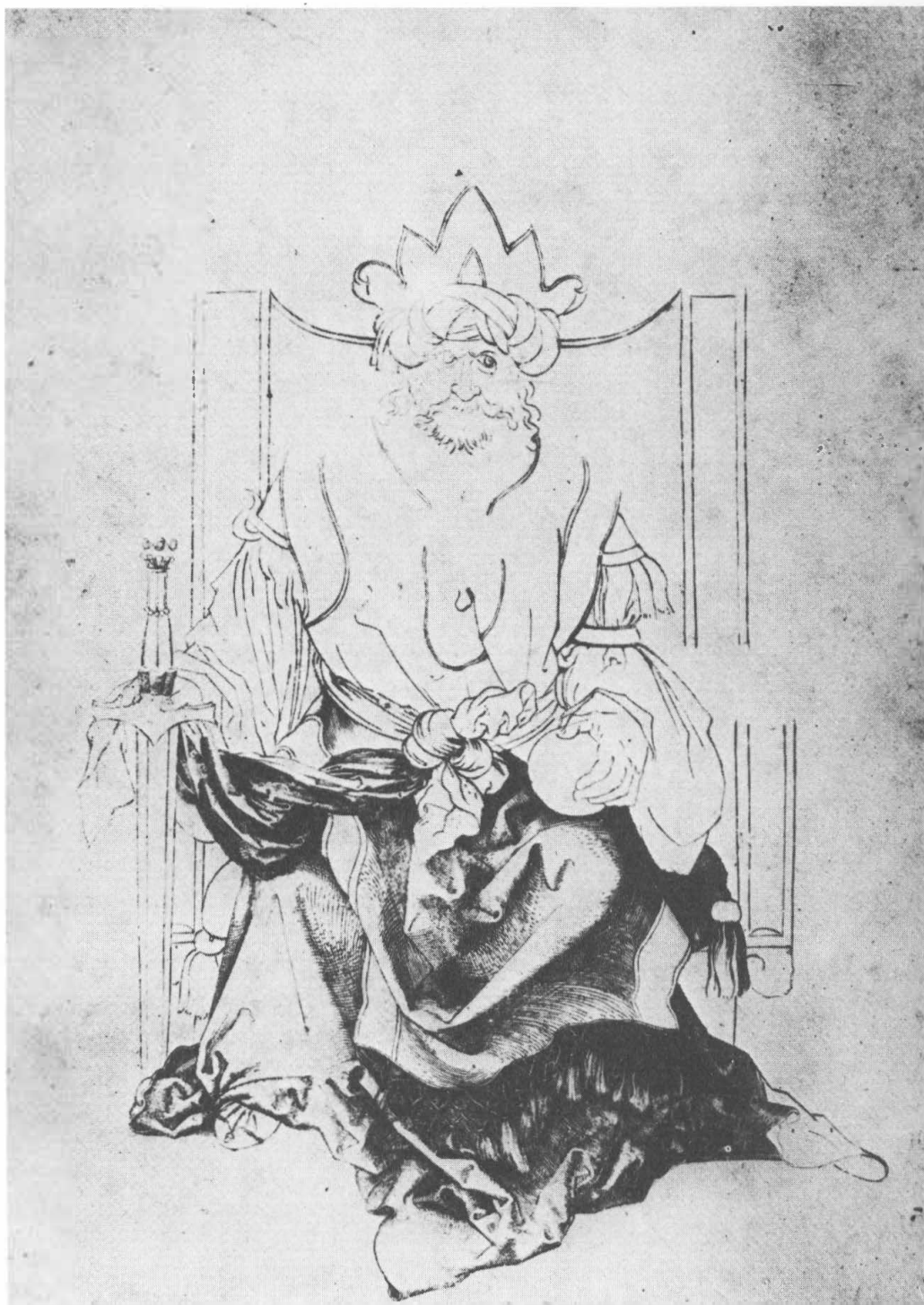
2. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 106



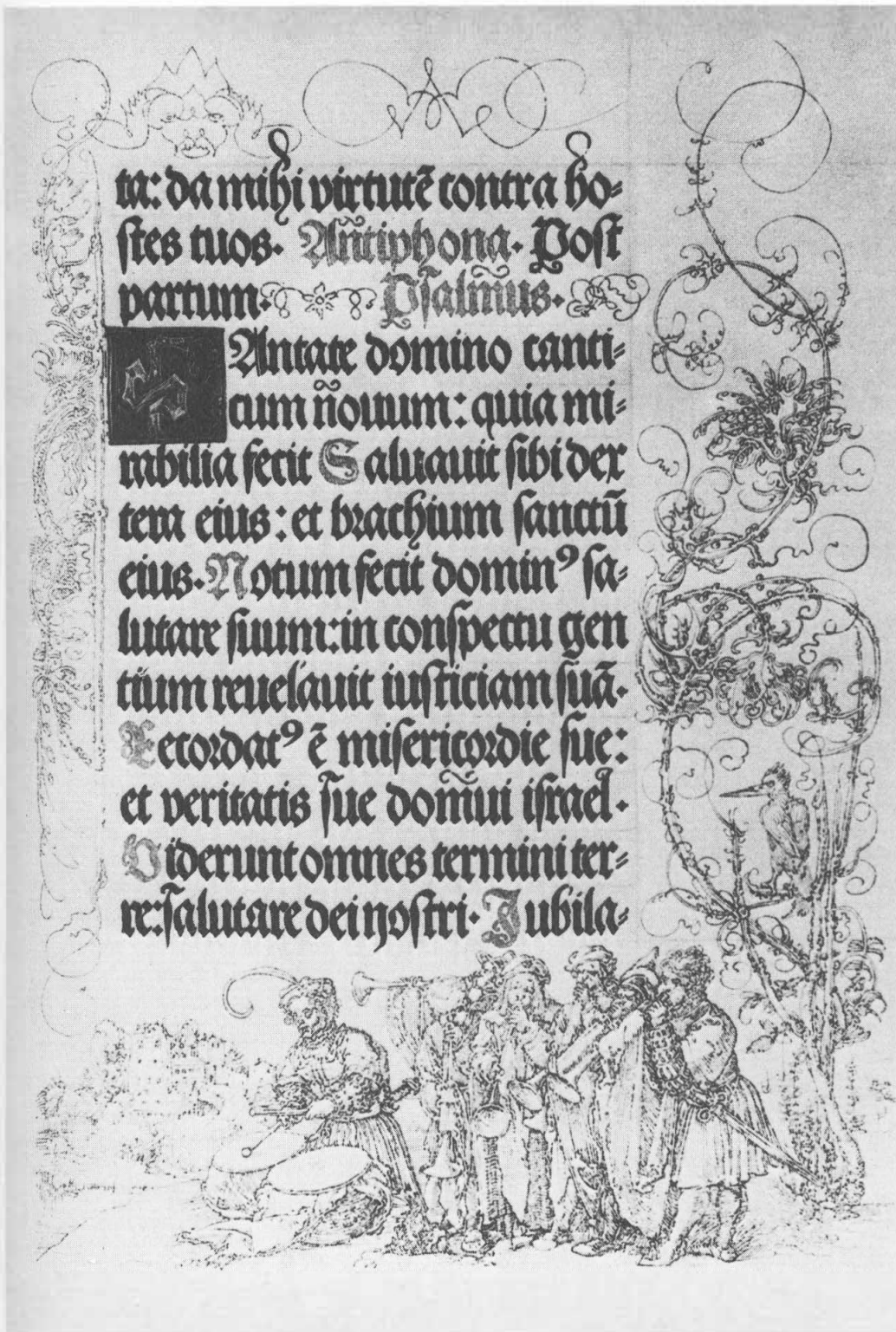
3. Albrecht Dürer: ›Wappen des Tods‹, Kupferstich, um 1503



4. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 13



5. Albrecht Dürer: »Der Sultan«, Kupferstich, um 1495



6. Albrecht Dürer: Gebetbuch Kaiser Maximilians I, Randzeichnung zu Ps. 98



8. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 66

ikem ding bilfft fur den zeytling todt
Darumb dienent got firwe vnd spot



1510

Das mag wir all wol ersehen
Das bald vns ein mensch ist gleich
Das so wir heut ein mensch haben
Vleicht wir er mein vergesse
Darumb O menschlich vergesse
Wo vns sind dir mit dem kind leyb
So du doch wol piß vernemen
Das got all piß wirt geschehen
In ewigkeit durch sein streng gericht

Do missethete mit dem richen nit
Durch allein du fur dich byt got
Dardurch entirist dem ewig lob
Dum byt an noch Cristo leben
Der kan dir ewige lebn gesen
Des haß kein irtliche ding an sich
Ziser noch bluffgen rich dich
Vnd tho frey noch gnaden werben
Als soldest durch sein streng gericht

Spit dein pferd nit piß auff moos
Dann vngreif ding ist bald verloh
Pfeil ist von sunden yben
Dann den yrdlichen todt syden
Wer ein leuters gressen byt
Der sacht den todt nit so vnd spott
Vnd fragt nit vil noch langer zeit
Dye vnter byt got auff den geist
Wer selten glich ge in lang leben
Das sich blend in pferd gebot
Ere meren aber dich byt sand
Wolt got das ich burg woll leben hant
Wye wolle soch stam ist zu stoben
Doch thut nit alweg erorden
Lange lebn dye gnad gots unigleyt
Wirt aber dich das hellich leyb
Dum dyr stand seines tods alweg
Wolberacht in sein herzen lag
Vnd sich all es zum sterben schickt
Den byt göliche gnad anlicht
Vnd wirt in dem richen frey stan
Den got gibt vnd wirt nit gesen kan
Darumb wacher rich leben thyle
Der vberhymt ein sacht an müs
Vnd in erheit des tods es stund
Dum im seligeyt wirt hand
Er sacht auch nit got den richen
Dann er woff byt sein selbe schlichter
Durch piß do mit er byt meren

Es ge gnad auff rich er sacht
Vnd versemche sich in dem leben
Dum kump ein solch sacht by offnung ein
Des er nyman den gots müß sein
Wer aber güte wirt woll sparn
Piß er sacht von bynnen soll sein
Vnd verlett sich auff in selm
Den verhofft dardurch in greifen
Den bealt man mit glocen thien
Dumit laufft sein dertumf doifen
Also wirt sein byt vergessen
Wye lang sey er sy gessen
In der hell oder segner
Vnd leyd do grof vngleiche
Wer nit noch fur sich gete stete
Vnd rich trew pcy im selbe helle
Der darff nyman kein schuld gesen
Ob er in sein todt vnd leben
Dum got vnd menschen g lassen wirt
Dann er hat sich byt selbe verfert
Darumb wacher woll sterben will
Der thut willig güter wirt vill
Vnd fre sein getraw gang in got
So kan er nit werden in spot
In verlett auch nyman gots krafft
In furt got in bymlich glichheit
Das soll wirt solich all begen
So wirt vns gots erkant gewen

AD

9. Albrecht Dürer: ›Tod und Landsknecht‹, Holzschnitt 1510

Mag Adel/güt/sterck/jugents zyt
Han fryd vnd rüw/o todt vor dir
Alls das/das leben ye gewann
Vnd töttlich ist/das müß dar von



Nit fürsehen den dot
Wir werden btrogen lieben fründe
All die vff erden leben synde
Das wir fürsehen nit by zyt
Den dott/der vnser doch schon nüt

10. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 85

der »Narr«, der oft nur schwach durch sein Kappenattribut gekennzeichnet ist, höchstens als gedankenbildliches Einsprengsel und didaktisch-metaphorischer Rahmenanlaß erscheinen, als folgenloser Sprung auf eine Auslegungsebene. Vom Bild her figuriert der Narr so als Deutungskürzel in der ansonsten visuell vertrauten und stimmigen Umgebung des Betrachters (abgesehen von allegorischen Figuren verschiedener Bildszenen), von der literarisch-gedanklichen Konzeption her ist er jedoch signifikant als kritische Instanz zur Durchleuchtung eben dieser sozialen Realität. Die wissenschaftsgeschichtliche Sonderentwicklung von Literatur- und Kunstgeschichte hat somit nicht nur zu Konkurrenz um die anteilmäßige Priorität von Wort oder Bild geführt, sondern Brants Zielsetzung der Narrensatire als Weg menschlicher Selbsterkenntnis [28] paradox pervertiert: der Augenschein der gegebenen Situation, um dessen satirische Aufschlüsselung und damit auch Aufhebung es Brant geht, gilt als Bewertungsmaßstab für die gestalterische Umsetzung (›Wirklichkeitsnähe‹). Thesenhaft überspitzt wäre demgegenüber zu sagen, daß die Bilder nicht trotz, sondern gerade wegen der leitmotivischen Narrenkappe des jeweiligen Titelauteurs realistisch sind: sie decken dadurch den Schein des faktisch Sichtbaren auf und zeigen das für Brant Falsche und Schlechte gerade im Gewohnten und gut Vertrauten auf. Das Wechselverhältnis von Zustandsschilderung und menschlicher Selbsterkenntnis, »Narrheit« und »Weisheit«, Blindheit und Erleuchtung durchzieht Brants Texte und bestimmt zugleich die Rollenzuweisung an Wort und Bild mit. Schon im Titel der Vorrede wird die Zielsetzung des Werks umschrieben als *verachtung und straff der narheyt, blintheyt, yrrsal und dorheit* und weiterhin durchgehend mit optischen Metaphern bezeichnet: *Es lebt die Welt in finstrer Nacht Und tut in Sünden blind verharren* (Ausg. Mähl, 1964, S. 7); *blindlings an den Wänden gehn* (K. 2, S. 16); *O armer Narr, wie bist Du blind* (K. 3, S. 19); *Der ist vor Narrheit wohl ganz blind* (K. 6, S. 28); *Verachtend Predigt sowie Lehre, Als ob er gar nicht säh noch höre* (K. 11, S. 45); *Und im Verstand ist so erblindet* (K. 20, S. 79); *Wenn die Begierde macht uns blind* (K. 26, S. 100); *Wird er auf beiden Augen blind* (K. 30, S. 111); *In Wahn und Blindheit ganz ernarrt* (K. 38, S. 139); *Denn viel sind an sich selbst erblindet* (K. 46, S. 163); *Die Welt in Üppigkeit ist blind* (K. 47, S. 168) u. ä. Brant formuliert die zentralen Anliegen in dieser Bildlichkeit, die Selbstverfehlung (*In den Spiegel sieht er stets wie toll, Und kann doch nicht bemerken das: Daß er 'nen Narren sieht im Glas*: K. 60, S. 213) ebenso wie die Gottesverfehlung (*Drum ist verborgen Gottes Gericht, Seine letzten Gründe weiß man nicht, Je mehr man die zu erforschen begehrt, Je weniger man davon erfährt, Und wer da wähnt, er hab sie enthüllt, Ist recht mit Finsternis erfüllt*: K. 57, S. 204). Entsprechend zieht sich durch den Text die Metaphorik von Falschheit, Lüge, Betrug, Täuschung und Schein, mit der Brant die dringliche Umkehr des Betrachter-Lesers von den gewohnten Verhältnissen, den skeptischen Abstand vom geläufigen Erscheinungsbild seiner sozialen Umwelt bewirken will, einer zunehmend durch Schriftlichkeit und Druckerzeugnisse mitgeprägten Umwelt. [29] In einer häufig angeführten Stelle der ›Vorrede‹ – und nur hier – spricht Brant von den Bildern, die er *hier gemacht* habe und in denen Schriftverächter und Unkundige ihr Wesen erkennen könnten. Auf Grund differenzierter Kon-

textanalysen kann man festhalten, daß Brant dabei weder sich selbst als Bildkünstler [30] noch sein Publikum als leseunkundig versteht; vielmehr avisiert er ein gebildetes Laienpublikum als Adressaten, im Unterschied zu den für die Schrifterklärung (hl. Schriften) zuständigen Geistlichen. [31] Er stellt in der ›Vorrede‹ sein Werk den neuerdings im Druck verbreiteten Ausgaben religiöser Schriften gegenüber, zu denen er bemerkt: *daß niemand bessert sich davon: Ja, Schrift und Lehre sind veracht't, Es lebt die Welt in finstrer Nacht und tut in Sünden blind verharren*. Und eben hierauf bezieht er kontrastierend seine eigene Publikation des ›Narrenschiffs‹. In offensichtlicher Ironie nimmt hier die Formulierung: *Wär jemand, der die Schrift veracht't, Oder einer, der sie nicht könnt lesen, Der sieht im Bilde wohl sein Wesen* die eingangs erhobene Zeitklage auf: *Ja, Schrift und Lehre sind veracht't* und weist die zweite Bestimmung (*oder einer, der sie nicht könnt lesen*) vor auf den »Büchernarren« des ersten Kapitels: *Da ich viel Bücher um mich sehe, Die ich nicht lese und verstehe*. [32] In deutlich umkehrender Anspielung auf die berühmte Unterscheidung Gregors d. Gr. zwischen Wort und Bild für die religiöse Verkündung der Gotteserkenntnis an Leser und *idiotae* [33] stellt Brant hiermit das »Narrenschiff« der zeitgenössisch neuen publizistischen Hochkonjunktur religiösen Schrifttums entgegen und empfiehlt die Bilder als Mittel der Selbsterkenntnis den von ihm eindringlich gegeißelten (Kap. 1: »Büchernarr«; Kap. 11: *verachtung der gschrift* [34]; Kap. 103: *Vom endkrist* vornehmlich) »Verächtern der Schrift« – gleichfalls ironisch. [35] Denn im Bild erkennt der »Schriftverächter« und »Unkundige« »sein Wesen« als Narr leicht an der durchgängigen Schellenkappe, während er zur Entschlüsselung der Bildaussage sofort wieder auf die Lektüre der begleitenden Schrift angewiesen war. Die Spannung zwischen Alltagsmilieu und Narrenrolle (und gelegentlich weiteren gedanklichen Bildmomenten), auf die Brants Bildredaktion den Illustrator festlegte, kann nach verschiedenen Forschungsdiskussionen auch ursprünglich – wie heute – nur vom Textverständnis her aufgelöst worden sein, sei es bei Illustrationen mit eingefügten Wortbestandteilen, sei es bei Bildern, die zu verschiedenen Kapiteln verwendet wurden, oder schließlich bei Darstellungen, wo nur die Dichtung über die Auslegung visuell unklarer oder mehrdeutiger Motive entscheiden konnte. [36]

Der auf die Betrachtung des Bildes beschränkte Benutzer ist vom ›Narrenschiff‹-Dichter als einer angesprochen, der sich – gerade auch durch dieses Verhalten – als Narr *im molen* wiedererkennt, ohne die Arbeit der Bildentschlüsselung und läuternden Selbsterkenntnis mitzuvollziehen, die der Autor seinerseits mit dem Werk vorlegt und verfolgt. Die textliche wie optische Annäherung an die eigene Wirklichkeit, der sprachliche wie optische Bezug auf die Gegenwartssituation des Publikums, ist mit satirischer Verfremdung im Narrenstereotyp des scheinbar »normal« Handelnden als selbst- und sozialkritische Herausforderung angelegt. Neben der einheitlich leitmotivischen Minimaldistanzierung des optischen Ausgangspunktes durch die Narrenrolle verwenden Brant und die Illustratoren vielfältige allegorische Sprach- und Bildzitate sowie Darstellungsmittel als flankierende Spannungsträger. Auf zwei konträre Einsatzformen, Angebote von visueller bzw. von literarischer Überlieferung her, soll stellvertretend hingewiesen werden, in den Darstellungen zu Kapitel 13 und Kapitel 107.

Im Bild zu Kapitel 13 *Von buolschafft* (Abb. 4) erscheint Venus, wie sie als geflügelte Herrscherin Menschen und (als) Tiere am Narrenseil führt, deren Selbstverblendung durch den blindlings Liebespfeile verschießenden Cupido mythologisch repräsentiert wird. [37] Venus, die nach dem Motto des Kapitels ihre Klienten »täuscht, trügt, verführt« [38], macht die Verblendung selbst dadurch anschaulich, daß sie von dem personifizierten Tod präsentiert, »vorgeschoben« wird, der als gestikulierendes Skelett neben ihr hervortritt. [39] Die Verblendung der erotisch bildfixierten Minnesklaven, als durchgängige Blindheit der »Narren« Brants zentrales Thema, ist im Anschluß an spätmittelalterliche Bildkonventionen (*Vanitas*, »Frau Welt«) als zugleich optische und zeitliche Antithese zwischen verführerischer Frauenschönheit und makabrem Gerippe, zwischen Gegenwart und ungewiß drohender Zukunft pointiert. [40] Brant hat in seinem Text diese Kontrastierung scheinhaft präserter irdischer Freuden und einer dem Menschen unsichtbaren, jenseitigen Bestimmung mannigfach variiert. So gestaltet er in Kapitel 107 (Abb. 11) den Gedanken im topischen Bild der Lebenswege und der Entscheidung des Hercules zwischen Tugend und Laster (Wollust), nicht ohne anschließend die höchsten Repräsentanten menschlicher Weisheit – Pythagoras, Plato, Sokrates – dem »finstern Schein« irdischer Nacht zuzuweisen, weil ihr Bemühen, Weisheit auf Erden sichtbar zu finden, die göttliche Weisheit verfehle. Im Bild ist der Kontrast zwischen dem Weisen und dem Narren durch die asketische Kleidung und das Buch des »Lehrers« und den Modeluxus des jugendlichen »Schülers« angedeutet wie auch mit den an »Stöcken« [41] über ihnen schwebenden Attributen, Krone und Kappe, die das Motto des Kapitels aufnehmen: »Zur rechten Hand sieht man die Krone, zur linken Hand die Kappe stehn; Den letzteren Weg die Narren gehn und kommen so zu schlimmem Lohne«. [42] Die »Stöcke«, an denen Krone und Kappe hängen, sind demnach in Abstimmung auf die durchgehende Bildvorstellung des Kapitels als Wege gemeint und beziehen sich auf die durch Hercules im Text exemplarisch repräsentierte Entscheidung zwischen Weisheit, in der Krone christlich akzentuiert [43], und Narrheit. Die Auffassung der »Stöcke« als Wege und ihre Anordnung als Gabelung nach einer gemeinsamen Ausgangsstrecke, als Scheideweg in Richtung auf die divergierenden Zielattribute von Weisheit und Narrheit, legt in diesem Zusammenhang die Erklärung nahe, daß Brant den Illustrator hiermit ein traditionelles Bild der Entscheidung menschlicher Willensfreiheit zwischen den gegensätzlichen Möglichkeiten des Lebenswegs zitieren läßt. Gemeint ist das pythagoräische Y, bei dem die Buchstabengestaltung des sich gabelnden Schaftes seit der Antike in diesem Sinn allegorisch verstanden wurde. [44] Brant spricht in dem Kapitel zwar nachdrücklich vom Bild der Weggabelung als ständiger Entscheidungssituation im Ablauf des menschlichen Lebens, zitiert aber weder hier noch in dem der Illustration zugrunde liegenden Motto explizit diesen Topos. Offenbar konnte er dessen Kenntnis bei seinem Publikum voraussetzen. Ähnlich verfuhr er in der durch seinen Schüler Jacob Locher 1497 besorgten lateinischen Ausgabe des »Narrenschiffs«, der »Stultifera Navis«. [45] Dort ist das Herculesthema, das Brant bis hin zu einem 1512 in Straßburg bezeugten Schauspiel beschäftigte [46], aus Kapitel 107 herausgelöst und in einer mehrteiligen

Zur rechten handt fyndt man die kron
Zur lyncken hant / die kappen ston
Den selben weg / all narren gon
Vnd fynden entlich / bösen lon



Won lon der wisheit
Noch grosser kunst stellt mancher thor
Wie er bald werd meyster / doctor /
Vnd man jnn haltt / der welt eyn liecht
Der kan doch das betrachten nicht t .ij.

11. A) Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 107

FOLIO

De premio sapientie.

Possumus ad dextram palmę spectare coronam;

Ad leuam mitre cernimus auriculas.

Ecce sinistrorsum fatuorū maxima turba

Pergit: & exitii premia iusta capit.

De via felicitatis.

Est via q̄ videtur
hoī recta: & nouissima ei⁹ ducūt
ad mortē. Spatō
sa ē via que ducit
ad p̄ditōez. An-
gusta uero & arcta
q̄ ducit ad vitam
& pauci ueniūt
eā. Initium bonę
uię facere iusticiā
cū placuerit dño
uię hoīs inimicos
quoq; ei⁹ conuer-
tet ad pacē. Me-
li⁹ ē parū cū iusti-
cia q̄ multi fruct⁹
cum iniquitate.



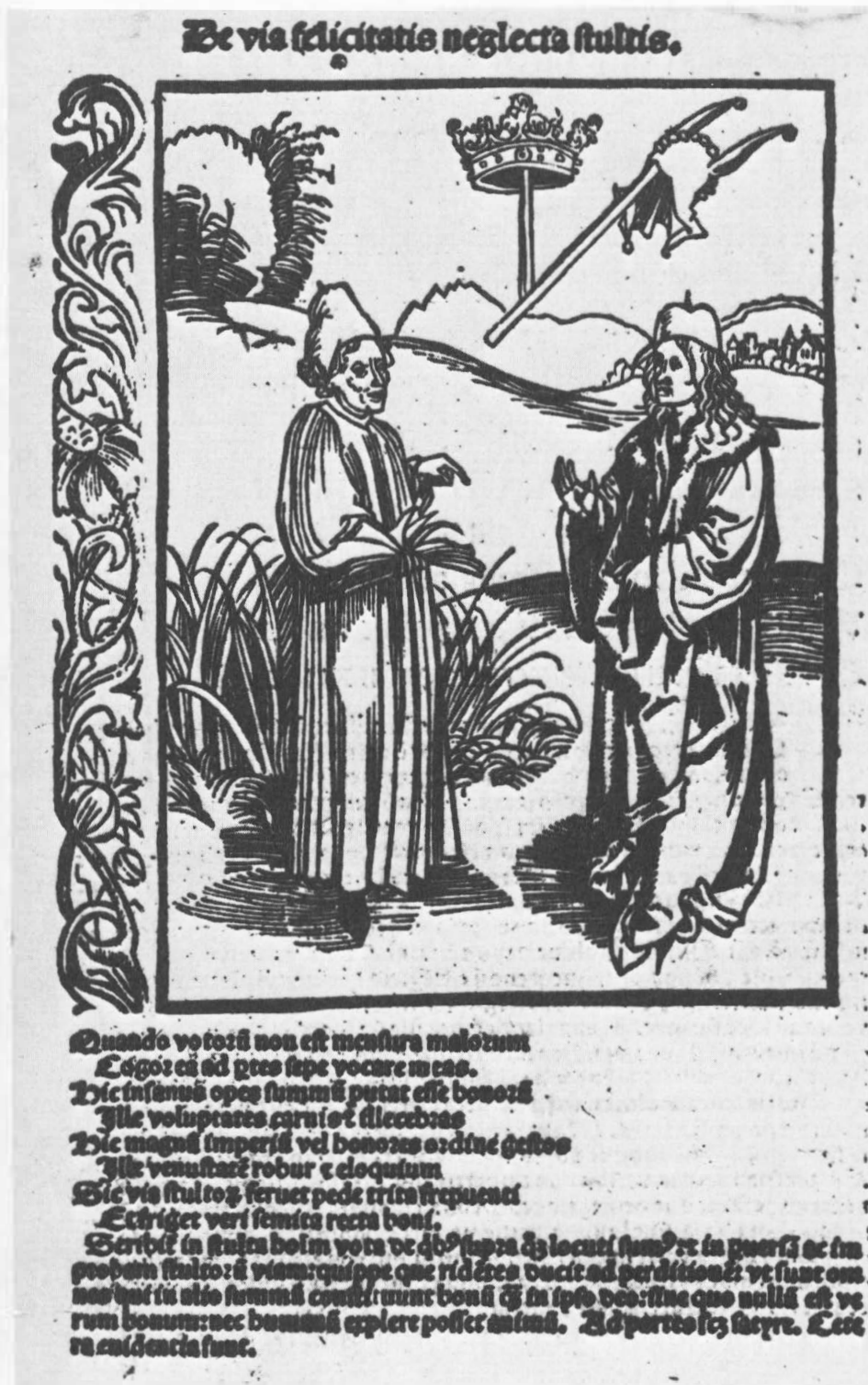
Prover. xvi.
Math. vii.
Iob. xxvii.
Tobie. iiii.

O stulti (ueniam petimusq; demusq; vicissim)

Pareite si vos nunc nostra thalia ferit:

Iam cano iustitię que premia: quanta sophię

Manera largiri constituicq; decet.



C) Brant–J. Badius: ›Stultifera Navis‹, Paris 1507: Kap. 107

Concertatio virtutis cum voluptate eigens gestaltet, zu deren Anfangsbild mit der Herculesentscheidung Brant selbst ein neues *argumentum* beisteuerte (Abb. 12). In dem Holzschnitt aber erscheinen dem träumenden Helden *Virtus* und *Voluptas* auf zwei Hügeln, die als die Gabelung des Buchstabens Y angeordnet sind, auch hier wieder ohne Bestätigung durch den begleitenden Text [47] – ein paralleles Indiz für den vorausgesetzten Kenntnishorizont des Publikums. [48] Dieses in der ikonographischen Humanismusforschung gründlich analysierte Bild [49] ist demnach nicht nur in seinem literarischen Kern, der Herculesfabel, sondern auch mit der graphischen Demonstration der »littera pythagorica« aus dem 107. Kapitel der deutschsprachigen Erstausgabe (dessen Bild und übriger Text in der ›Stultifera Navis‹ beibehalten wurden) mit entwickelt [50], wobei der Illustrator nach Brants Bildregie [51] die mythologische Erzählung mit dem Y der Landschaftsdisposition optisch und argumentativ integrierte. In Dürers Holzschnitt von 1494 dagegen verzichtete Brant noch für das deutschsprachige Lesepublikum auf die mythologische Ikonographie und ließ zum Disput des Weisen und des Narren den »philosophischen Buchstaben« in einer gesonderten Ebene als Träger der divergierenden Lohnattribute hinzusetzen: eine optische Verschränkung zwischen den Weg-Linien des abstrakt schwebenden Y und der Landschaftsformation darunter ist nicht angestrebt, selbst die Kennzeichnung der Buchstabenarme als unterschiedliche Wege (breit, schmal) kaum durchgeführt. Mit dem Y als Weg-Antithese nimmt Brant im Bild die Aussage des Kapitels auf, mit den Attributen die im ganzen Werk abgewandelte Spannung zwischen Narrheit und Weisheit, die im Bilde der den Narren predigenden gekrönten ›Weisheit‹ zu den Kapiteln 22 bzw. 112 auch szenisch begegnet. In Wort und Bildregie zu Kapitel 107 verschränkte Brant seine leitmotivische Antithese von Narrheit und Weisheit, Trug und Wahrheit, Blindheit und Licht [52] zugleich mit dem Exemplum des Hercules und dem pythagoräischen Buchstaben unter dem Aspekt des bivium. Sieht man seine Texte und Bildkonzepte 1494, Kapitel 107, und 1497, zur *Concertatio* in der ›Stultifera Navis‹, zusammen, so zeichnet sich neben den antiken Zeugen (Xenophon, Cicero, Basilius) auch Petrarca als mögliche Quelle ab, bei dem sich die erste nachantike Behandlung des Herculesmotivs mit einem Bild der Wegsituation findet. [53] Denn hier wird zum ersten Mal präzise von einem Scheideweg, bivium, gesprochen anstatt von zwei selbständigen getrennten Wegen, und zwar offenbar in Rückbezug auf die lange literarische Tradition des Y als bivium. [54] Bei Petrarca, einem von Brant hochgeschätzten und gerade in diesen Jahren (1496) edierten Autor [55], war in ›De vita solitaria‹ [56] zu lesen: *Ipse Hercules in solitudine sanum illud consilium vite cepit, cuius libro priore mentionem feci, quando velut in bivio diu multumque hesitans at postremum spreta voluptatis via semitam virtutis arripuit quam indefesse gradiens non ad humane modo glorie verticem, sed ad opinionem divinitatis evectus est.* [57] Die Bildvorstellung, auf die hin Petrarca die Entscheidungssituation des Hercules mit dem Y als bivium akzentuierte, ließ Brant in der *Concertatio*-Illustration anschaulich gestalten. [58] Bei der Zuordnung des Y zum Weisen und Narren und ihren Lohnzeichen dagegen konnte Dürer die Weg-Bedeutung des Buchstabens noch nicht in das Raumbild selbst miteinbeziehen, sondern die beiden Ebenen der Genregruppe

FOLIO
**Concertatio Virtutis cū
Voluptate.**



**Aspice conflictum virtutis: atq; petulcę
Deinde voluptatis / gaudia vana vide:
S. Brant. Legimus Alciden somno cum forte iaceret
Argumentū. Vidisse ambiguas / difficilesq; vias:
Ambarumq; statum / finem / vitamq; / modūq;
Scrutans: virtutis cepit inire viam.**

12. Brant-Locher: ›Stultifera Navis‹, Basel 1497 *Concertatio*

und ihrer allegorischen Durchleuchtung nur abstrakt, nämlich pragmatisch unvermittelt parallelisieren. Gerade in dieser Hinsicht aber nimmt die Illustration zu Kapitel 107 eine Sonderstellung im Bildzyklus des ›Narrenschiffs‹ insgesamt ein. Ohne die dritte Zeile des Kapitelmottos mit ihrem Hinweis auf den Weg-Aspekt zu beachten, blieben die Betrachter im Sinn von Brants ›Vorrede‹ »Verächter der Schrift« und wurden von den auf der Oberfläche ungereimten bzw. unreimbaren Widersprüchen – schwebende »Stöcke« in wirklichkeitsnahem Raumbild – ihrerseits »genarrt«.

Brants literarisch inspirierte Bildregie war hier der Ausgangspunkt für den innerhalb des ›Narrenschiffs‹ wohl »emblematischsten« Holzschnitt. [59] In Kapitel 13 andererseits hatten wir beobachtet, wie das gleiche Ziel, die warnend hinter den sichtbar gegebenen Schein gerichtete Perspektive, vom Künstler im Anschluß an optische Vorprägungen direkt visualisiert wurde: Venus als blendende Puppe des Marionettenspielers Tod läßt die Minnenarren sich selbst verfehlen. Innerhalb des mit diesen Beispielen abgesteckten Spektrums variieren die Möglichkeiten der interpretierenden Zuordnung von ›Genre‹ und ›Allegorie‹ und die jeweiligen Initiativen Brants und der Illustratoren. In Kapitel 13 selbst ist so das Nebeneinander von Mensch und Tieren am »Narrenseil« eine sowohl durch Bildvorlagen als auch durch das (seinerseits ikonologisch mitinspirierte) Kapitelmotto nahegelegte satirisch-allegorische Einblendung in die mythologische Bildebene von Venus und Tod, während umgekehrt Mensch und Tier je für sich das konkrete ›Genre‹ abgeben gegenüber der mythologischen Venus und der Personifikation des Todes. Zu Kapitel 65 greift Dürer mit dem Fuchsschwanz am Gürtel des betrügerischen Sterndeuters [60] (Abb. 13) ein im direkt zugehörigen Text hier nicht erwähntes Motiv auf, das jedoch abgestimmt erscheint mit seiner Verwendung als Hauptmotiv in Motto und Illustration eines früheren Kapitels, Nr. 41 (Abb. 14). Nicht motivisch, sondern als Auslöser eines parodierenden Bildzitats erweist sich die Wechselbeziehung Brants und Dürers in Kapitel 103 (Abb. 15) schließlich: der *endkrist* sitzt auf dem Schiff, das gemäß der Schlußzeile Brants kieloben im Meer treibt, und bezieht sich damit zugleich über Brants Text hinaus auf seine kennzeichnende Bestimmung als »falscher Christus«, insofern er auf dem Schiffskiel wie auf dem Regenbogen thront, dem ikonographisch konventionellen Zeichen des zum Gericht wiederkehrenden Christus, und damit auch auf den Untergang der Narren in der »Sintflut« unter dem Zeichen seines falschen Bundes. [61]

Neben dem ›Narrenschiff‹, das allein schon mit seinem ungeheuren Erfolg [62] einen beachtenswerten Faktor in der Sozialgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts darstellt, hat Brant in einer ausgedehnten Produktion illustrierter Flugblätter [63] Wort und Bild wirkungsbewußt verschränkt und in der gesellschaftlichen und politischen Meinungsbildung des Stadtbürgertums zur öffentlichen Stützung der Position und Pläne Maximilians intensiv eingesetzt. [64] Das ›Narrenschiff‹ galt in der Forschung lange geradezu als redaktionelle Zusammenfassung solcher »Fliegender Blätter« [65], in jedem Fall aber hängt es mit Brants expliziter politischer Publizistik funktional und thematisch vielfältig zusammen im Bezug der behandelten Probleme zur sozialpsychologischen, wirtschaftlichen und reichspolitischen Situation [66] seiner Zeitgenossen in der städtischen Alltagskultur.



13. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 65



14. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 41



15. Sebastian Brant: ›Narrenschiff‹, Basel 1494: Kap. 103

Mit der negativen Didaktik der Bildsatire [67] greift Brant in den Alltag ein, indem er dem durch das neue Medium der Drucktechnik [68] so unabsehbar verstärkten Informations- und Anschauungsbedürfnis [69] und -stoff die umgebende Wirklichkeit als universelles Narrenspektrum zuführt und ihre Anpassung an das neue Weisheitsideal oder Verhaltensmuster [70] mit der betrachteten Rollenzuweisung an Wort und Bild indirekt, aber wirksam mit vorantreibt. Gegenüber der kirchlichen Tradition des religiösen Bildgebrauchs zu dinglicher Heilsvermittlung vertritt das ›Narrenschiff‹ die Wendung an die »Öffentlichkeit« des städtischen Laienpublikums. [71] Bei aller retrospektiven Weltanschauung des »konservativen Humanisten« [72] trägt Brants Arbeit als politischer Publizist diesen Bedingungen und den veränderten Entwicklungsmomenten seiner sozialen Umwelt Rechnung. Zugleich bezeugt seine funktionale Nutzung der Bildsatire hierbei das Interesse, das Schauerlangen der Zeitgenossen mit Belehrung, Unterhaltung und »Motivation« zur Stabilisierung des mit der Zeitkritik angestrebten Wertsystems zu befriedigen und zu steuern. [73]

Das Schauvergnügen am Bild aber – und sei es auch an der Produktion eines in der späteren Würdigung ästhetisch so erhöhten Künstlers wie Albrecht Dürer – ist für Brants öffentliches Wirkungsinteresse angewiesen auf das steuernde Wort. Den bloß Betrachtenden klärt er angesichts der – heute um so stärker erfahrbaren – Wirkungen der Bilderflut über seine »Narrheit« auf, denn *wer yeman der die gschrift veracht Oder villicht die nit künd lesen Der siecht im molen wol syn wesen.*

Anmerkungen

- 1 Vgl. den Überblick zur Forschungsgeschichte bei Friedrich Winkler: Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Berlin 1951 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. 36), S. 102–113.
- 2 Allgemein konstatiert den bleibenden Eindruck des ›Narrenschiffs‹ auf Dürers spätere Arbeit hinsichtlich der »Fülle der Namen und Begriffe aus der antiken Mythologie und Philosophie« F. Anzelewsky: Dürer. Werk und Wirkung. Stuttgart 1980, S. 39. Zu einer späten Begegnung Dürers mit Brant, in Antwerpen 1520, und einer allgemein darauf bezogenen Porträtzeichnung (F. Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. IV, Berlin 1939, Nr. 817) vgl. P. Kalkoff. Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905) 474 ff.
- 3 Winkler [wie Anm. 1]; zur Diskussion um Dürers Anteil und sonstige Basler Arbeiten auch die Winkler-Rezension von H. Joachim. Art Bulletin 35 (1953) 66–68; Horst Kunze: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Textband. Leipzig 1975, S. 382–40 (zum ›Narrenschiff‹) und zuletzt die in Anm. 26 zitierten Titel.
- 4 Am ausführlichsten vertritt diesen Standpunkt Eva Maria Marxer: Text und Illustration bei Sebastian Brant und Konrad Celtis. Diss. (masch.) Wien 1960.
- 5 Hellmut Rosenfeld: Sebastian Brant und Albrecht Dürer. Zum Verhältnis von Bild und Text im Narrenschiff. Gutenberg-Jahrbuch 47 (1972) 328–336. Die Priorität der Motti demonstriert Rosenfeld besonders am Beispiel der Kap. 5 und 35, wo Dürer den Brantschen Wortlaut von seinem anderen Dialekt her mißversteht. Vgl. auch Barbara Tiemann: Sebastian Brant und das frühe Emblem in Frankreich. DVjs. 47 (1973) 598–644, hier 606 f. m. Anm. 31 u. 32.

- 6 Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton 1955, S. 30; ähnlich bereits Panofsky [wie Anm. 47], S. 173; dagegen z. B. H. J. Mähl in seiner ›Narrenschiff‹-Ausgabe. Stuttgart 1964 (Reclams Universal-Bibliothek), S. 512.
- 7 Parallel zum Genieverständnis Dürers setzte im 19. Jahrhundert die Abwertung des Brantschen Werkes als bloße Fleißarbeit und Kompilation ein. Daß man sich dabei fälschlich auf sein Selbstzeugnis von den ›Nachtwachen‹ berief, analysiert mit einer Klärung des hier vorliegenden humanistischen Topos dichterischer Arbeitsethik Manfred Lemmer: Ich hab ettwan gewacht zu nacht. Zum ›Narrenschiff‹-Prolog, Vers 90. In: *Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag*. Berlin 1974, S. 357–370.
- 8 Winkler [wie Anm. 1], S. 20; Panofsky [wie Anm. 6], S. 30.
- 9 Erwin Panofsky: Zwei Dürerprobleme. *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*. N. F. 8 (1931) 1–17.
- 10 Zu Dürers Selbstwiederholung im Frühwerk generell auch F. Anzelewsky: Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers. Diss. (masch.) Berlin 1955, S. 111–114. Zu Dürers bekannten Rückgriffen in späteren Arbeiten auf frühe Werke (z. B. Hintergrund der ›Pupila Augusta‹ von 1496–98, im ›Antonius‹-Stich von 1519) vgl. auch die Verwandlung des unvollendeten ›Sultan‹-Stichs (Unikum Amsterdam um 1496; K. A. Knappe: Dürer. Das Graphische Werk. Wien 1964, Nr. 18) in einer Kopfgroteske des Gebetbuchs Maximilians, fol. 50 recto zu Ps. 98, links oben (Abb. 5–6).
- 11 Zur Deutung des Stichs vgl. Ausst. Kat. A. Dürer. Nürnberg 1971, Nr. 514. Vergleichbar die rhythmisierte Frauengruppe zwischen Portal (rechts) und Drachen mit Höllenfeuer.
- 12 Zum Stich vgl. Ausst. Kat. A. Dürer. 1971, Nr. 467. Richard Bernheimer: Wild Men in the Middle Ages. *Cambr./M.* 1952, S. 183–185. Vgl. die verwandelte Stellung der großen Flügel am Wappenhelm, die Rolle des Totenschädels, Details bis hin zur Armhaltung der Frau. Zum Holzschnitt s. u. Anm. 37 ff.
- 13 Eine thematische Reihe bilden so bei unterschiedlichsten Bildformen z. B. auch Darstellungen zum ›Schwätzen im Chor‹ im ›Ritter vom Turn‹ (Winkler [wie Anm. 1], Taf. 46 unten), im ›Narrenschiff‹-Kap. 91 (Ausg. Mähl, S. 336 ff.) und in der Zeichnung der sogen. ›Engelsmesse‹ von ca. 1500 (vgl. Ausst. Kat. Dürer. 1971, Nr. 378).
- 14 Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Hg. von H. Rupprich. Bd. 1. Berlin 1956, S. 129, Nr. 3, Zeilen 23–40 (zum Thema ›Weisheit‹) und die ausführlichen Ratschläge zu moralisch-lebensklugem Verhalten: ›Von der bösen Welt‹ (S. 133f., Nr. 9); ›Der Schulmeister‹ (S. 140f., Nr. 22) und ›Wer oren hab, der merck und hör‹ (S. 142f., Nr. 29). Eine sprachliche Reminiszenz an das ›Narrenschiff‹, Kap. 111, v. 39 ff. vermutet bei einem kunsttheoretischen Text Dürers H. Rupprich im Bd. 2 seiner Ausgabe des ›Schriftlichen Nachlasses‹. Berlin 1966, S. 125, Anm. 4 zu S. 121, Z. 46–49.
- 15 Konrad Hoffmann: Dürers ›Melencolia‹. In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hg. von W. Busch/R. Hausscherr/E. Trier. Berlin 1978, S. 251–277 mit Bezugnahmen auf Kap. 15 (Babelturm–Sintflut), Kap. 65 (Astrologie), Kap. 66 (Narr mit Zirkel), Kap. 103 (Regenbogen *endkrist*); zum ›Fideismus‹ vgl. Hoffmann [wie vorstehend], Anm. 33–38; Philip L. Sohm: Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge. *Studies in the History of Art* 9 (1980) 13–32, cf. 25 ff. (auf Sohms Deutung des Stichs ist hier nicht einzugehen).
- 16 Gerlinde Wiederanders: Albrecht Dürers theologische Anschauungen. Berlin 1976, bes. S. 20–28; zum theologischen Umfeld auch die Verweise bei K. Hoffmann: Hans Holbein d. J. In: *Die ›Gesandten‹*. Festschrift für Georg Scheja. Sigmaringen 1975, S. 133–150.
- 17 Dieter Wuttke: Sebastian Brants Verhältnis zur Wunderdeutung und Astrologie. Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geb. Berlin 1974, S. 272–286; Hoffmann [wie Anm. 15], S. 267 m. Anm. 126; Gaier [wie Anm. 20], S. 236 (ohne Kenntnis Wuttkes).
- 18 Zur ›Wunderbaren Sau von Landser‹ bei Dürer nach einem Flugblatt Brants vgl. Ausst. Kat. Dürer. 1971, Nr. 448. Als Hintergrund zu Dürers Zeichnung der ›Zwillin-

- ge von Ertingen« (ibid., Nr. 450) auch die Stellungnahmen Brants zu den ›Wormser Zwillingen« 1495 (D. Wuttke: Wunderdeutung und Politik. In: Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift O. Herding. Stuttgart 1977 (Veröffentlichungen d. Kom. f. gesch. Landeskunde Baden-Württemberg. Reihe B; Forschungen. 92), S. 217–244).
- 19 Rupprich [wie Anm. 14], Bd. 1, S. 137 f., Nr. 13; zum Zusammenhang von Dürers Text mit Brants *Martialis hominis tumultuariique militis et mortem contemnentis jactatio* in den ›Varia Carmina« (1498) nach Paul Weber, vgl. Ausst. Kat. Dürer, 1971, Nr. 379. Vgl. auch Hoffmann [wie Anm. 15], S. 254.
 - 20 Ulrich Gaier: Zur Pragmatik der Zeichen in Sebastian Brants Narrenschiff. In: L'Humanisme allemand (1480–1540). München–Paris 1979 (Humanist. Bibl. Reihe I. Abh. 38), S. 231–259, cf. 232–235; Mähl [wie Anm. 13], S. 490 f.
 - 21 Vgl. die detaillierte Nachzeichnung des Brantschen Begriffssystems und Vorstellungsfeldes, dessen Besonderheiten dabei jedoch mehr strukturalistisch unter sprach- und zeichentheoretischen Prämissen als nach ihren historischen Bedingungen entfaltet werden, bei Gaier [wie Anm. 20], S. 231–243.
 - 22 Zur anhaltenden Wirksamkeit verschiedenartiger »Grundstrukturen des 15. Jahrhunderts« in Dürers Gesamtwerk wären generell von hier aus auch Georg Kauffmanns Überlegungen (Albrecht Dürer und die Kunst des 15. Jahrhunderts. In: Verbum et Signum. Festschrift F. Ohly, München 1975, Bd. II, S. 437–450) mitzubedenken.
 - 23 Sebastian Brants Narrenschiff. Hg. von Friedrich Zarncke. Leipzig 1854 [Nachdruck: Hildesheim 1961], S. LXXVI.
 - 24 Rainer Gruenter: Die ›Nartheit« in Sebastian Brants Narrenschiff. Neophilologus 43 (1959) 207–221, cf. bes. 209.
 - 25 Brant gewann seine konkrete Erfahrung der zeitgenössischen Umgebung auch auf mehreren Reisen, die er zur Vorbereitung einer großangelegten Landesbeschreibung unternahm (Konrad Varrentrapp: Sebastian Brants Beschreibung von Deutschland und ihre Veröffentlichung durch Caspar Hedio. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Nf XI (1896) 228–308). Sein Kenntnishorizont geht oft verschlüsselt in das ›Narrenschiff« ein, z. B. mit der beiläufigen und terminologisch irreführenden Erwähnung der Entdeckung Amerikas in Kap. 66, v. 53 gegenüber seiner sonstigen präziseren Beschäftigung mit dem aktuellen Thema (E. H. Zeydel: Sebastian Brant and the Discovery of America. Journal of English and German Philology 42 (1943) 410 f.). Daraus resultierende Probleme historischer Rekonstruktion vergegenwärtigt z. B. R. Chadraba–K. Stejskal: Dürer und der bäuerische Marsyas. In: Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Hg. von E. Ullmann u. a. Leipzig 1971, S. 133–151.
 - 26 Zur kunstgeschichtlichen Beurteilung von Dürers Basler Arbeit erbringen nach Winkler [wie Anm. 1] vor allem die Untersuchungen eines neugefundenen Sebastian-Flugblattes differenzierende Anhaltspunkte und Vergleichsmöglichkeiten mit der voraufgehenden lokalen Kunstübung, vgl. Wolfgang D. Wackernagel/Vera Sack/Hanspeter Landolt: Sebastian Brants Gedicht an den heiligen Sebastian, ein neuentdecktes Basler Flugblatt. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 75 (1975) 7–50, cf. Landolt, S. 38–50, bes. S. 39–45 zur Wirklichkeitsdarstellung; Frank Hieronymus: Sebastian Brants ›Sebastians-Ode«, illustriert von Albrecht Dürer. Gutenberg-Jahrbuch 52 (1977) 271–308.
 - 27 Mähl [wie Anm. 6], S. 461–521 als informativ abwägende Zusammenfassung.
 - 28 Formulierung nach P. Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. I: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Hamburg 1949, S. 227–239 zum ›Narrenschiff«.
 - 29 Die zeitkritische Warnung vor ›Falschheit« bei Narrendarstellungen (als ein Beispiel gegen 1480 vgl. F. Zarncke: Zur Vorgeschichte des Narrenschiffs. Serapeum 4 (1868) 49–54, cf. 50 f., Nr. 5) als Spruchband einer Einzelgestalt im Unterschied zu den ›Genreszenen« im ›Narrenschiff«. Vgl. auch H. Rosenfeld, Sebastian Brants ›Narrenschiff« und die Tradition der Ständesatire, Narrenbilderbogen und Flugblätter des 15. Jahrhunderts. Gutenberg-Jahrbuch 40 (1965) 242–248.
 - 30 *har gemacht* in v. 25 im Sinne von ›hergesetzt« oder ›angebracht«; vgl. E. H. Zeydel:

- Notes on Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹. *Modern Language Notes* 58 (1943) 340–346, cf. 340 f; Kunze [wie Anm. 3], S. 383f.
- 31 Tiemann [wie Anm. 5], S. 623. Die Rolle des Publikumsbezugs in Brants Arbeitsweise skizziert E. H. Zeydel: Sebastian Brant and his public. *Germanic Studies in honor of E. H. Sehr*. Coral Gables 1968 (Miami Linguistics Series. 1), S. 251–264.
- 32 Unter dem Aspekt des täuschenden Scheins im Umgang mit institutionalisiertem Bildungsprestige (Lateinische Phrasen u. a.) steht die differenzierte Analyse des »Büchernarren« bei Günter Hess, *Deutsch-lateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts*. München 1971 (MTU. 41), bes. S. 349–360.
- 33 Zuletzt dazu (nach Schultz, Fraenger u. a.) Tiemann [wie Anm. 5], S. 622–630: ›Illustratio im Narrenschiff‹ (s. u. Anm. 59).
- 34 Wuttke [wie Anm. 17], S. 275.
- 35 Gaier [wie Anm. 20], S. 251.
- 36 Rosenfeld [wie Anm. 5], S. 330f. am Beispiel von Kap. 58 u. 57. Auch bei Brants Vergiledition hat es der angesprochene *indoctus* mit übergelehrten Kommentaren zu tun (Theodore K. Rabb: Sebastian Brant and the first illustrated edition of Vergil. *The Princeton University Library Chronicle* 21 (1960) 187–199).
- 37 B. Hinz: Innerlichkeit und ihre äußerlichen Bedingungen. Das humanistische Bildnis des Justinian und der Anna von Holzhausen. *Städel-Jahrbuch*, NF (1975) 97–110, cf. 99ff.
- 38 Marxer [wie Anm. 4], S. 34–40, bes. 38ff.
- 39 In der bildparallelen Anordnung des Figurenzugs, wie die Komposition in der Straßburger Ausgabe (1497) verändert wird, entfällt diese optische Aussagemöglichkeit (C. Belz: The Illustrations in the Grüninger edition of the *Stultifera Navis*, 1497. *The Princeton University Library Chronicle* 23 (1961) 16–23, cf. fig. 1) entsprechend den Bildvorlagen noch ohne die Todespersonifikation (Stich als Vorlage besprochen bei H. Rosenfeld: Die Narrenbilderbogen und Sebastian Brant. *Gutenberg-Jahrbuch* 45 (1970) 298–307).
- 40 Zum ikonologischen Kontext der ›Falschen Minne‹ H. W. Janson: *Apes and ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1952 (Studies of the Warburg Institute. 20), S. 204–211.
- 41 Zarncke [wie Anm. 23], S. 102.
- 42 Winkler [wie Anm. 1], S. 26; Marxer [wie Anm. 4], S. 277–280, cf. 279 zu Krone und Kappe: »Im vierzeiligen Motto gibt Brant die hier erforderliche Bilderklärung, hält aber dennoch an der Vorstellung der Wegkreuzung, des Scheideweges fest, mit der er im Text die Entscheidung zwischen Gut und Böse veranschaulicht hatte und die der Illustrator nicht weiter berücksichtigte«. Gleichfalls nur von den Attributen und dem Motto her verweist auf Matthäus 25, 33 bzw. 25, 41 (Rechts-Links bei Gericht) Karin Singer: *Vanitas und Memento Mori im Narrenschiff des Sebastian Brant [Motive und Metaphern]*. Diss. Würzburg 1967, S. 106.
- 43 Vgl. Zarnckes Kommentar [wie Anm. 23], S. 454.
- 44 Wolfgang Harms: *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München 1970 (Medium Aevum. Phil. Studien. 21); ders.: Das pythagoräische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts. *Antike und Abendland* 21 (1975) 97–110. Mit Bezug auf unser Beispiel vgl. bereits K. Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: *Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert*. Hg. von J. Nolte. Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung. 2), S. 189–210, cf. 193, Anm. 27.
- 45 Günter Heidloff: *Untersuchungen zu Leben und Werk des Humanisten Jacob Locher Philomusus (1471–1528)*. Diss. Freiburg. München 1975; zur *Concertatio* nur kurz auf S. 152.
- 46 Zur verzweigten Diskussion um vermutlich zwei ›Tugendspiele‹ Brants vgl. Dieter Wuttke: *Deutsche Germanistik und Renaissanceforschung*. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1968 (Respublica literaria. 3), S. 33f.; Wuttke [wie Anm. 64], S. 174–176.

- 47 Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig/Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg. XVIII), S. 52–68.
- 48 Ein konkretes zeitgenössisches Rezeptionszeugnis ist mir für keine der beiden Brantschen Y-Gestaltungen bekannt; ikonographische Analogien gibt es jedoch sowohl zum Y mit Dingzeichen für Belohnung (Krone) und Strafe (Harms [wie Anm. 44]) als auch zum verlandschaftlichen Y: schon 1496 in einer Mailänder Donatus-Grammatik zu einer Darstellung eines jugendlichen Fürsten in einer nach Hercules modellierten Entscheidungssituation; dazu zuletzt E. Panofsky: *Renaissance and renaissances in Western Art*. Upsala 1960 (Figura. 10), S. 177 f., Anm. 5.
- 49 Vgl. bes. D. Wuttke: *Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500*. Köln/Graz 1964 (Beih. z. Arch. f. Kulturgesch. 7), S. 114–131; *Ausst. Kat. L. Cranach. Bd. II. Basel 1976*, S. 626f., Nr. 533 (D. Koepplin) mit Bibliographie.
- 50 Die ›Voluptas‹ der *Concertatio*-Illustration ist dabei offenbar nach der Venus-Tod-Gruppe zu Kap. 13 ›Narrenschiff‹ gestaltet (entgegen den allgemeineren Vergleichen zu ›Vanitas‹ bei Panofsky [wie Anm. 47], S. 55, Anm. 3). Zu dem für die ›Generationsstile‹ und Phasenfolge im deutschen Frühhumanismus symptomatischen Verhältnis Brant–Locher am Gestaltwandel des Herculesmotivs nach Panofsky vgl. H. O. Burger: *Renaissance–Humanismus–Reformation. Deutsche Literatur im europäischen Kontext*. Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik. 7), S. 287–289.
- 51 Panofsky [wie Anm. 47], S. 55, Anm. 1; Mähl [wie Anm. 6], S. 507 f. Daß Brants Motivanregung beim Illustrator in anderen Fällen mit einem bloßen Hinweis, z. B. auf ›Neithart Fuchs‹ zu Kap. 53 *Von nyd und has* Mißverständnisse bewirken konnte, demonstriert Rosenfeld [wie Anm. 5], S. 335; vgl. bereits Zeydel [wie Anm. 30], S. 342.
- 52 An der Kapitelfolge von Nr. 100 bis zum Schluß des Buchs läßt sich eine differenzierte Planung um die zentralen Themen der Falschheit, Wahrheit und Weisheit mit Querweisen, Reprisen und Akkumulation der Bildmotive und Beispielfiguren herauschälen: E. H. Zeydel: *Some literary aspects of Sebastian Brant's ›Narrenschiff‹*. *Studies in Philology* 42 (1945) 21–30, bes. S. 24–26.
- 53 Die Stellen angeführt und erläutert bei Klaus Heitmann: *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit*. Köln/Graz 1958 (Studi Italiani. 1), S. 222.
- 54 Theodor E. Mommsen: *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953) 178–192; hier zitiert nach Th. E. Mommsen: *Medieval and Renaissance Studies*. Ed. E. F. Rice. Ithaca/N. Y. 1959, S. 175–196, cf. 184 ff.
- 55 Brants Gedicht ›De Francisci Petrarchae laude et praestantia‹ (zur Petrarca-Ausgabe 1496 und in den ›Varia Carmina‹ 1498) bei Zarncke [wie Anm. 23] S. 188, Nr. 66. Petrarca-Benutzung im ›Narrenschiff‹ konstatiert A. Farinelli: *Petrarca und Deutschland in der dämmernden Renaissance*. Köln 1933 (Veröffentl. d. Petrarca-Hauses. 1. R., Abh. 1), S. 63, Anm. 57.
- 56 Ein Gedicht Brants ›Exhortatio ad lectorem de vita solitaria‹ bei Zarncke [wie Anm. 23], S. 182, Nr. 23 und ein Onuphriusgedicht ›De variis heremi cultoribus‹ stimmen mit dem Petrarca-Lob in der auch sonst bezeugten Neigung zu gelehrter Einsamkeit überein (vgl. E. H. Zeydel: *Johannes a Lapide and Sebastian Brant*. *Modern Language Quarterly* 4 (1943) 209–212).
- 57 Petrarca: *De vita solitaria* 2, 9, 4. In: *Opera*. Basel 1581, p. 283 nach Mommsen [wie Anm. 54], S. 182 f., Anm. 24.
- 58 In Brants Umgebung führt Wimpheling (*Adolescentia*. Ed. O. Herding. München 1965, S. 222–228) »Hercules am Scheideweg« (S. 223, Z. 34–224, Z. 12; nach Basilius) und das »bivium Pythagoraicum« (S. 224, Z. 23–S. 228, Z. 17; nach Lactanz) separat nacheinander auf.
- 59 Zur Diskussion über die Beziehungen des ›Narrenschiffs‹ zur Emblemik vgl. H. Homann: *Studien zur Emblemik des 16. Jh.s*. Utrecht 1971, S. 13–23; Tiemann [wie Anm. 5]. Homann geht von Albrecht Schönes idealtypischer Emblemdefinition in

bezug auf die »ideelle Priorität« der *pictura* aus und stellt demgegenüber im ›Narrenschiff‹ fest, daß der Text dort nirgends seinen Ausgang von der *pictura* genommen habe, »ja abgesehen von der ›Vorrede‹ findet sich im ganzen ›Narrenschiff‹ kein Hinweis, daß er überhaupt von ihrem Vorhandensein weiß«. Homann folgt hier Schönes Verwechslung von *pictura* und *res* (vgl. K. Hoffmann: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblemik. In: W. Haug (Hg.). Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. III), S. 515–534, bes. S. 516 f.). Während Homann das ›Narrenschiff‹ also wegen der seiner Auffassung nach relativen Beziehungslosigkeit zwischen Text und Bild von der Emblemik absetzt, interpretiert Tiemann umgekehrt gerade dies, die lockere Zusammenfügung von Wort und Bild, als Grundzug der emblematischen Struktur, die zwei verschiedene Arten der *illustratio* eines in der *inscriptio* formulierten moralischen Themas kombiniere und aus der Tradition »mittelalterlicher Pictura-Poesie-Literatur« auch das ›Narrenschiff‹ erkläre. Aber auch Tiemann unterscheidet nicht zwischen *res* und *pictura*, wenn sie in dem objektivistisch gefaßten Begriff der *illustratio* den gemeinsamen Nenner von Wort und Bild des ›Narrenschiffs‹ erkennt (»Erhellung durch Bilder und exempla im humanistischen Sinn fließen in eins« [S. 623 ff.]).

60 Wuttke [wie Anm. 17].

61 Hoffmann [wie Anm. 15] bes. Referenzen in Anm. 60–61 (Gruenter; Vetter); ferner: Peter Skrine: The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's ›Narrenschiff‹, *Modern Language Review* 64 (1969) 576–596, cf. 589 f.

62 Zur literarischen Wirkungsgeschichte bibliographische Nachweise in Manfred Lemmers ›Narrenschiff‹-Ausgabe. 2. Aufl. Tübingen 1968 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. NF 5), S. XXVII.

63 P. Heitz (Hg.): Flugblätter des Sebastian Brant. Straßburg 1915 (Jahresgaben der Gesellschaft für Elsäss. Lit. III).

64 Zuletzt mit ausführlichen Literaturhinweisen: Dieter Wuttke: Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zu Brants Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492. In: Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt. Hg. von O. Herding u. R. Stupperich. Boppard 1976 (Dt. Forschungsgemeinschaft. Kom. f. Humanismusforschung. Mitteilung. III), S. 141–176.

65 Rosenfeld [wie Anm. 29 und Anm. 39].

66 In differenzierender Bezugnahme auf Zarnckes (S. XL) Betonung auch der allgemeinemenschlichen Zielpunkte die materialreiche Übersicht von Ludwig Singer: Die wirtschaftlichen und politischen Tendenzen des Narrenschiffes und einiger anderer Dichtungen des Sebastian Brant. Prag 1896 (35. Programm der 1. Dt. Staats-Realschule in Prag), S. 1–32. Zuletzt die Einleitung Claus Traegers zur ›Narrenschiff‹-Ausgabe. Leipzig–Frankfurt, 1980, S. 2–22.

67 Mähl [wie Anm. 6], S. 496.

68 Vgl. Albrecht Timm: Das Bild als publizistisches Mittel vor der Verbreitung des Buchdrucks. *Publizistik* 1 (1956) 274–278 und den zusammenfassenden Überblick bei Kunze [wie Anm. 3].

69 Zur Diskussion über das spätmittelalterliche Schauerlangen in der allegorischen Dichtung z. B. R. Gruenter: Zum Problem des Allegorischen in der deutschen ›Minneallegorie‹. *Euphorion* 51 (1957) 2–22, cf. 20 ff.

70 Dazu aufschlußreich Dieter Kartschoke: Weisheit oder Reichtum. Zum Volksbuch von Fortunatus und seinen Söhnen. In: *Literatur im Feudalismus*. Hg. von D. Richter. Stuttgart 1975 (Literaturwissenschaft u. Sozialwissenschaften. 5), S. 213–259, cf. zum ›Narrenschiff‹ S. 220–227.

71 Zeydel [wie Anm. 31].

72 William Gilbert: Sebastian Brant. Conservative Humanist. *Archiv für Reformationsgeschichte* 46 (1955) 145–167.

73 Eine Orientierung Brants an den Empfehlungen der rhetorischen Theorie zum Bildgebrauch (»docere, delectare, movere« übergeordnet) erwägt, angeregt durch Gaiers Textanalysen zum ›Narrenschiff‹ 1966, ohne spezifische Vermittlungsindizien Vera Sack [wie Anm. 26], S. 31 f.

422 Konrad Hoffmann

Abbildungsnachweise

Nr. 8, 9: Fotoatelier J. Anders, Berlin

11A, 15: München, Bayer. Staatsbibliothek

11B–C, 12: Tübingen, Universitätsbibliothek

Die übrigen Vorlagen sind Reproduktionen nach Sekundärliteratur
(Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen, Frau Monika Kaierle).

Funkkolleg KUNST

Das Wissenschaftliche Team:
Werner Busch (Vorsitz)
Tilmann Buddensieg, Wolfgang Kemp, Jürgen Paul
Charles G. Rump (Assistenz)

Studienbegleitbrief 8

Herausgegeben vom
Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen

in Verbindung mit
dem Saarländischen Rundfunk,
Radio Bremen,
dem Hessischen Rundfunk,
dem Süddeutschen Rundfunk,
dem Südwestfunk
sowie dem Westdeutschen Rundfunk

Redaktion des DIFF:
Peter Schmooch (Koordinator)
Gabi Dolf-Bonekämper
Kirsten Fast
Harri du Bois
Goetz-Peter v. Zitzewitz

Redaktion des SR:
Hans Jürgen Koch (verantwortlich)
Jürgen Albers

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Inhaltsverzeichnis

Kollegiatenforum	5
<i>Einführung in Studienbegleitbrief 8</i>	9

Das Bild als Herrschaftskritik	KONRAD HOFFMANN	20.
<i>Vor der 20. Kollegstunde zu bearbeiten</i>	11	
Allgemeine Einführung	11	
Gliederung der Kollegstunde	12	
Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen	13	
<i>Während der 20. Kollegstunde zu bearbeiten</i>	14	
Gliederung der Kollegstunde	14	
Arbeitsunterlagen	14	
<i>Nach der 20. Kollegstunde zu bearbeiten</i>	21	
Zusammenfassung der Kollegstunde	21	
20.1. Zur Entstehung der politischen Bildsatire	21	
20.1.1. Spottbild auf Mönche	22	
20.1.2. Sebastian Brants „Narrenschiff“	24	
20.2. Herrschaftskritik und Reformationspropaganda	29	
20.2.1. Kritik am Ablasswesen	31	
20.2.2. Die typisierende Ständesatire	33	
20.2.3. Reformation und Bild	34	
20.2.3.1. Die Bilderlehren	36	
20.2.3.2. Die Selbstverantwortlichkeit des Betrachters	37	
20.2.3.3. Die künstlerischen Folgen	39	
20.3. Zum Funktionswandel der heutigen Bildsatire	41	

Das Bild als Herrschaftskritik 20.

Autor der Studieneinheit: Konrad Hoffmann

Konrad Hoffmann (47), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie 1957–1964 an den Universitäten Bonn, Berlin, München und London (Warburg Institute). Promotion Bonn 1964. Habilitation Tübingen 1971. Hauptforschungsgebiete: Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Veröffentlichte Arbeiten zu ikonographischen Themen (zunächst der mittelalterlichen Kunst), mit ikonologisch-kulturwissenschaftlichen Fragestellungen, und zur Wissenschaftstheorie.



Vor der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

Politische Bildsatire gilt weithin als ein Randbereich der Kunst und als ästhetisch eher uninteressanter Gebrauchsartikel. Eine solche Einschätzung verkennt jedoch die besondere Rolle dieser Gattung. Sozialpsychologisch war die Bildsatire ein wesentlicher Faktor der öffentlichen Meinungsbildung in der gesamten Entfaltungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Und ästhetisch haben die Gestaltungsprinzipien der Bildsatire und der späteren Karikatur entscheidend zu den künstlerischen Stilrichtungen unseres Jahrhunderts beigetragen. Man nutzte über lange Zeit die Möglichkeiten der satirischen Bildersprache zu gesellschaftlicher Erziehung und politischer Propaganda. Moral und Politik sind die Felder der Satire. Das vorgefundene Umfeld sollte auf bestimmte neue Normen und Ziele verpflichtet werden – es war Überzeugungsarbeit zu leisten. Über Jahrhunderte fiel dabei dem Bild, und hier besonders der Bildsatire, eine überaus wichtige Rolle zu.

Die Sprache der Bildsatire zielt einerseits darauf, unmittelbar verständliche Situationsschilderungen zu liefern. Figuren und Handlungsschemata sollen sich dem Betrachter unverwechselbar einprägen. Dazu bedarf es einer klaren, einfachen, sich an die alltäglichen Erfahrungen des Betrachters wendenden Bildersprache. Andererseits sind die Inhalte der Bildsatire politisch nicht selten höchst brisant. Die neuen Wahrheiten sind dann nur indirekt, verschlüsselt auszusprechen. Dazu bedient sich die Bildsatire der Allegorie und der Wortkommentierung. Zum einen nutzt sie dafür den überlieferten allegorischen Apparat zumeist religiöser Kunst, zum anderen sucht sie nach einfachen bildlichen Analogien für Namen und Begriffe. So ist ihre Sprache zugleich realistisch abbildend wie auch eine eigenständige Zeichenkonvention. Je schlagkräftiger jedoch ihre Zeichen sind, desto eher werden sie in den verfügbaren Argumentationsschatz ihrer Zeit übergehen. Das Zeichen kann zum unmittelbar verständlichen Kürzel für vielschichtige Zusammenhänge werden; mit ihm ist es möglich, plakativ und treffend zu argumentieren. Insofern kann die Bildsatire als Instrument politischer Pädagogik den Kämpfen um Sicherung und Umverteilung von Herrschaft besonders gut dienen.

Ihre erste und kaum wieder erreichte Blüte hatte die Bildsatire in den religionspolitischen Kämpfen der Reformationszeit. Hier entwickelte sie ein Instrumentarium der bildlichen Argumentation, das im Grundsatz bis heute Gültigkeit hat. Besonders in

Zeiten politischer Unruhen und Umbrüche hatte die Bildsatire Hochkonjunktur: nach der Reformationszeit, im Dreißigjährigen Krieg, im holländischen Freiheitskampf im 17. Jahrhundert, in der Phase der Industrialisierung in England, in der Französischen Revolution oder der Revolution von 1848 in Deutschland, aber auch in der antisemitischen Karikatur des Nationalsozialismus.

Ihre einschneidendste Veränderung und Erweiterung als Gattung erfuhr sie im englischen 18. Jahrhundert, als sie eine Synthese mit der Karikatur einging. Seit diesem Zeitpunkt gibt es auch in der Bildsatire die Karikatur des individuellen Porträts; aus dieser Synthese entstand die moderne Zeitungskarikatur.

Wenn in dieser Studieneinheit unser besonderes Augenmerk der Reformationszeit gilt, so nicht nur, weil bereits hier das Repertoire der Bildsatire weitgehend ausgebildet ist, sondern weil gerade die Entstehungsgeschichte der Gattung ihre Formen, Argumentationsweisen und Grundsätze, vor allem aber auch deren Herkunft, besonders deutlich machen kann.

- Lernziele** Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- die historischen Voraussetzungen der Bildsatire zu begründen;
 - die Entwicklung und den Funktionswandel der politischen Bildsatire hinsichtlich ihrer öffentlichen Wirksamkeit, ihrer medialen Bedingungen und ihrer Gestaltungsmittel darzustellen;
 - die Bildsatire als Muster eines situationsbezogenen Kunstwerks und Kampfmittels einzuschätzen.

Gliederung der Kollegstunde

1. Wie greift Kunst in gesellschaftliche Auseinandersetzungen ein, und welche Wirkung hat sie im politischen Umfeld?

Der erste Teil behandelt den Streit, der um drei Zeichnungen von George GROSZ entbrannte: Der Künstler wurde wegen Gotteslästerung angeklagt. Die Zeichnungen zeigen, wie Bilder Herrschaft kritisieren können und wie diese Kritik aufgenommen wird. Es wird erläutert, welche Voraussetzungen und konkreten Auswirkungen das Verhältnis zwischen Kunstpraxis, Staat und Kirche heute hat, und welche es früher hatte.

2. Die historischen Wurzeln der Gattung Bildsatire in der Zeit vor der Reformation

Im zweiten Teil wird dargelegt, wie erst die Erfindung der Druckgraphik eine große Verbreitung der satirischen bildlichen Darstellungen ermöglichte und man damit die Öffentlichkeit erreichte, die für die moderne Bildsatire typisch ist. „*Das Narrenschiff*“ von Sebastian BRANT wird vorgestellt – ein nicht im engeren Sinne herrschaftskritisches Werk, bei dem weder die weltliche noch die geistliche Obrigkeit Ziel des Spotts sind, sondern allgemeinemenschliche Schwächen und Fehler. Schon hier aber war die Möglichkeit gegeben, die moralischen Leitbilder mit der Praxis der Obrigkeit zu vergleichen.

3. Druckgraphik in der Reformation und allgemeine Darstellungs- und Wirkungsweise der Bildsatire

Der dritte Teil beschreibt, wie durch die Reformation die Bildsatire einen bedeutenden Aufschwung nahm: die verschiedenen Kontrahenten, mächtige geistliche und weltliche Herren, aber auch starke Volksbewegungen, verbreiteten ihre Positionen in Wort und Bild. Anspruch und Wirklichkeit der Kirche wurden ebenso scharf gegeneinandergesetzt wie im 20. Jahrhundert bei George GROSZ.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Sebastian BRANT (1458–1521), deutscher Dichter und Humanist. Verfaßte gelehrthistorische Arbeiten und lateinische Gedichte; wurde aber vor allem berühmt wegen seiner Moralsatiren und Flugblätter. „*Das Narrenschiff*“ (1494) stellt Laster und Torheiten in Gestalt von Narren in gereimten Texten dar. Seine weite Verbreitung verdankt es vor allem den Holzschnittillustrationen, die zu einem gut Teil von Albrecht DÜRER stammen.

Johann ECK (1486–1543), altkirchlicher Theologe, schrieb gegen LUTHERS Thesen die „*Obelisci*“ („Spießchen“) und veranlaßte dadurch das Leipziger Streitgespräch 1519 mit KARLSTADT und LUTHER.

ERASMUS von Rotterdam (1465/6–1536), bedeutender Humanist. Als Textkritiker, Herausgeber und Grammatiker hat er die neuzeitliche Philologie mitbegründet. Er bekämpfte die kirchlichen Mißbräuche und stand der Reformation zunächst freundlich gegenüber; er wandte sich erst von ihr ab, als er sah, daß LUTHER in einen unüberbrückbaren Gegensatz zur Kirche geriet.

George GROSZ (1893–1959), deutscher Maler und Graphiker. Mit seinen Gemälden und vor allem mit seinen graphischen Arbeiten stellte er die Mißstände der Gesellschaft der Weimarer Republik (1919–1933) dar. Zielscheibe seiner beißenden Bildsatiren waren vor allem Armee, Kirche und Großbürgertum. 1932 emigrierte er nach Amerika.

Jan HUS (1370–1415), tschechischer Reformator. Bekämpfte die Verweltlichung der Kirche, ohne zunächst ihre Lehre anzugreifen. Anfangs gewann er weite Kreise des Volkes für sich, auch den König und den Erzbischof. 1411 wurde er jedoch exkommuniziert und 1415 auf dem Konstanzer Konzil als Ketzer verbrannt.

Walter MEHRING (1896–1981), deutscher Schriftsteller. Mitarbeiter der „Weltbühne“, mußte 1933 emigrieren; übte in Gedichten und Chansons schonungslose Zeit- und Gesellschaftskritik.

Philipp MELANCHTHON (1497–1560), deutscher Reformator. Schloß sich 1521 LUTHERS Kampf an und wurde dessen Hauptmitarbeiter; war seit 1529 an allen wichtigen Religionsverhandlungen beteiligt und versuchte, die Reformation auf friedlichem Weg durchzuführen. Von großer Bedeutung war er als Organisator des Hochschul- und Lateinschulwesens, als „*Praeceptor Germaniae*“ (Lehrer Deutschlands), in den protestantischen deutschen Ländern.

Kurt TUCHOLSKY (1890–1935), deutscher Schriftsteller. Emigrierte 1929 nach Schweden, wurde 1933 ausgebürgert. Er war Mitherausgeber der *Schaubühne* (später *Weltbühne*), vertrat als Satiriker und Zeitkritiker einen pazifistischen Humanismus. Er bekämpfte in seiner satirischen Prosa, seiner Lyrik und seinen Chansons jede Art von Spießertum, Militarismus und Nationalismus.

John WICLIF (1320–1384), Professor der Theologie in Oxford, der bedeutendste Vorläufer der Reformation. Er richtete scharfe Angriffe gegen die Verderbtheit des Klerus und forderte die Bildung einer von Rom unabhängigen Nationalkirche. Sein steigender Radikalismus (Papst als Antichrist) stieß auf immer stärkeren Widerspruch. Auf dem Konstanzer Konzil wurde er als Ketzer verdammt (1415).

Während der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

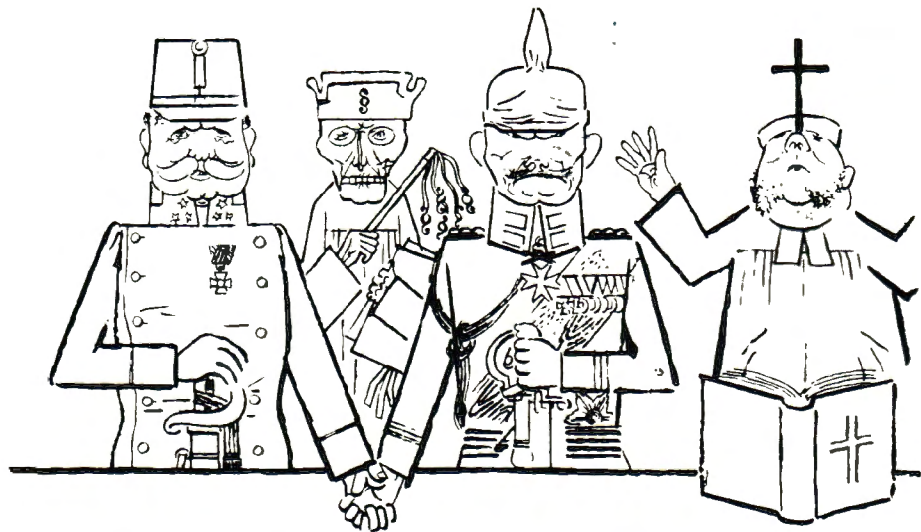
Gliederung der Kollegstunde

1. Wie greift Kunst in gesellschaftliche Auseinandersetzungen ein, und welche Wirkung hat sie im politischen Umfeld?
2. Die historischen Wurzeln der Gattung Bildsatire in der Zeit vor der Reformation
3. Druckgraphik in der Reformation und allgemeine Darstellungs- und Wirkungsweise der Bildsatire

Arbeitsunterlagen

1

George Grosz: Seid untertan der Obrigkeit. Mappe „Hintergrund“, 1927, Blatt 2



2

George Grosz: Christus mit Gasmaske. Mappe „Hintergrund“, 1927, Blatt 10



4

Lucas Cranach: Passional Christi und Antichristi. Wittenberg 1521

Passional Christi und

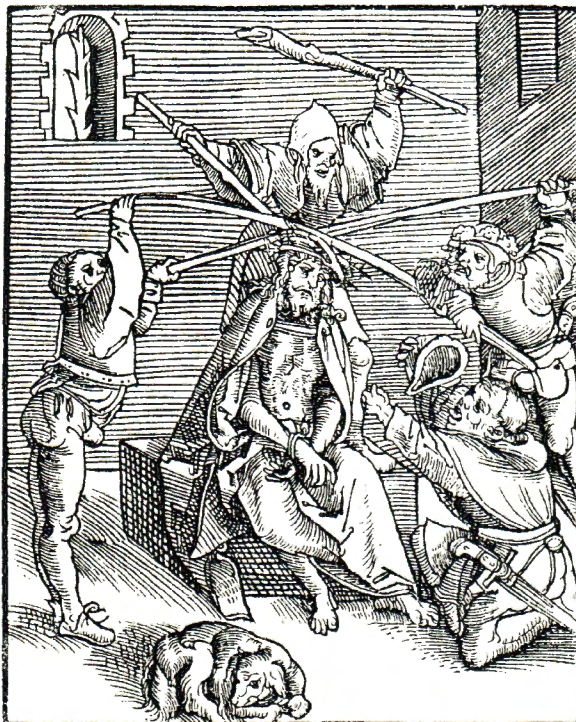


(a)

Antichristi.



Passional Christi und



(b)

Antichristi.



Passional Christi und



(c)

Antichristi.



Passional Christi und

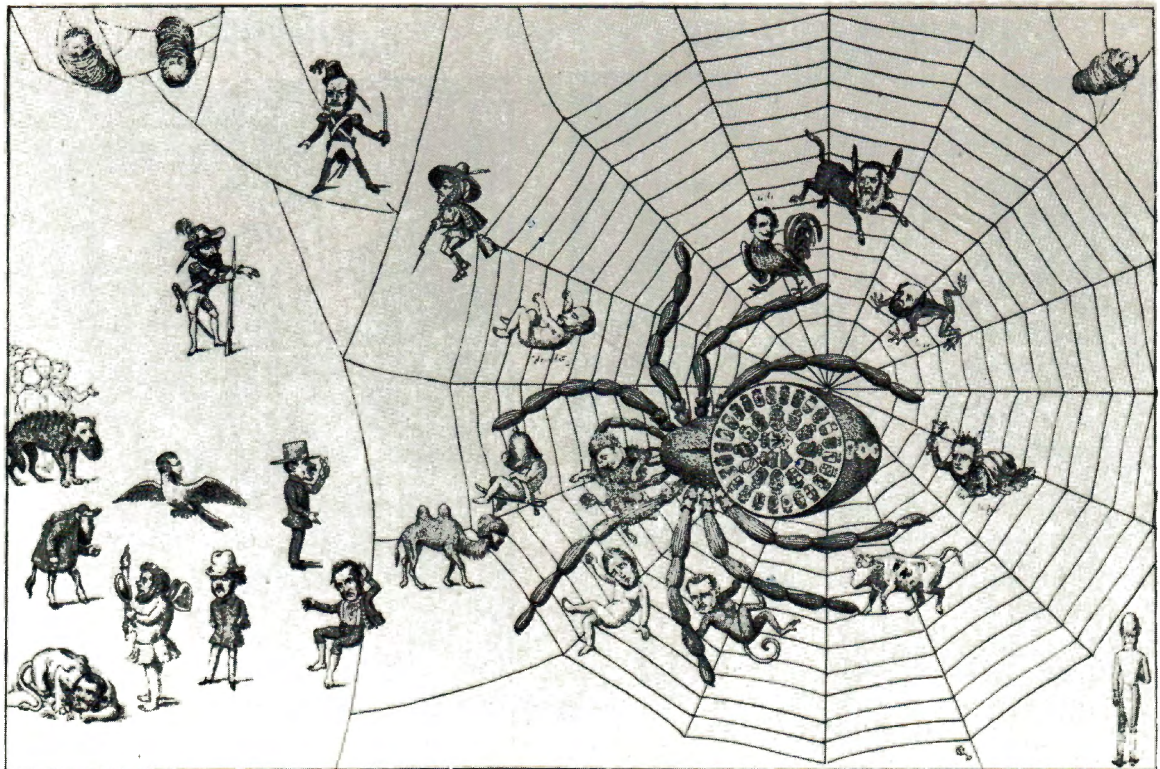


(d)

Antichristi.



5 Adolf Schrödter: Deutsche Reichswappenspinne. Lithographie. 1848



6 Horst Haitzinger: Karikatur auf Brandt/Scheel. 1970



Ende der Schonzeit

Laokoon und seine Söhne im Kampf mit den Schlangen. Marmorwerk der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros. Mitte 1. Jahrhundert. Rom, Vatikanisches Museum

7



◁ AU 5 zeigt eine Lithographie aus dem Jahre 1848: „Die Deutsche Reichswappenspinne“: Abgeordnete der Rechten in der Nationalversammlung gehen den Monarchisten unter Führung Preußens ins Netz. AU 6 zeigt eine moderne Zeitungs-Karikatur von Horst HAITZINGER. Um diese beiden Karikaturen mit der Bildpraxis des Mittelalters vergleichen zu können, finden Sie in Ihrem Studienbegleitbrief „Abbildungen“ als Abb. 106 ein anonymes Spottblatt von 1521 auf Papst LEO X. und auf LUTHERS theologische Gegner sowie, als Abb. 108, das „Siebenhäuptige Papsttier“, ein Flugblatt von 1530. Im Unterschied zu gegenwärtiger Praxis steht in Mittelalter und beginnender Neuzeit noch nicht die Karikatur des individuellen Porträts im Vordergrund (besonders auf Abb. 106 sind die Dargestellten sicher nicht an typischen Gesichtszügen zu erkennen), vielmehr bildet ein inhaltlicher Bezug den Ausgangspunkt.

Der aufgrund von Formvergleichen Hans HOLBEIN zugeschriebene Holzschnitt auf Abb. 109 in Ihrem Studienbegleitbrief „Abbildungen“ zeigt LUTHER im Ordensgewand und mit starker Tonsur als deutschen Herkules, wie er über die zu Boden geschlagene Schar von Vertretern der mittelalterlich-scholastischen Theologie und Philosophie ausschreitet. Bei HOLBEIN hat dieser Vergleich eine ironisch-distanzierende Funktion gegenüber LUTHER. Außerdem steigert HOLBEIN für den humanistischen Benutzerkreis die kritische Pointierung. Er ließ im Umriß der Hauptfiguren die berühmte hellenistische Laokoon-Gruppe (AU 7) anklingen.

Nach der 20. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Eingangs wurden drei Blätter von George Grosz beschreibend und erläuternd vorgestellt und der dem Künstler wegen der Publikation dieser Bilder gemachte Gotteslästerungsprozeß angeführt. Der Kern der Aussage der Bilder zielte auf die konkret zugespitzte Spannung zwischen dem offiziellen Gottesbild von Kirche und Regierung und dem Kriegsalltag der Untertanen – womit auch das Problem der Studieneinheit bezeichnet ist: das Bild als Herrschaftskritik. GROSZ' Verurteilung fand in der Presse ein starkes Echo und machte so die politische Funktion der Herrschaftskritik anschaulich. Der große Widerhall, den GROSZ mit der Verknüpfung von „totem Christus“ und „Soldaten“ auslöste, war in der Lebenswirklichkeit und den politischen Spannungen des Publikums nach dem Ersten Weltkrieg begründet: Die Bildform erinnerte an die tausendfach errichteten Gedenkkreuze der Soldatengräber und stellte zugleich die Not der durch Hunger und chemische Waffen bedrohten Zivilbevölkerung der systematisch verbreiteten Kriegstheologie gegenüber. GROSZ hatte die Öffentlichkeit und Obrigkeit dadurch herausgefordert, daß er das religiöse Heilsbild direkt mit dem Jetzt und Hier des Kriegsalltags zusammensah. Er kämpfte dagegen, daß in der neuen Staatsform wiederum die militaristischen Kräfte des Kaiserreichs die Oberhand gewannen.

GROSZ' Werk ist nicht nur durch persönliche und zeitgeschichtliche Voraussetzungen geprägt, sondern es unterliegt auch den Bedingungen der Bildgattung „Satire“. Die politische Bildsatire hat ihre eigene Geschichte. Mit der Erfindung der Druckkunst setzten satirische kirchenkritische Darstellungen ein, und zwar sowohl auf einzelnen Flugblättern als auch in der Buchillustration mit Holzschnitten. Als Beispiel für einen besonders zupackenden satirischen Realismus wurde „Das Narrenschiff“ (1494) von Sebastian BRANT vorgestellt: Der Künstler geht auf die veränderten Bedingungen der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung im städtischen Alltag ein. Auf diese Weise sollen moralische, religiöse und politische Normen in der neuen Lebenswirklichkeit breit durchgesetzt werden. Die kritischen Beanstandungen beziehen sich dabei auf den Lebenswandel und das praktische Verhalten der Zeitgenossen aller sozialen Gruppen. Die politische Didaktik im Medium der Druckgraphik wird von da an zu einer öffentlichen Einrichtung. Die gezielte Heraushebung von Mißständen in der gesellschaftlichen Praxis dient als pädagogisches Instrument: Sie soll Umkehr, Verbesserung und Anpassung bewirken. In der Entscheidung des Einzelnen wird die Handlungsnorm der Obrigkeit verankert.

Durch die Spaltung der Kirche seit der Reformation boten sich der Kritik im folgenden neue Möglichkeiten: Wenn im „Narrenschiff“ der Antichrist noch dem Papsttum entgegengesetzt worden war, so wird bei LUTHER Christus dem Papst, als dem Antichristen, gegenübergestellt. Diese Polemik wurzelt in den kirchenkritischen Bewegungen des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts in England und Böhmen. Das hier behandelte „Passional Christi und Antichristi“ wurde zu einer der erfolgreichsten Waffen im Bilderkampf der Reformation. Die intensive Bildpropaganda der reformatorischen Gruppen mit ihrer Kritik an der Geld- und Kriegsherrschaft der römischen Kirche, am Aufwand der „käuflichen Kirche“ ist nur die Außenseite: Nach innen wird das gleiche Instrumentarium, die Bildpublizistik, verwendet, um die Verhaltensnormierung im praktischen Leben durchzusetzen. An einzelnen dieser Beispiele aus der Reformation wurde deutlich, daß die hauptsächlichen Bildbereiche noch der heutigen Karikatur im Reformationskampf entwickelt wurden, etwa die Verspottung von Zeitgenossen durch Tiergestalt oder durch ihre Einbindung in geläufige Mythen, welche die Unangemessenheit ihres Anspruchs deutlich machten.

Zur Entstehung der politischen Bildsatire

20.1.

Die Entstehung der politischen Bildsatire ist entscheidend an die technischen Vervielfältigungsmöglichkeiten mit Buchdruck und Holzschnitt gebunden. Mit ihrer Hilfe wurde es möglich, ein breites Publikum mit Bildern zu erreichen; diese Bilder wiederum konnten der Befestigung oder aber der Korrektur von Herrschaft dienen. Historisch handelt es sich dabei zunächst um die Kritik an der geistlichen Herrschaft. Auf diesem Wege hoffte man die weltliche Macht zu stabilisieren. In diesem Prozeß, der Reformation, beginnt die Entflechtung der bisherigen Durchdringung von geistlicher und weltlicher Herrschaft. Die politische Satire begleitet

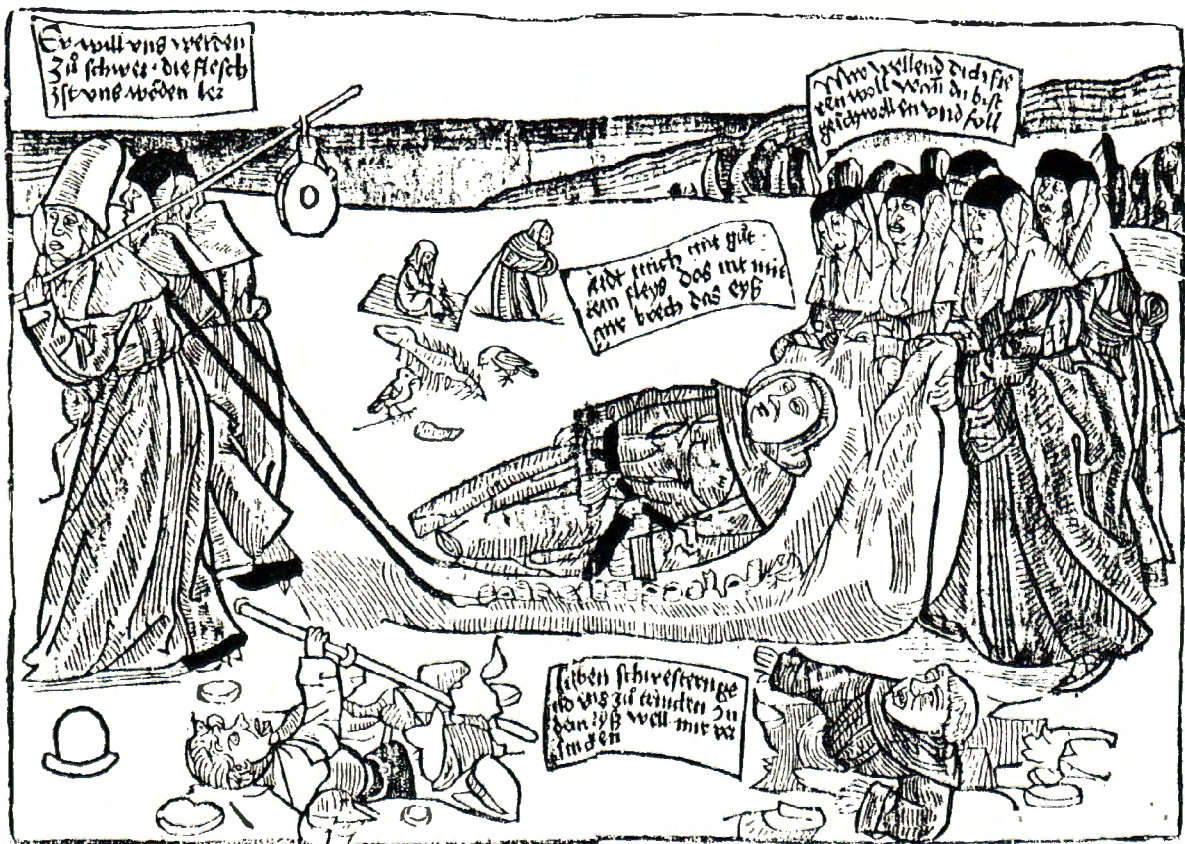
Entwicklung

und unterstützt diesen Prozeß, indem sie Motive und Vorstellungen der verbreiteten geistlichen Tradition auf die konkreten Verhältnisse der Gegenwart überträgt. Man näherte sich der Wirklichkeit des Benutzers auch, indem man an seine Kenntnisse der kirchlichen Vorgänge und der Bibel anknüpfte. Daneben erreichte man Breitenwirkung besonders dadurch, daß man den Bildern eine konkrete, ja derbe Charakterisierung des Alltäglichen zugrunde legte.

20.1.1. Spottbild auf Mönche

Beispiel 1 Wir wollen uns den Sachverhalt an einem Beispiel des Klerikerspotts aus der Zeit vor der Reformation deutlich machen. Ein Holzschnitt des späten 15. Jahrhunderts zeigt einen von der Mahlzeit erschöpften Abt, der sich – in einem übergroßen Backenknochen als Schlitten – von Klosterfrauen über einen zugefrorenen See ziehen läßt.

Abb. 1: Spottbild auf Mönche. Einblattholzschnitt. 15. Jahrhundert. Wien, Albertina



Diese Darstellung folgt zum einen einer geläufigen Thementradition, in der die Laster der Mönche dargestellt wurden: ihnen wurden Völlerei, Trunksucht und Unkeuschheit vorgeworfen. Die hauptsächliche Kritik des Mittelalters am Klerus bestand darin, daß ihm ein allzu großer Widerspruch zwischen dem Anspruch des geistlichen Amtes und seiner ausschweifenden Lebensweise vorgehalten wurde. Diese Kritik drang in Ansätzen auch in Form von Parodien und Drollerien in die Ausstattung der Kirchen und die Illustration der Bücher ein, die für den Gottesdienst benutzt wurden. In diesem Sinne ist in dem Holzschnitt auch das paradoxe Hauptmotiv des Backenknochens zu verstehen, mit dem die Gefräßigkeit der Mönche verhöhnt wird. Im Unterschied zu früheren Mönchsatairen ist diese Darstellung allerdings sehr viel realistischer. Die Komposition rechnet räumlich-anschaulich mit der alltäglich-praktischen Wahrnehmung, der Schwere des „vollen“ Abtes auf der Eisecke, und wählt zeitlich-psychologisch einen „fruchtbaren“ Moment, die Erwartung nämlich, daß die Hauptgruppe gleich in das Wasser einbrechen wird – wie in der Beischrift formuliert und in den Begleitern vor Augen gestellt wird. Ihr spöttischer Dialog und karikiertes Gesichts- und Körperausdruck unterstützen das ironische Spiel mit dem Durst und der Gefahr, ihn im Eiswasser stillen zu müssen.

Hier allerdings beruht der Appell an den Betrachter nicht nur in der Erfassung der Wirklichkeitssituation, die sich aus Wort und Bild zusammen abzeichnet. Über die Lesefähigkeit hinaus setzt der Künstler nämlich beim Beschauer die Kenntnis der Bibel voraus: Das Hauptmotiv, der übersteigerte Kinnbackenknochen, bezieht die Szene auf ein bedeutsames biblisches Vorbild. Nach *Richter 15* konnte Simson nach dem Kampf gegen die Philister Gott für die Hilfe und Befreiung aus Feindeshand danken:

¹⁶Damals sagte Simson: Mit dem Kinnbacken eines Esels habe ich sie gründlich verprügelt; mit einem Eselskinnbacken habe ich tausend Männer erschlagen. ¹⁷Als er das gesagt hatte, warf er den Kinnbacken weg; daher nannte man den Ort Ramat Lehi (Kinnbackenhöhle).

¹⁸Weil er großen Durst hatte, rief er zum Herrn und sagte: Du hast deinem Knecht diesen großen Sieg verliehen; jetzt aber soll ich vor Durst sterben und den Unbeschnittenen in die Hände fallen. ¹⁹Da spaltete Gott die Höhle von Lehi, und es kam Wasser daraus hervor, so daß Simson trinken konnte. Seine Lebensgeister kehrten zurück, und er lebte wieder auf. Deshalb nennt man die Quelle bei Lehi bis zum heutigen Tag „Quelle des Rufers“.

²⁰Simson war zur Zeit der Philister zwanzig Jahre lang Richter in Israel.

In unserem Holzschnitt ist der Kinnbacken auf einen zeitgenössischen Kirchenfürsten bezogen. Die Trunksucht des Abtes wird gerade dadurch bloßgestellt, daß der Kinnbacken den Betrachter auf das Beispiel des alttestamentlichen Helden zurückverweist: Ließ Gott dem erschöpften Kämpfer in der Wüste Wasser aus seiner Waffe hervorsprudeln, so bricht der verkommene Kleriker auf dem Kinnbacken in das Wasser ein. Als aktuelle Umsetzung einer alttestamentlichen Figur ist die Verhöhnung des Abtes letztlich typologisch zu verstehen. So wie nach der christlichen Lehre Ereignisse des Alten Testaments prophetisch auf das Heilsgeschehen des Neuen Testaments verweisen, so verweist hier die Anspielung auf das Alte Testament auch noch in der Parodie auf den eigentlichen Sinn christlichen Wirkens. Die Geläufigkeit und Übertragbarkeit des biblischen Modells werden beim Benutzer vorausgesetzt, ja der Erfolg der Satire hängt wesentlich von seiner kombinatorischen Aktivität ab.

In unserem Falle war die Bibelstelle zudem sprichwörtlich verfügbar. So erschien noch 1649 bei dem schwedischen Friedensbankett in Nürnberg der Kinnbacken Simsons, „mit welchem er als einem instrumento belli die Philister erlegt und mit desselben Springquelle unverhofft erquicket worden“.¹ Aus dem Kinnbacken spritzte beim Festmahl Rosenwasser. Damit war ein weiteres Moment der Steigerung gegeben; denn wie Simson sich als siegreicher Gotteskämpfer verstand, so verstanden sich die Evangelischen bei Abschluß des Dreißigjährigen Krieges ebenfalls als christliche Krieger.

Als Gemeinsamkeit zwischen Simson und dem Kleriker ist in der Satire des 15. Jahrhunderts zudem das Moment des Unverhofften miteinkalkuliert, hier das plötzliche Einbrechen ins Wasser. Und nur von der Kenntnis des biblischen Vorbildes her erschließt sich ein weiterer Punkt des Vergleichs. Bei Simson ist die Rede von dem Kinnbacken eines Esels. Der Betrachter konnte den Knochen entsprechend als Eselsschlitten auffassen und den Abt im Sinne eines verbreiteten Sprichwortes begreifen: als den Esel, der auf das Eis geht, wenn es ihm zu wohl wird.

Das betrachtete Blatt ist ein besonders zugespitztes Beispiel für den Rätselcharakter, in dem hier Wirklichkeitsbild und geistliches Zitat als Herausforderung und Aktivierung des Benutzers überlagert erscheinen. In dieser Hinsicht ist es übertragbar auf allgemeine Bereiche der Satire mit ihrer vom Künstler berechneten „Überdeterminierung“ der Aussage. Als Kritik von Herrschaft zeigt das Bild die Bemühungen, die in der Zeit vor der Reformation unternommen wurden, um die

¹ Albrecht SCHÖNE: Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. München 1963, S. 352.

klerikalen Lebensformen moralisch zu erneuern. Es ist kunsthistorisch interessant, wie hier Gegenstände der alltäglichen Gebrauchswelt als Verweise durchsichtig gemacht werden. Die Ausweitung der Realitätsabbildung, wie sie in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts erfolgt, arbeitet wesentlich mit solch aufschließender Mehrdeutigkeit der Einzeldinge.²

Im Zusammenhang mit der Fragestellung des Funkkollegs verdeutlicht unser Beispiel zudem, wie sich in der Gestaltung eines einzelnen Werks – das hier gerade seines „durchschnittlichen“ Kunstwertes wegen besonders aufschlußreich ist – die verschiedenen Funktionen durchdringen: die Mobilisierung der religiösen Bildgewohnheit, der typologischen Auslegung, bedient sich der „naturalistischen“ abbildenden Formpräzisierung als eines Mittels der öffentlichen Erziehung. Das Aufzeigen kirchlicher Laster soll das stadtbürgerliche Publikum durch ein Gegenbild auf eigene Arbeits- und Tugendnormen verpflichten.

20.1.2. Sebastian Brants „Narrenschiff“

Beispiel 2

Das sicherlich berühmteste Werk, das es sich in erster Linie zur Aufgabe macht, diese stadtbürgerlichen Tugend- und Arbeitsnormen herauszustellen, ist Sebastian BRANTS „Narrenschiff“, zuerst 1494 erschienen.³ Die Bedeutung des Buches hat man darin gesehen, daß es den Beginn der „spezifisch bürgerlichen Literatur“ markiert.⁴ Zudem hat man aus der „klassischen“ Bildformung des „bürgerlich-städtischen Geistes“ seine „phänomenartige Wirkung“ erklärt.⁵ Daher gilt das Werk weithin als kulturgeschichtliche Quelle und umfassender Zeitspiegel. Es ist thematisch sehr breit angelegt und umfaßt sowohl alltägliche Situationsmuster als auch vermeintlich allgemein-menschliche Züge gleichermaßen: Trinken, Borgen, Spielen, Wünschen, weltliche Güter, Reichtum, Macht, Ehre, Studieren, Zorn, Wollust, Neid u. a. Daß die zeitgenössische Lebenswirklichkeit einer spätmittelalterlichen Stadt hier in ihrer ganzen Breite gezeigt wird, begründete den Ruhm des „Narrenschiffs“.

BRANT versteht den „Narren“ nicht als gesellschaftlichen Außenseiter (Kranken, Irren), sondern als Verkörperung des Zeitgenossen. Ihm hält er die bestehenden Verhältnisse im Warnspiegel vor, um so zu ihrer Verbesserung aufzufordern. Um den Holzschnitten eine breite öffentliche Wirkung zu ermöglichen, war die genaue Wiedergabe der zeitgenössischen Lebenssphäre entscheidend wichtig. Dabei ist der „Narr“ oft nur schwach durch seine Narrenkappe gekennzeichnet. Sie ist als kurzer Hinweis auf die Bedeutungsdimension der Szene in die sonst vertraute Umgebung des Betrachters eingesetzt. Von der angestrebten Aussage her ist der Narr jedoch als kritische Instanz zur Durchleuchtung eben dieser sozialen Wirklichkeit zu verstehen. BRANTS Zielsetzung ist die Narrensatire als Mittel menschlicher Selbsterkenntnis. Er nutzt dafür den Augenschein der gegebenen Situation, um dessen satirische Aufschlüsselung und damit auch Aufhebung es ihm eigentlich geht. Die Bilder sind also nicht trotz, sondern gerade wegen der leitmotivischen Narrenkappe realistisch. Sie decken dadurch den Schein des Sichtbaren auf und zeigen das für BRANT Falsche und Schlechte gerade im Gewohnten und Vertrauten. Das Wechselverhältnis von Zustandsschilderung und menschlicher Selbsterkenntnis, „Narrheit“ und „Weisheit“, Blindheit und Erleuchtung durchzieht seine Texte und bestimmt zugleich die

² Erwin PANOFKY: Early Netherlandish Painting. Its origins and character. Cambridge/M. 1958, Bd. 1, S. 131–148.

³ Vom „Narrenschiff“ liegen Ausgaben vor u. a. von H. J. MAHL (Hrsg.), ins Neuhochdeutsche übersetzt von H. A. JUNGHANS, Stuttgart 1964, sowie in den „Neudrucken deutscher Literaturwerke“ (Neue Folge 5) von Manfred LEMMER, Tübingen ²1968.

⁴ Friedrich ZARNCKE in seiner Ausgabe des „Narrenschiffs“, Leipzig 1854 (Nachdruck: Hildesheim 1961), S. LXXXVI.

⁵ Friedrich ZARNCKE, ebenda (s. *Anm.* 4).

Rollenzuweisung an Wort und Bild mit. Schon im Titel der Vorrede wird die Zielsetzung des Werkes umschrieben als „verachtung und straff der narheyt, blintheyt, yrrsal und dorheit“.

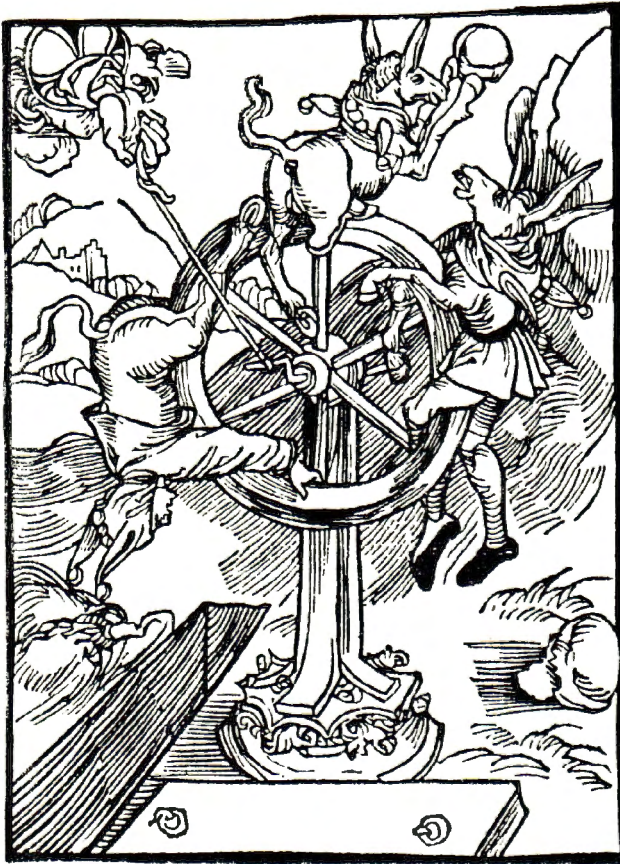
Entsprechend zieht sich durch den Text der Hinweis auf Falschheit, Lüge, Betrug, Täuschung und Schein, womit BRANT die dringliche Umkehr des Betrachters von den gewohnten Verhältnissen, den skeptischen Abstand vom geläufigen Erscheinungsbild seiner sozialen Umwelt bewirken will, einer zunehmend durch Druckerezeugnisse mitgeprägten Umwelt. In der „Vorrede“ – und nur hier – spricht er von den Bildern, die er „hier gemacht“ habe, damit in ihnen die Schriftverächter und die Unkundigen ihr Wesen erkennen könnten. BRANT hat dabei weder sich selbst als Bildkünstler noch sein Publikum als leseunkundig verstanden; vielmehr richtet er sich an ein gebildetes Laienpublikum, im Unterschied zu den für die Schrifterklärung traditionell zuständigen Geistlichen, die sich gerade an den Ungebildeten wenden. Er stellt in der „Vorrede“ sein Werk den neuerdings im Druck verbreiteten Ausgaben religiöser Schriften gegenüber. Zu diesen bemerkt er: „daß niemand bessert sich davon: Ja, Schrift und Lehre sind veracht't, Es lebt die Welt in finstren Nacht und tut in Sünden blind verharren.“ Und eben hierauf bezieht er kontrastierend seine eigene Publikation des „*Narrenschiffs*“. In offensichtlicher Ironie nimmt hier die Formulierung: „Wär jemand, der die Schrift veracht't, Oder einer, der sie nicht könnnt lesen, Der sieht im Bilde wohl sein Wesen“ die eingangs erhobene Zeitklage auf: „Ja, Schrift und Lehre sind veracht't“. In deutlich umkehrender Anspielung auf die berühmte Unterscheidung GREGORS des Großen zwischen Wort und Bild für die religiöse Verkündigung der Gotteserkenntnis an Leser und des Lesens Unkundige empfiehlt BRANT die Bilder als Mittel der Selbsterkenntnis den von ihm eindringlich gegeißelten „Verächtern der Schrift“ – gleichfalls ironisch. Denn im Bild erkennt der „Schriftverächter“ und „Unkundige“ „sein Wesen“ als Narr leicht an der durchgängigen Schellenkappe, während er zur Entschlüsselung der Bildaussage sofort wieder auf die Lektüre der begleitenden Schrift angewiesen war.

Das Narrenschiff stellt allein schon mit seinem überwältigenden Erfolg einen beachtenswerten Faktor in der Sozialgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts dar. Daneben hat BRANT in einer ausgedehnten Produktion illustrierter Flugblätter Wort und Bild wirkungsbewußt verschränkt und in der gesellschaftlichen und politischen Meinungsbildung des Stadtbürgertums zur öffentlichen Stützung der Position Kaiser MAXIMILIANS stark eingesetzt. Das „*Narrenschiff*“ galt in der Forschung lange geradezu als redaktionelle Zusammenfassung solcher „Fliegenden Blätter“. In jedem Fall aber hängt es mit BRANTS politischer Publizistik funktional und thematisch vielfältig zusammen: durch den Bezug der behandelten Probleme zur sozialpsychologischen, wirtschaftlichen und reichspolitischen Situation seiner Zeitgenossen in der städtischen Alltagskultur.

Entgegen der kirchlichen Tradition, in der das Bild allein dazu diente, um die Heilstatsachen zu vermitteln, wendet sich das „*Narrenschiff*“ an die „Öffentlichkeit“ des städtischen Laienpublikums, versucht vor allem auf das nicht-kirchliche Leben einzuwirken. Bei aller rückwärts gewandten Weltschau des „konservativen Humanisten“ trägt BRANTS Arbeit als politischer Publizist diesen Bedingungen und den veränderten Entwicklungen seiner sozialen Umwelt Rechnung. Zugleich bezeugt seine funktionale Nutzung der Bildsatire hierbei das Interesse, das Schauerlangen der Zeitgenossen mit Belehrung, Unterhaltung und „Motivation“ zur Stabilisierung des mit der Zeitkritik angestrebten Wertsystems zu befriedigen und zu steuern.

In Kapitel 56 des „*Narrenschiffes*“, betitelt „Vom Ende der Gewalt“, entwirft Sebastian BRANT eine allgemeine Zeitdeutung. Zur Stärkung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse zielt seine Mahnung hier auf das Vergänglichkeits-

Abb. 2: Illustration zum 37. Kapitel, „Von Glückes Zufall“, aus Sebastian Brants „Narrenschiff“



bewußtsein der Amtsträger. Ein langer Beispielkatalog verblendeter, überheblicher und gescheiterter Machthaber aus Mythos, Bibel und alter Geschichte ist in das Schema der Weltreiche gebunden und mündet in den Wunsch, das römische Reich möge sich unter Gottes Schutz zur Weltherrschaft entfalten. Die Kritik an der Vermessenheit des Menschen unterstreicht die Geltung der göttlichen Weltordnung. Auch die Herrscher sind durch die Bußpredigt des „Memento mori“ (Gedenke des Todes) betroffen. Das Kapitel „Vom Ende der Gewalt“ macht so Gebrauch von der universellen Ständesatire des „Totentanzes“. Als Illustration verwendet BRANT dazu den Holzschnitt vom 37. Kapitel: „Von Glückes Zufall“, wieder. Das Glücksrad ist mit nährischen Mischwesen aus Mensch und Tier besetzt – in Kapitel 56 wird als Beispiel NEBUKADNEZAR erwähnt: „Nach Gottes Macht hatt er Begier und ward verwandelt in ein Tier“. Die aus den Wolken reichende Hand Gottes dreht das Rad; von ihm fällt ein Narr kopfüber in ein offenes Grab – eine Verbindung von Zeichen und Wirklichkeit ähnlich dem zuerst betrachteten Beispiel des Abtes auf dem „Schlitten“.

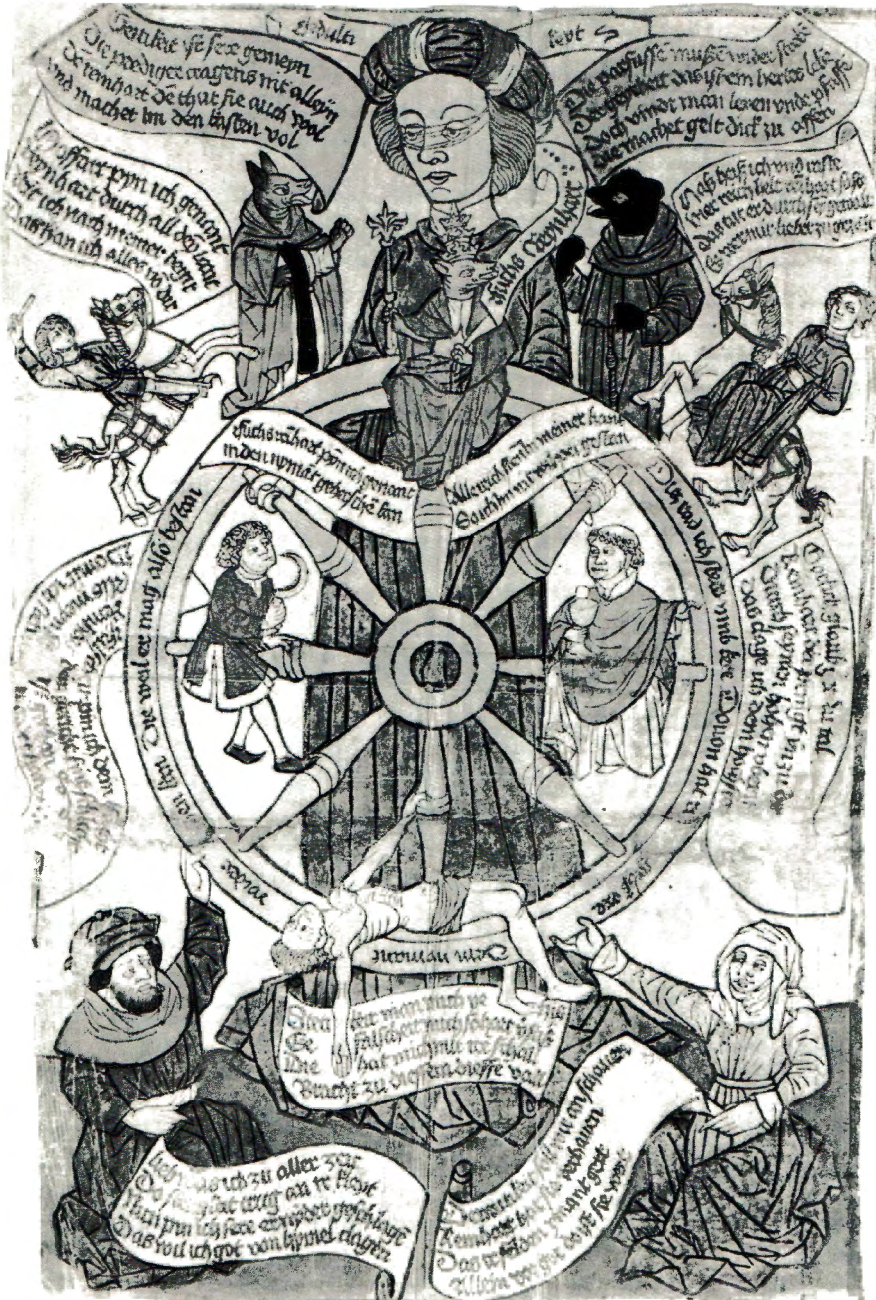
Die Hinfälligkeit politischer Herrschaft vor einer als absolut erachteten Instanz: Tod, Fortuna oder Gott, wird angesichts der Sterblichkeit

keit der Herrschenden wie der Untertanen offenbar. Der Verweis auf ein Jenseits kann dabei gerade auch zur Rechtfertigung der gegenwärtigen sozialen Lage benutzt werden. Das Leiden unter ungerechter Herrschaft qualifiziert den Einzelnen zu „ewiger Belohnung“.

Wir wollen zu diesem zentralen Themenbereich weitere Gestaltungen des Glücksrads vor und in der Reformation betrachten. Ein Einblattholzschnitt des 3. Viertels des 15. Jahrhunderts greift die Motivik auf, bringt aber eine abweichende Verbindung des Fortunarads mit der Tiersatire (Abb. 3). Die Personifikation der „Geduld“ hält hierbei mit verbundenen Augen das Schicksalsrad vor sich. Der Papst als „Fuchs Reinhart“ thront in Herrscherpose auf dem Rad zwischen einem Dominikaner-Wolf (domini canes: Hunde des Herrn; Hund-Wolf) und einem Franziskaner(Barfüßer)-Bären. In den Beischriften wird der Reineke-Papst seiner weltlichen Herrschaft ebenso bezichtigt wie die Ordensvertreter der Habsucht. Zusammen mit Hoffart und Neid, die daneben in den beiden Reiterfiguren auf dem Rad verkörpert sind, unterdrückt und verrät die mörderische „Falschheit“ (mit Sichel, auf der Speiche links) des gegenwärtigen Weltregiments die in ihrem Elend klagend vorgeführten Tugenden der Stetigkeit (fast unbekleidet liegender Mann unter dem Rad), der Glaubensstreu (Priester mit Kelch), der Liebe und Demut.

Die in der beherrschenden Stellung der Geduld zusammengefaßte Aussage des Blattes wendet die biblische Verheißung, daß „Geduld und Glaube der Heiligen“ (Apk 13,10) den verfolgten Menschen ein Überdauern bis zur Vernichtung ihrer Unterdrücker ermöglichen, auf die gegenwärtige Lage der Kirche an. Der Bezug auf die Herrschaft des Antichrist, wie sie in der „Geheimen Offenbarung“ geschildert ist, wird in dem Bildaufbau nicht anschaulich gemacht. Glaubenszuversicht und Geduld im ungerechten Zustand der gegenwärtigen Welt umschreiben einen religiösen Trost für die Unterdrückten – und den Aufruf zur moralischen Reform der Herrschaftsträger. Darin entspricht das Blatt der auf die Obrigkeit gerichteten Darstellung „Vom Ende der Gewalt“ im Narrenschiff.

Abb. 3: Das Rad der Geduld. Einblattholzchnitt. 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Wien, Albertina



Demgegenüber nutzt eine Flugschrift auf dem Höhepunkt des Bauernkrieges im Mai 1525 das Glücksrad als Titelbild, um die Hoffnungen des evangelischen gemeinen Mannes im Kampf gegen die kirchliche Herrschaft vor Augen zu führen. Fortuna dreht das Rad zwischen den Kriegstruppen „Hie Pawrßman gut Christen“ (Infanterie) und „Hie Romanisten und Sophisten“ (Kavallerie). Auf das Rad geflochten wie im Strafvollzug erscheint der Papst. Auch hier finden wir einerseits die göttliche Fügung als höchste Autorität: „Hier ist des Glücksrads Stund und Zeyt, Gott weyst wer der oberist bleybt“, andererseits die direkte zeitgeschichtliche Berufung auf das Vorbild der republikanischen Schweiz (in der Unterschrift „Wer

Abb. 4: Flugschrift 1525: „Hie Pawrßman gut Christen“, „Hie Romanisten und Sophisten“

**An die versamlung gemayner Pawcr-
schafft/so in Hochteütscher Nation/ vnd vil ande-
rer ort/mit empörung vñ auffrur entstanden. ꝛc.
ob je empörung billicher oder vnpillicher ge-
stalt geschehe/ vnd was sie der Oberkait
schuldig oder nicht schuldig seind. ꝛc.
gegründet auf der heyligen Göt-
lichen geschrifft/ von Oberlen-
dischen mitbrüderñ gütter
maynung aufgangen
vnd beschriben. ꝛc.**

**Hie ist des Glückrades stund vnd zeit
Gott wayß wer der oberist bleybt.**



meret Schwytz – Der herren gytz“).⁶ Die reformatorische Bildpropaganda hat diese Spannung zwischen dem Absolutismus des verborgenen Gottes und der menschlichen Herrschaftspraxis in der Kritik am Papsttum zugespitzt. Diesen unmittelbar tagespolitischen Bezug der reformatorischen Bildsatire gilt es im folgenden herauszuarbeiten.

Aufgabe 1

Welche Elemente der politischen Bildsatire bilden sich bei ihrer Entstehung heraus?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

⁶ Flugschriften des Bauernkrieges. Hrsg. von Klaus KACZEROWSKY. Hamburg 1970, S. 143 ff.

Herrschaftskritik und Reformationspropaganda**20.2.**

Wandel

Seit den Ablaßthesen und verstärkt seit seinem Auftreten vor dem Wormser Reichstag führte LUTHERS Angriff auf die Kirche zu einer entscheidenden politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung in Deutschland. Entsprechend stieg das aktive Interesse an den allgemeinen Fragen der Zeit bei weiten Volksschichten, vor allem dem Stadtbürgertum. Zugleich verstärkte sich das Bedürfnis nach informierender, bekenntnishafter und mobilisierender Äußerung einer öffentlichen Meinung. Von den städtischen Zentren dieser Zeit aus – vor allem von Basel, Augsburg, Nürnberg, Straßburg, Wittenberg und Erfurt – kamen geistliche und nichtgeistliche Autoren und Künstler diesem Bedürfnis entgegen und fanden für ihre Arbeiten bei den großen Verlags- oder Druckhäusern und vielen handwerklichen Werkstätten, bei Buchmalern und Formschneidern bereitwillige Aufnahme. In rascher Folge und mit aktuellem Situationsbezug veröffentlichten sie eine Flut von Einblattgedrucken und Broschüren, sogenannte Flugschriften und Flugblätter. Bei der Ausbreitung der Reformation griffen mündliche, schriftliche und bildliche Formen der Vermittlung in neuartiger Weise ineinander.

Am deutlichsten ist die zahlenmäßige Veränderung bei den Druckerzeugnissen zu fassen. Seit der Ablösung des Lateinischen durch die deutsche Sprache ist die Entwicklung durch die anwachsende Zahl der Titel und die Erhöhung der Auflagenzahlen gekennzeichnet. So wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Jahr durchschnittlich 40 deutsche Titel gedruckt, wogegen sich für 1519 schon mindestens 111 und für 1523 sogar mindestens 498 Titel nachweisen lassen. Diese Zahlen umfassen alle Erscheinungsformen des Tagesschrifttums.⁷

Im Rahmen der damaligen Gebrauchsliteratur waren dies vornehmlich Flugschriften und Flugblätter. Es wurde ein breites Spektrum literarischer Gattungen, Muster und Stilmittel benutzt: neben Predigten besonders Prosadialoge in Gesprächsbüchlein, Briefe, Sendschreiben, Spruchgedichte und politische Lieder.

Bei der Meinungsbildung und Verständigung innerhalb der reformatorischen Bewegung sind die wichtigsten Literaturformen, Flugschrift und Flugblatt, nach der Gebrauchssituation zu einem großen Teil aus mündlicher Vermittlung hervorgegangen und haben auf diese wieder zurückgewirkt.⁸ Predigt und Lied stehen dabei nur stellvertretend für den weitverzweigten Bereich dieser Kommunikation in geselligem Gespräch und öffentlicher Disputation an den verschiedensten Treffpunkten im städtischen Alltagsleben, im Gasthaus und beim Kirchgang, auf Marktplatz und Straße, bei der Arbeit gleichermaßen wie durch Ausruf und Verkündigung von Rathaus und Kanzel. Die Lektüre des Tagesschrifttums beschränkte sich daher keinesfalls auf stilles Lesen durch Einzelne, sondern war weitgehend Vorlesen und forderte die inhaltliche Diskussion in größeren Zuhörergruppen. Diese zeitgenössische Verwendung wird in den Veröffentlichungen selbst mehrfach angesprochen.

Mit der Massenproduktion der Gebrauchsliteratur, der Verwendung der Volkssprache, der Verschränkung zwischen gedrucktem und gesprochenem Wort hängt der andere große Wirkungsfaktor der Reformationspropaganda vielfältig zusammen – das Bild. Ja, innerhalb der reformatorischen Öffentlichkeit und für das Verständnis der neuen Lehre beim gemeinen Mann spielten die Illustration des Titelblattes und vor allem der graphische Bestandteil eines Flugblattes, die Bebilderung durch Holzschnitte, eine entscheidende Rolle. Die visuelle Erfassung des im Text ausgeführten Gedankens durch Betrachten und „Lesen“ des Bildes war bei

7 ROLF ENGELSING: *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft.* Stuttgart 1973, S. 32–41.

8 ROBERT W. SCRIBNER: *For the sake of simple folk. Popular Propaganda for the German Reformation.* Cambridge 1981. S. 1–13.

einer wesentlich breiteren Bevölkerungsschicht eingeübt als das Lesen von Texten. (Lesen konnten höchstens 5% der Bevölkerung.) Die meisten Menschen waren im Lesen auch verschlüsselter Bildzeichen in der Kirche unterwiesen worden. Mit der Wendung an den gemeinen Mann aber unterstützte das Bild als situationsbezogenes Kampfmittel der Massenkunst in der Reformationsphase von 1517–1525 eine negative Charakterisierung dieser alten Kirche selber.

Der Einsatz von Bildzeichen wurde im Zusammenspiel von Sprechen, Hören, Schauen, Lesen, Streitgespräch und Handeln zu einem wesentlichen Instrument der reformatorischen Propaganda. Schlagwort und „Schlagbild“ ergänzten sich in der Breitenwirkung auf den gemeinen Mann. Aus der aktuellen Frontstellung der evangelischen zur römischen Kirche erklärt es sich, daß Kritik und Selbstdarstellung zugleich in gegensätzlichen Bildkonzepten vorgetragen wurden. Mit schematisch vereinfachten Gegenüberstellungen konnte das Verhältnis zwischen altem und neuem Glauben propagandistisch wirksam vermittelt werden. Die Bilderfindungen nahmen in vielerlei Weise Rücksicht auf die Erwartungen des gemeinen Mannes: mit der Darstellung der gegenwärtigen Auseinandersetzungen im biblischen Gleichnis, durch die Nutzung mittelalterlicher und aktuell geläufiger Vorlagen, bei der Aufnahme bildhafter Vorstellungen und Zeichen aus der Laienfrömmigkeit und der Volkskultur. Darin traf sich der Motivkreis der „Verkehrten Welt“, des Narren und des Karnevals, mit der breit verwendeten Bildtechnik der Satire.

Dabei traten die zentralen theologischen Gehalte der evangelischen Lehre zunächst zurück hinter der erhöhenden Darstellung LUTHERS als Leitfigur und als Gegenspieler zum Papst, dem zum Antichristen gefaßten Feindbild. Als Teufel oder Antichrist übernimmt der Papst hier die Rolle der widergöttlichen Gewalt. Die propagandistische Aktualisierung dieses christlichen Gegensatzes von Gott und Teufel stellt dem Bildbenutzer in Aussicht, im Kampf gegen die alte Kirche seine eigene Teufelsangst zu bannen. Heilsgeschichte wird gegenwärtig gesetzt; mit deren bildhafter Konkretisierung ziehen die reformatorischen Strategen in der zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung die wirksamste Folgerung aus dem Angebot, das die traditionelle Typologie bereitstellte.

Abb. 5: Hans Holbein der Jüngere: „Bilder des Todes“, Lyon 1538

Væ væ væ habitantibus in terra.
A P O C A L Y P S I S V I I I
Cuncta in quibus spiraculum vitæ est, mortua sunt.
G E N E S I S V I I

Moriatur sacerdos magnus.
I O S V E X X
Et episcopatum eius accipiat alter.
P S A L M I S T A C V I I I



In der breiten Darstellung des Alltäglichen, das als religiös durchdrungen verstanden wurde, und durch die Auffassung vom ungewissen Einbruch des Todes ins Leben weicht etwa auch Hans HOLBEINS des Jüngeren Folge der „*Bilder des Todes*“ von den Totentanz-Zyklen des 15. Jahrhunderts ab. Die Serie insgesamt ist durch die gesteigerte Annäherung der Darstellungen an das Erscheinungsbild der unmittelbaren Umgebung gekennzeichnet. „Genreszenen“ werden zum Ort des möglichen Erscheinens des Todes. Den Papst ereilt der Tod hier in einer Szene, in der er seine weltliche Macht beweist, nämlich bei der Krönung des Kaisers. Nach dem Vorbild der entsprechenden Szene aus CRANACHS „*Passional Christi und Antichristi*“ ist sie gekoppelt mit dem Fußkuß des Kaisers vor dem Papst, wobei zudem der fliegende Teufel mit dem Ablassbrief die reformatorische Tendenz verstärkt.

Die theologische Aussage des Antichrist-Mythos wird dem umworbenen Zeitgenossen durch die drastische Steigerung der abbildenden Leistung nahegebracht – sie hat einen sowohl realistischen als auch fiktiv-grotesken Charakter.

Kritik am Ablasswesen

20.2.1.

In der kritischen Situation der frühen Reformation, als die lutherische Bewegung unter entschiedenem Erfolgsdruck stand, war die Bildsatire ein wichtiges propagandistisches Mittel. Sie war vor allem Satire auf geistliche Herrschaft, auf das Papsttum und die Bischofshöfe. Sie diente der Stabilisierung weltlicher Macht, der Macht der protestantischen Landesfürsten. Zu der Entlastung des Bürgers gehörte wesentlich die Abwehr kirchlicher Geldforderungen im *Ablass*.

Aspekt 1

Theologisch setzte die Lehre der mittelalterlichen Kirche die Unterscheidung der Sündenschuld von der Sündenstrafe voraus. Während die Sündenschuld durch die Absolution im Beichtsakrament vergeben wird, soll die Sündenstrafe durch eigene Bußleistungen abgegolten werden. Der „Ablass“ galt als Ersatz dieser Leistungen. Dabei sollte der Papst über das Recht verfügen, aus dem „Heilsschatz“ der Kirche die Verdienste Christi und der Heiligen einem Menschen zukommen zu lassen, um so vor Gott einen Ersatz für dessen erlassene Bußleistung zu erwirken. Mit der Einführung von Geldbußen löste sich der Ablass zunehmend von der Beichte und ließ sich zugleich auf alle zeitlichen Sündenstrafen übertragen und damit fürbittweise auch bereits Verstorbenen zuwenden, um den Aufenthalt der erretteten Seelen im Fegefeuer, ihrem angeblichen Läuterungsort, abzukürzen oder zu vermeiden.

LUTHERS Kritik in seinem „*Sermon von Ablass und Gnade*“ setzt an dieser Ausdehnung des Ablasses auf die Sündenstrafen ein. Er trifft damit Entwicklungen, die zur Vermehrung des Ablasses als kirchlicher Sondersteuer und bei zunehmender Ablasshoheit der Landesfürsten praktisch zur Finanzierung territorialer Gemeinschaftsaufgaben wie Krieg oder Brückenbau geführt hatten. Auf die Verwendung der Ablassgelder als Einnahmequelle geistlicher wie weltlicher Herrschaft hat sich die Kritik auch im publizistischen Fortgang des Ablassstreites nach 1517 gerichtet. Im anhaltenden Meinungskampf gegen den Ablass greift die reformatorische Seite häufig auf biblische und altkirchliche Ausgangspunkte zurück. Zwei Beispiele können uns das Bild des Kampfes gegen den Ablass vorführen:

- Ein Flugblatt von etwa 1530 nutzt das spätmittelalterliche Andachtsbild des auf dem Altar inmitten seiner Leidenswerkzeuge erscheinenden Schmerzensmannes – ein Typus, der vor allem als Vision Papst GREGORS des Großen in der frühen Graphik mit Ablassgebeten weit verbreitet war – zugleich zu einer Attacke auf Papst und Ablass (vgl. SBB „*Abbildungen*“, Nr. 108). Der siebenköpfige Drache der Apokalypse (Kap. 13) wird mit einem Papstkopf zwischen je zwei Kardinälen, Bischöfen und Mönchen an Stelle Christi gezeigt. Eine große Geldtruhe, unter

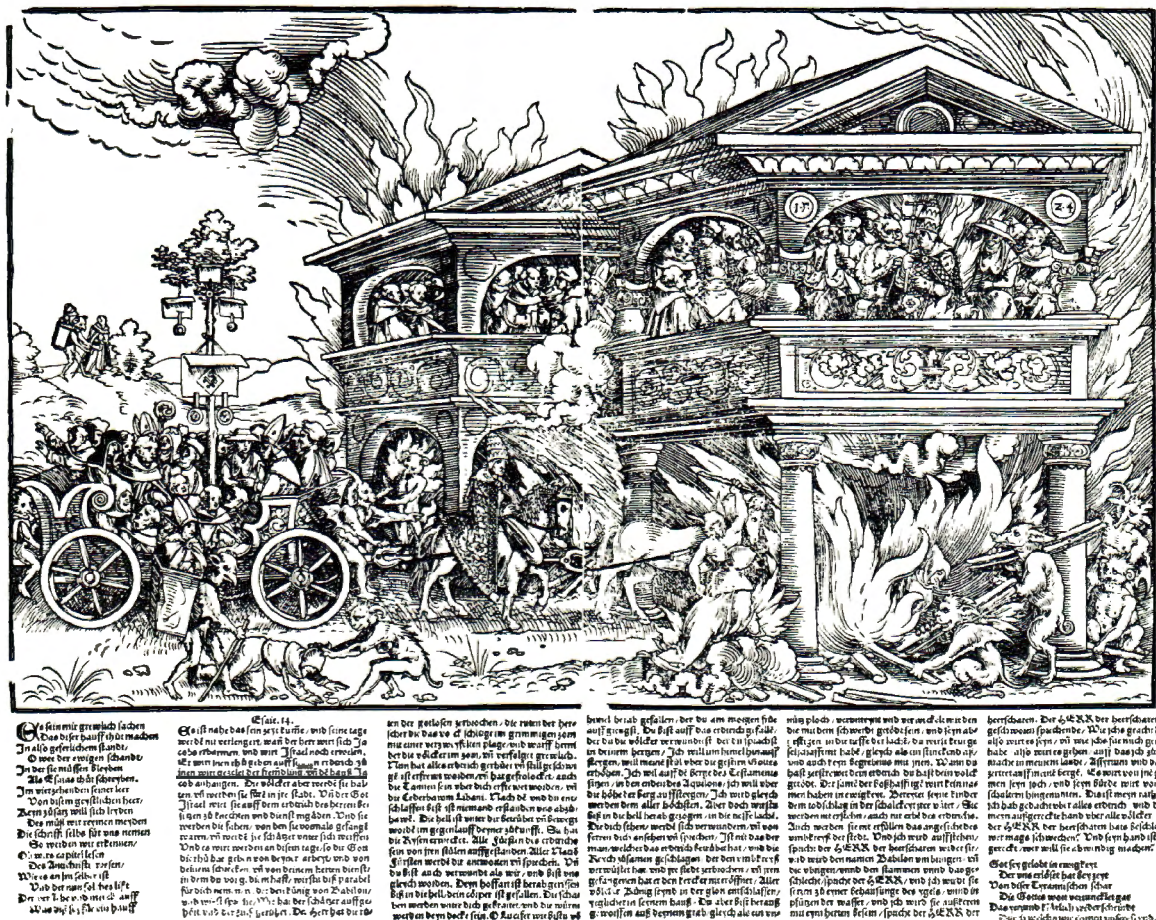
welcher der Teufel liegt, dient als Altar mit Ewigem Licht. Mit dem Vorhängeschloß der Geldtruhe verbindet der Betrachter das päpstliche Wappen der gekreuzten Petruschlüssel. Inmitten der Waffen Christi hängt am Kreuz ein übergroßer Ablassbrief mit der Aufschrift, „Umb gelt ein sack vol ablas“. Der Illustrator wendet hierin eine paulinische Bildvorstellung von der Erlösungstat Christi gegen den Papst als Antichrist:

„Er hat den Schuldschein, der gegen uns sprach, durchgestrichen und seine Forderungen, die uns anklagten, aufgehoben. Er hat ihn dadurch getilgt, daß er ihn an das Kreuz geheftet hat. Die Fürsten und Gewalten hat er entwaffnet und öffentlich zur Schau gestellt; durch Christus hat er über sie triumphiert.“ (Brief an die Kolosser, 2,14f.)

Die Darstellung, die auch in Drucken ohne Text bzw. als Buchillustration bezeugt ist, weist mit dem bärtigen Papstkopf und dem Mediciwappen auf CLEMENS VII. (1523–1534).

- Die Kritik an der Ablassverwendung formuliert Hans Sebald BEHAMS Flugblattillustration 1524: „Von der Höllenfahrt des Papstes“ mit Blick auf einen anderen Schwerpunkt. BEHAM läßt den Papst prunkvoll in die Hölle einziehen, deren aufwendige Architektur die künstlerische Repräsentation im zeitgenössischen Rom parodiert. Papst JULIUS II. hatte zur Finanzierung des Neubaus der Peterskirche 1507 einen neuen Ablass ausgeschrieben, der erstmals nicht nur in einzelnen Ländern, sondern in der ganzen Christenheit verkündet werden sollte, um auf diese Weise auch der universellen Bedeutung des Gotteshauses über dem Petrusgrab Rechnung zu tragen. Die tempelähnliche Kirchen- oder Palastanlage der Hölle ist in BEHAM'S Komposition das Reiseziel der klerikalen Hierarchie, die sich im Triumphwagen um einen Fastnachts- oder Maibaum mit aufgehängten Papstbullen und Ablassbriefen schar. Das mittelalterliche Bild des reitenden Papstes, das traditionell die weltliche Herrschaft der Kirche betonte, ist hier vom Nürnberger Faschingsbrauch, dem Schembartlauf, satirisch überlagert, bei dem eine „Hölle“ durch die Stadt gezogen wurde. Das Blatt verspottet damit drastisch die kirchlichen Versprechungen, mit Hilfe von Ablässen der Sündenstrafe zu entgehen, und

Abb. 6: Hans Sebald Beham: Von der Höllenfahrt des Papstes. Flugblatt. 1524



stellt die Höllenfahrt der alten Kirche gegen die Höllenfahrt Christi – die nach der reformatorischen Lehre die zentrale Erlösungstat des erniedrigten Gottessohnes ist. Von ihr hatte LUTHER 1517 in seinen beiden letzten Ablaßthesen zusammenfassend geschrieben:

„Ermahnen soll man die Christen, daß sie ihrem Haupt Christus durch Strafen, Tod und Hölle hindurch zu folgen trachten, und so lieber durch viel Trübsal in den Himmel einzugehen, als durch unerschütterte Sorglosigkeit ihrer Sache sicher zu sein.“⁹

Die unter das Bild gesetzte Vision des Propheten Jesaja aus dem 14. Kapitel behandelt die göttliche Rache an den Unterdrückern des auserwählten Volkes. Das biblische Modell wird durch die einleitenden Verse auf die gegenwärtige Unterdrückung der „Evangelischen“ durch den „Antichrist“ und sein „geystlich heer“ bezogen.

Die typisierende Ständesatire

20.2.2.

Aspekt 2

In der reformatorischen Bildsatire gibt es gelegentlich die Darstellung individueller Porträts, aber die Gesichtszüge sind nicht im Sinne neuzeitlicher Karikatur übertrieben oder verzerrt; das Porträt hat rein abbildende Funktion, man will den Dargestellten erkennen können. Bei weitem jedoch überwiegen typisierende Darstellungen, die Standesvertreter oder Vertreter von Institutionen (Bauer, Bürger oder Mönchs- bzw. Papsttum) charakterisieren sollen.

Erhard SCHÖNS Flugblatt „*Teufel mit Sackpfeife*“ um 1530 wurde in kulturgeschichtlichen Darstellungen des Reformationszeitalters unzählige Male als eindrucksvolle Frühform physiognomischer Karikatur wiedergegeben (Abb. 7). Dabei galt sie aber bezeichnenderweise ebenso als Verspottung des altkirchlichen Mönchswesens wie auch als „beste und böseste Luther-Karikatur“.¹⁰

Die antirömische Zielrichtung der Satire ergibt sich nicht nur aus der Person des Künstlers Erhard SCHÖN, der sich mit vielen Arbeiten maßgeblich an der Bildpropaganda für die Reformation beteiligte, sondern auch aus der Beischrift. Der Teufel erwähnt im Gothaer Exemplar hier „vil fabel trewm und Fanthasey“, die er „vor zeytten“ aus solchen „Pfeiffen“ pfiiff. Er beklagt damit einen vergangenen Zustand, von dem er aber im Vertrauen auf die menschliche Schwäche hofft, daß er bald wieder eintrete. In der bildlichen und literarischen Motivgeschichte war der Dudelsack überwiegend der Welt von Rausch, Begierden und Leidenschaften zugeordnet worden. Nach der dabei überwiegenden moralisch negativen Bewertung greift die Polemik beider Glaubenseiten das Musikinstrument früh auf für die Darstellung des Teufels oder Mönchs. Erhard SCHÖN steigert die Wirkung des Motivs dadurch, daß er das Instrument selbst als Mönchskopf ausgestaltet und über die zähnefleischende Maske des Teufelsbauches setzt und so die Verschlingung von Mönch und Teufel zu einem einzigen zweiköpfigen Monstrum vorgibt. Aus LUTHERS persönlicher Erfahrung der Wirklichkeit dämonischer Gewalten wird der Teufel zum allgegenwärtigen Instrument des Bösen, das den Geistlichen zu ökonomischer und politischer Ausnutzung seines Amtes zu verführen sucht. Seit der Konfessionsspaltung steckt der Teufel im Detail – im Alltag der politischen Bildsatire.

Die Ausbreitung der Herrschaftskritik in der politischen Bildsatire ist historisch nur zu verstehen, wenn man sich die Bildauffassung der Reformation und ihre allgemeinen Konsequenzen für die Kunstpraxis klarmacht.

⁹ G. BOTT / G. EBELING / B. MOELLER: Luther. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt 1983, S. 107.

¹⁰ Hans DOLLINGER: Lachen Streng Verboten. Die Geschichte der Deutschen im Spiegel der Karikatur. München 1972, S. 17.

Abb. 7: Erhard Schön: Teufel mit Sackpfeife. Flugblatt. Um 1530



20.2.3. Reformation und Bild

Aspekt 3

Das Thema „Reformation und Bild“ löst im allgemeinen Bewußtsein häufig die Vorstellung einer negativen Bilanz aus. Erinnerungen an das alttestamentliche Bilderverbot kommen da zusammen mit Nachrichten über Bilderstürme in der reformierten Kirche (vgl. STE 5). Zumal aus kunstgeschichtlicher Sicht gilt daher die Reformation weithin vor allem als verantwortlich für das Ende der altkirchlichen Bilder- und Schmuckfreudigkeit, als Ursache für den Entzug künstlerischer Arbeitsaufträge und als auslösendes Moment für den Einbruch einer frostig-sinnenfeindlichen Askese.

Man beruft sich dafür gern auf die verzweifelte Klage des alternden ERASMUS von Rotterdam: „Ubi cumque regnat Lutheranismus ibi litterarum est interitus“ („Wo das Luthertum herrscht, gehen die Künste zugrunde“). Die einseitige Bevorzugung des Wortes soll demnach besonders im deutschsprachigen Kulturgebiet zu einem verhängnisvollen und nachhaltigen Verfall künstlerischer Produktivität geführt haben.

Am zugespitztesten hat so der bekannte Philosoph und Soziologe Alexander RÜSTOW, nach einem anderen Wort des ERASMUS, von der „Lutherana tragoedia artis“, der Tragödie für die Kunst durch das Luthertum, gesprochen.¹¹ Anlässlich der großen Ausstellung zu Hans BALDUNG GRIEN in Karlsruhe 1959 musterte er entsprechend die altdeutsche Kunst und arbeitete einen angeblich unbestreitbaren Abstieg bei allen bekannten Künstlern heraus. DURER habe zwar selbst in seinem Spätwerk, der Münchener Tafel der „Vier Apostel“ (1526), durch die angestückte Beischrift auch bereits das Wort dem Bild-Zeichen übergeordnet und so der bildenden Kunst im Bereich des Religiösen einen tödlichen Stoß versetzt. Sein früher Tod im Jahre 1528 habe ihm jedoch das tragische Schicksal von Künstlern wie GRÜNEWALD, CRANACH, HOLBEIN und BALDUNG erspart, nämlich „in der kühlen Luft der Wortgläubigkeit eines bilderfeindlichen Protestantismus sich selbst überleben zu müssen“: GRÜNEWALD habe zuletzt nur noch zurückgezogen, traurig und künstlerisch unfruchtbar gelebt; HOLBEIN sei mit seiner ungebrochenen Produktivität vor dem Konfessionshader in die weltliche Bildnismalerei (und auf Empfehlung des ERASMUS von Rotterdam an Thomas MORUS nach England) ausgewichen, verrate aber im Erstarren zu eisiger Kälte und Schärfe, die seine Werke ausstrahlen, nachdrücklich die negative Wirkung der Reformation; bei CRANACH schließlich sei der gleiche Abstieg als Zug ins Hausbackene unverkennbar.

Diese Skizze ist in vieler Hinsicht aufschlußreich als Ausgangspunkt für unsere Frage nach dem Verhältnis von Reformation und Bild. RÜSTOWS Beitrag zeigt zunächst, daß er unter „Bild“ Kunst im heutigen Sinn versteht und ästhetisch bewertet. In den Auseinandersetzungen der Reformation jedoch ging es um das Bild – genauer die Gottes-, besonders die Christusdarstellung – als einen religiösen Gebrauchsgegenstand.

Sodann beklagt RÜSTOW, daß sich der Schwerpunkt von kirchlicher zu weltlicher Bildproduktion verlagerte, spricht von Zertrümmerung der altkirchlichen bilderfreudigen Tradition und spielt damit ERASMUS von Rotterdam gleichsam als objektive Wahrheitsinstanz gegen LUTHER und seine Auflösung der „Una Sancta“ aus. RÜSTOW steht in der „abendländischen“ Tendenz der kulturpolitischen Diskussion nach dem Zweiten Weltkrieg und versteht so den historischen Prozeß der Ablösung des Mittelalters als „Verlust der Mitte“ (im Gefolge von Hans SEDLMAYRS Buch von 1948).

Demgegenüber hatte 1916 Georg DEHIO eine „Krise der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert“ festgestellt, sie aber im wilhelminischen Nationalismus des Ersten Weltkriegs nicht mit dem Einschnitt der Reformation begründet, sondern mit einem Verlust der Eigenständigkeit der deutschen Künstler gegenüber der aus Italien importierten Renaissance.¹²

Übereinstimmend betonen beide Autoren aber einen Qualitätsverfall der deutschen Kunst seit dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts. In der Tradition der ästhetischen und geschichtsphilosophischen Spekulation des Idealismus verstehen sie dies weitreichend als Übergang der schöpferischen Führungsrolle von den Bildkünsten auf die Literatur und die Musik. Überspitzt und verkürzt ausgedrückt: ohne den durch die Renaissance bzw. Reformation bedingten Zusammenbruch der bildenden Kunst kein GOETHE und kein BACH als höchster Ausdruck des „Volksgeistes“. Im Hinblick auf den künstlerischen Rang werden solche Urteile mit subjektiver Eindringlichkeit emotional gependet: RÜSTOW bezeichnet den durch die Reforma-

11 Alexander RÜSTOW: *Lutherana Tragoedia Artis*. *Schweizer Monatshefte* 39 (1959), S. 891–906.

12 Georg DEHIO: *Die Krise der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert*. *Archiv für Kulturgeschichte* 12 (1916), S. 1–16.

tion bewirkten Verfall der Kunst als einen „katastrophalen Umschlag des geistigen Klimas von warm zu kalt, von Sommer zu Winter“. Ästhetische Normen dieser Art waren in der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts mit der Ausbildung einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise grundsätzlich ausgeschaltet worden. Alois RIEGL, der Wiener Kunsthistoriker der Jahrhundertwende, hatte gegen die klassizistische Lehre die bis dahin verachteten Epochen der Spätantike und des Barock zu Ansehen gebracht und mit der Kategorie der „Verfallszeiten“ insgesamt aufgeräumt; für ihn bedeutete jede künstlerische Hinterlassenschaft „vom Standpunkte universalhistorischer Betrachtung der Gesamtkunstentwicklung einen Fortschritt und nichts als Fortschritt“; ein Kunstwerk könne sich „nur mit dem beschränkten Maßstabe der modernen Kritik beurteilt als Verfall darstellen, den es tatsächlich in der Geschichte nicht gibt“.¹³ Eine derart differenzierende Wahrnehmung sieht seitdem am Spätwerk HOLBEINS, CRANACHS und BALDUNGS nicht den Verfall irgendeiner Blüte, sondern – mit RIEGLS Ausdruck – ein verändertes „Kunstwollen“ und spricht stilgeschichtlich hier etwa von „Manierismus“.

Mit diesem Kriterium der Qualität hängt nun eng die Frage der Quantität zusammen. Und hier ist die Tatsache unbestreitbar, daß ab etwa 1525–30 der Umfang der künstlerischen Produktion auffällig nachläßt. Als Erklärung dafür spielen neben der direkten Einwirkung der reformatorischen Bilderpraxis mehrere Faktoren in der Diskussion eine Rolle: hingewiesen wird auf politische, wirtschaftliche und soziale Gründe für den Rückgang an Aufträgen in einer Periode, in der künstlerische Arbeit noch überwiegend bei größeren Werken an einen Mäzen gebunden und der Künstler zumeist noch als Handwerker organisiert war. Dies betrifft besonders die Situation Deutschlands im späteren 16. Jahrhundert; zudem bleibt bei allgemeiner Betrachtung der anschließende Einschnitt des Dreißigjährigen Krieges mitzubersichtigen.

Von daher ist die Frage nach „Reformation und Bild“ insgesamt abzuwandeln nach den besonderen Bedingungen, unter denen sich sowohl der Protestantismus als auch die Kunstübung in einer Nation, Landschaft, Bekenntnisgruppe oder gesellschaftlichen Schicht jeweils historisch konkret entwickelten. Wegen der vielfältigen Verflechtungen der Umstände läßt sich die Reformation also keinesfalls pauschal als Tragödie für die Kunstentwicklung hinstellen. Dies belegt nicht nur die häufige direkte Einwirkung protestantischer Religiosität auf die Gestaltung von Bildthemen (zu denken ist etwa an die Ikonographie des Alten Testaments, an die Abendmahlsdarstellung oder die ausgesprochen häufig dargestellte Allegorie von Gesetz und Gnade). Schon allein der Hinweis auf die große Entfaltung künstlerischer Möglichkeiten im protestantischen Holland des 17. Jahrhunderts, besonders auf die Rolle REMBRANDTS als Gestalters reformatorischer Glaubenshaltung, widerspricht der Rüstowschen These. In Holland ergänzen die republikanische Staatsform und der international ausgedehnte Handel als politische und ökonomische Voraussetzungen die durch die Konfession gegebenen Voraussetzungen entscheidend. Nur so konnte es zu einer Kunstblüte kommen. Man muß sich klarmachen, daß dies in einem Land geschah, in dem der Calvinismus den kirchlichen Bildgebrauch bekanntlich grundsätzlich ablehnte, der weltliche Bildgebrauch dadurch jedoch in nie gekanntem Maße zunahm (vgl. dazu STE 26).

20.2.3.1. Die Bilderlehren

Merkmal 1

Was nun die zu Grunde liegenden Bilderlehren anbetrifft, so kann man – über die unmittelbare Zeitsituation und Umgebung LUTHERS hinaus – erst recht nicht von einer „Lutherana Tragoedia artis“ sprechen. In der Kirche des späten Mittelalters formulierten Bilder nicht nur die verschiedenen Erlösungsvorstellungen, sondern

¹³ Alois RIEGL: Spätromische Kunstindustrie (1901). Darmstadt ³1964, S. 11.

waren selbst weithin zu Mitteln religiöser Heilsgewissung geworden. Indem man ein Bild stiftete, glaubte man ein gutes Werk zu verrichten. Daraus entwickelte sich einer der verbreitetsten Wege, um sich Gott und den heiligen Fürbittern zu empfehlen. Allerdings diente das religiöse Bild, wie wir in Studieneinheit 7 gesehen haben, durch die Anbringung des eigenen Bildnisses oft auch dazu, das gesellschaftliche Ansehen des Stifters zu erhöhen. Der kirchliche Rahmen der religiösen Leistung und die Verbreitung der Privatfrömmigkeit förderten so am Vorabend der Reformation die künstlerische Produktion in besonderem Maße.

LUTHER hat sich von Anbeginn gegen das Heilstrauen auf Bilder gewendet. Dies war der eigentliche Kernpunkt seiner Auffassung. Er lehnte die überkommene Erwartung ab, sich Verdienste vor Gott erwerben zu können, indem man Bilder stiftete. Beim Gottesdienst hielt er Bilder für entbehrlich; vor allem sah er die Gefahr in den damit verbundenen verschiedenartigen Formen der Bildverehrung, wie sie auch im Ablass und überhaupt in der viel verbreiteten Wundergläubigkeit zum Ausdruck kam. Nach seinem Verständnis von Glauben und Kult kam es ihm auf ein geistliches Leben aus dem Wort Gottes an. Dies bedeutete besonders, bei den Bildern das religiöse „Leistungsdenken“ auszuschließen. LUTHER mußte seine Haltung in der Frage der Bilder aber nicht nur der alten Kirche gegenüber durchsetzen, sondern auf der anderen Seite auch bereits früh gegen andere Vorkämpfer der Reformation behaupten, gegen KARLSTADT und vor allem ZWINGLI, deren Bilderverdammung und -bekämpfung sehr viel weiter gingen (vgl. STE 5).

In KARLSTADTS Flugschrift „*Von Abtuhung der Bilder und daß kein Bettler unter den Christen sein soll*“ etwa wird die Ablehnung der Bilder, als Werkzeugen des Götzendienstes, streng biblisch mit dem Hinweis auf die Zehn Gebote begründet.¹⁴ Unter Berufung auf das Erste Gebot formuliert er seine Hauptthesen, die Anfang 1522 in Wittenberg als direkte Aufforderung zum Bildersturm gesehen wurden (vgl. SBB 2, S. 40ff.).

Auf die Nachricht von den Wittenberger Unruhen hin kehrte LUTHER am 6. März 1522 gegen den Willen seines Landesherren, des sächsischen Kurfürsten FRIEDRICH der Weise, dorthin zurück. Mit einer Folge von acht Predigten, die er in der Woche nach dem Sonntag „*Invocavit*“ hielt, trat er der von KARLSTADT ausgelösten Bewegung entgegen. Die vierte Predigt, vom 12. März, galt der Bilderfrage, und dieser „*Sermon von den Bildnissen*“ fand die mit Abstand größte Verbreitung, auch in Einzeldrucken. Er hatte in lutherischen Kreisen kanonische Geltung. Wie KARLSTADT, den er nicht namentlich nennt, verurteilt LUTHER hier zwar die altkirchliche Werkfrömmigkeit beim Stiften und Verehren von Bildern, die davon ausging, durch das Stiften von Bildern Sündenvergebung und Heilsgewißheit zu erlangen. Im Gegensatz zu KARLSTADT verteidigt er jedoch die Benutzung von Bildern zur Gedächtnisübung und zur Vermittlung frommer Vorstellungen. Vor allem aber lehnt er ihre gewaltsame Beseitigung entschieden ab; denn in Wittenberg sei die Bildanbetung längst überwunden und die blindwütige Zerstörung der überkommenen Bildwerke daher in keiner Weise gerechtfertigt.

Die Selbstverantwortlichkeit des Betrachters

LUTHER sieht die Funktion der Bilder darin, „zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen“ zu dienen.¹⁵ Der entscheidende Punkt seiner Überlegungen betrifft die Selbstverantwortlichkeit des Menschen im Umgang mit den Bildern.

¹⁴ Vgl. den Abdruck in dem Band „*Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden*“. Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit. Hrsg.: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nördlingen 1983, Nr. IX.

¹⁵ Zu LUTHERS Äußerungen vgl. Hans PREUSS: *Martin Luther. Der Künstler*. Gütersloh 1931, hier S. 57.

20.2.3.2.

Merkmal 2

Und diese Aussage unterstreicht der Reformator wirkungsvoll mit drastischen Vergleichsbeispielen. So schreibt er im April 1522, wenige Wochen nach der Fastenpredigt zur Frage der Anbetung:

„Findet man doch wohl, die Wein und Brot, Gold und Silber mißbrauchen und für Abgott haben, wie Paulus sagt: Quorum Deus venter est. Sollt man darum alle Bäume, Gold und Wein erstechen und schänden? So müßt man auch Sonne, Mond und Sterne vom Himmel reißen, denn sie sind in der Schrift ja hart verboten anzubeten als kein anderes. Ja man müßte auch keine Überkeit [Obrigkeit], weder Vater noch Mutter, leben lassen, denn man dieselben mit Kniebeugen ehret gleich als Gott selber und oft mehr sie fürchtet und liebt denn Gott selber.“

In der Predigt hatte er den Gedanken so formuliert: „Der Wein und die Weiber bringen manchen in Jammer und Herzeleid, wollen wir darum den Wein verschütten und die Weiber umbringen?“, und 1525 malt er die Konsequenzen der Bilderfeindlichkeit extrem aus: „Dann dürfte man auch keine Münzen mit Bildern schlagen, dürfte in kein Wasser, in keinen Spiegel schauen, ja man müßte den Leuten die Augen ausstechen.“

Den zentralen Gesichtspunkt, nicht den Bildern, sondern dem Betrachter die Verantwortung zu geben, betont gleichzeitig DÜRER in der Vorrede zu seiner Lehrschrift von der „*Unterweisung der Messung*“; er führt an, daß Bilder nicht von sich aus zum „afterglauben“ verführen, wie ja auch ein „frommer“ Mann nicht dadurch zum Mord angestiftet werde, daß „er ein Waffen an seiner Seiten trägt“.¹⁶

Ein satirisches Flugblatt zeigt in gleicher Tendenz Bilderstürmer, die sich an den „Ölgötzen“ vergreifen und an ihnen als Sündenböcken ihr eigenes moralisches Fehlverhalten rächen: „Und yetzund wil uns mancher fressen der doch sein selbst so gar vergessen“. Die „*Klagrede der armen verfolgten Götzen*“ kommentiert der Holzschnitt in der Darstellung eines betont reich gekleideten Bürgersmanns, dessen üppiger Lebenswandel durch zwei ihn begleitende Frauen und seinen Geld- und Weinvorrat anschaulich gemacht wird: ihm ragt ein übergroßer Balken aus dem Auge, nach dem biblischen Bildwort: „Warum siehst du den Splitter im Auge deines Bruders, aber den Balken in deinem Auge bemerkst du nicht?“ (Mt 7, 3 bzw. Lk 6, 42).

Abb. 8: Erhard Schön: Klage der armen verfolgten Götzen. Flugblatt 1529

Klagrede der armen verfolgten Götzen vnd Tempelpilder/über so vngleich vntayl vnd straffe.



LUTHER faßte die Selbstverantwortung des Einzelnen im Umgang mit Bildern als Bewahrung „christlicher Freiheit“ auf: Bilder sollen Menschen nicht beherrschen, weder im Sinne einer Institution, der „käuferlichen Kirche“, noch als Triebwünsche des Betrachters. Diese beiden Aspekte wurden damals in den Angriffen gegen die römische Kirche zusammengesehen. So in der berühmten Flugschrift „*Neu-Karsthans*“ (1521), in welcher der Bauer im Dialog mit dem Ritter Franz von Sickingen den kirchlichen Ausstattungsluxus als Verschwendung und Herrschaftsprunk ablehnt und zugleich von den Altarbildern bekennt, sie brächten „auch oft böse Gedanken in anschauung der fräulichen bildungen auf den altaren, dann kein bulerin mag sich üppiclicher oder unschamhaftiklicher bekleiden oder zieren dann sie iezund die muter Gottes, sant Barbaram, Katharinam und andere heiligen formieren“.¹⁷

¹⁶ Albrecht DÜRER: *Unterweisung der Messung* (1525). Neudruck: Nördlingen 21983.

¹⁷ A. E. BERGER (Hrsg.): *Die Sturmtruppen der Reformation. Flugschriften der Jahre 1520–1525* (1931). Darmstadt 1964, S. 188.

*Die künstlerischen Folgen***20.2.3.3.**

Merkmal 3

Der Abbau des Kultes und die neuartige öffentlich-propagandistische Nutzung der Bilder gingen gleichermaßen aus der reformatorischen Kritik an der alten Kirche hervor. Zugleich aber trägt die Konzeption des Bildes, wie sie von LUTHER entwickelt wird, der damals veränderten Kunstpraxis selbst, besonders etwa der eines DÜRER, Rechnung. LUTHER wertet Bilder theologisch gesprochen als neutral und gesteht ihnen so einen Eigenbereich zu, in dem sie selbständige Wirkungsmöglichkeiten und didaktische Mittel entwickeln konnten. LUTHERS Auffassung ergänzt sich mit den gewandelten Vorstellungen und Entfaltungsmöglichkeiten künstlerischer Arbeit auf der Grundlage der empirischen wie mathematisch-theoretischen Wissenschaften (Proportion, Anatomie, Perspektive). Sie geht zusammen mit der Definition des Bildes als geometrischer wie literarisch-intellektueller Konstruktion.

Wenn DÜRERS „*Unterweisung der Messung*“ (1525) nicht zufällig an LUTHERS Wittenberger Bilderpredigt anklang, so verrät sich darin die historische Position der Reformation: sie eröffnet dem Bild einen relativen Eigenraum im Hinblick auf den Einsatz der Mittel wie auch auf den Gebrauch und löst es aus der kirchlichen Rolle als Vermittler guter oder böser Jenseitskräfte. Wie die theoretische Begründung der Kunstpraxis so kennzeichnet die Reformation einen Schritt der Rationalisierung in die Neuzeit. Daher ist die Bedeutung der Reformation für die Vorgeschichte des modernen Kunstverständnisses nicht zu unterschätzen, auch wenn dieses selbst die Reformation zu einer Tragödie für die Kunst erklärt hat. Das Mißverständnis mag sich von daher erklären, daß modernes Kunstverständnis von einem autonomen Bereich der Kunst ausgeht, in dem die Kunst ihre Gegenstandsbereiche und deren Auffassung selbst bestimmt, während LUTHER das Bild im wesentlichen als bloß hinweisendes Zeichen versteht, das heißt, die visuelle Gestalt als Mitteilung von etwas außer ihr Liegendem faßt und daher oft auch direkt mit dem begleitenden Wort verbindet – in Allegorien theologischer Lehren ebenso wie in der propagandistischen Bildpublizistik. Langfristig kommt dieses Bildverständnis auch ohne jede äußerliche Koppelung mit Beischriften oder Texten aus. In der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts wird nach Zielsetzungen der protestantischen Ethik ein übergreifendes Bild der Wirklichkeit ohne jede literarische Didaktik entfaltet. Allerdings verzichtet diese Kunst nicht auf die Nutzung überlieferter Zeichenbedeutung, auf eine Sprache der Bilder, wie sie sich in der → *Emblematik* verdichtet hat. Dem realen Gegenstand wird so eine über seine bloße Dingbedeutung hinausgehende verweisende Dimension zugesprochen.

Schon LUTHER hat teil an der optischen Orientierung der Wahrnehmung, die man für das 16. Jahrhundert als einen besonderen Zug herausgearbeitet hat. LUTHER geht von einer eindringlichen, ja unwillkürlichen und lebhaften Vorstellungskraft des Menschen aus und formuliert so in realistischer Selbstbeobachtung:

„Denn ich wolle oder wolle nicht, wenn ich Christum höre, so entwirft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde das am creutze henges, Ist nu nicht sunde, sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ym augen habe? Syntemal das hertze mehr gillt, denn die augen und weniger soll mit sunden befleckt seyn denn die augen, als das da ist der recht sitz und wonunge Gottes.“¹⁸

LUTHER sah die Heilsgeschichte geradezu als Folge sinnbildlicher Vorwürfe und konnte das Innere im Äußeren, den göttlichen Verweis im sinnfälligen Zeichen entdecken: im Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen im Paradies, in den Fellen der Stammeltern, in der Arche Noah, im Regenbogen, in der Beschneidung, der Himmelsleiter Jakobs, der Feuer- und Wolkensäule, der ehernen Schlange, in den Cherubim über der Bundeslade, im Ephod (den zwölf Steinen auf dem Brustschild des Hohenpriesters), im Fell Gideons. In der anschaulichen Vorstellung

¹⁸ Hans PREUSS: Martin Luther (s. *Anm.* 15), S. 57.

einzelner sprechender Dinge und Situationen läßt sich die Betrachtungsweise LUTHERS, „vom Äusseren zum Inneren“, durchaus neben die Emblematik, die literarisch-graphische Sinnbildkunst, stellen.

Die positiven künstlerischen Folgen der Reformation erschöpfen sich nicht in ihrer Wirkung auf die bisher erwähnten kunstgeschichtlichen Bereiche der satirischen Bildpropaganda im Konfessionskampf und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Man kann vielmehr in einem sehr viel weiteren und generelleren Sinne von reformatorischem Einfluß auf die Kunst sprechen. Vor kurzem machte eine breit angelegte Ausstellung der Hamburger Kunsthalle unter dem Titel „Luther und die Folgen für die Kunst“ derartige Auswirkungen bewußt. Sie reichten bis hin zur Vorstellung von der sinnbildlichen Erschließung der umgebenden Natur aus christlicher Heilserwartung, wie sie der romantischen Landschaftsmalerei eines Philipp Otto RUNGE und Caspar David FRIEDRICH mit zugrunde liegt, und selbst bis zu den Anstößen, die auf die Entwicklung der gegenstandslosen Malerei eines MONDRIAN und KANDINSKY ausgingen.¹⁹ Die Funktionsverlagerung religiöser Überlieferung in direkt weltliche Aufgaben bezeichnet die weitestreichenden Folgen der Reformation für die Kunst: Mit der Umsetzung sakraler in profane Aussagemöglichkeiten erschließt sie dem zu Selbstverantwortung motivierten Betrachter neuzeitliche Welterfahrung durch bildnerische Verwandlung des Augenscheins. Jacob BURCKHARDT spricht in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ einmal von der stilprägenden Kraft religiöser Kunsttraditionen für weltliche Aufgaben:

„Enorm ist aber der Wert des Gleichartigen in der Kunst für die Bildung des Stils; es enthält die Aufforderung, im Längstdargestellten ewig jung und neu zu sein und dennoch dem Heiligtum gemäss und monumental, woher es denn kommt, dass die tausendmal dargestellten Madonnen und Kreuzabnahmen nicht das Müdeste, sondern das Beste in der ganzen Blütezeit sind. Keine profane Aufgabe gewährt von ferne diesen Vorteil. An ihnen, die eo ipso stets wechseln, würde sich nie ein Stil gebildet haben; die jetzige profane Kunst lebt mit davon, dass es heilige Stile gegeben hat und noch gibt; man kann sagen, dass ohne Giotto Jan Steen anders und vermutlich geringer wäre.“²⁰

Über vielfältige Austauschbeziehungen dieser Art zwischen religiösem und weltlichem Bereich hat die Reformation, besonders im deutschen und niederländischen Raum, im Bildverständnis und Bildgebrauch einen langfristigen Modernisierungsprozeß begleitet und unterstützt.

Ebenso aber blieb, LUTHER zum Trotz, ganz außerhalb von Konfessionen und Lehren daneben magisches Bildverständnis erhalten – im Alltag heute noch etwa in der Verwendung von Christophorus-Figuren zu entdecken, die man als Amulett in so manchem Auto findet.

Aufgabe 2

Charakterisieren Sie die Haltung der Reformation zum Bild.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

19 W. HOFMANN (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. München 1983.

20 Jacob BURCKHARDT: Weltgeschichtliche Betrachtungen (1905). Ausgabe R. MARX. Leipzig 1928, S. 106.

Abb. 9: „Das ‚Ebenbild Gottes‘ mit Gasmasken“. Foto aus Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege“. 1924



Zum Funktionswandel der heutigen Bildsatire 20.3.

Wirkung

In der Kollegstunde gingen wir von dem spektakulären Gotteslästerungsprozeß der Weimarer Republik gegen George GROSZ aus. Bei den Auseinandersetzungen beriefen sich dessen Anwälte auf alte Traditionen der antiklerikalen Bildpolemik. Der Rückgriff auf Formen und Motive der Vergangenheit ist entsprechend auch in der politischen Bildsatire selber bis heute sehr verbreitet.

Wir wollen uns abschließend anhand einiger Beispiele fragen: Was ist dabei in der Geschichte der Gattung gleichgeblieben, und was hat sich hier zwischen Reformation und Gegenwart geändert?

Die politische Bildsatire war im reformatorischen Konfessionskampf besonders durch ein Mittel geprägt: die Konfrontation einer göttlichen Norm, vor allem in der Person des leidenden Christus, mit der Wirklichkeit des zeitgenössischen Umfeldes. Das Urbild Christus diente den Evangelischen – so etwa im „*Passional Christi und Antichristi*“ – dazu, die weltliche Macht der römischen Kirche als „*Reich des Bösen*“ zu entlarven. Die aufgerissene Kluft zwischen Evangelium und aktueller Kirchensituation eröffnete einen Abgrund, vor dem sich das neu formierte Glaubenslager dem geängstigten Betrachter als Retter anbieten konnte. Die satirische Antithese war somit ein propagandistisches Instrument der Didaktik und Missionierung. In der Machtkonkurrenz zwischen katholischem und protestantischem „Gottesreich“ wurde sie gezielt eingesetzt. Wir hatten uns zudem klargemacht, wie damit auch auf die Arbeitsmoral des Bildpublikums eingewirkt wurde. Erziehungsziele im religiösen und im wirtschaftlichen Verhalten verfolgte die satirische Bildpresse durchgängig.

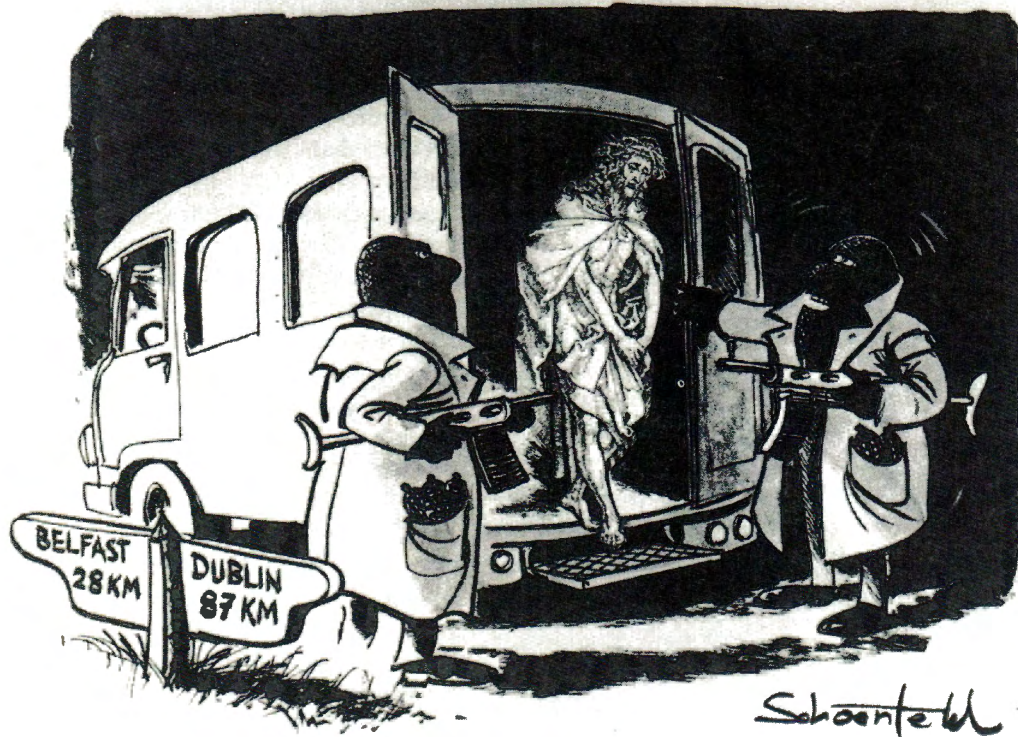
Demgegenüber bezieht sich GROSZ in seiner Attacke gleichermaßen auf Kirche und Staat. Gerade vor der jahrhundertelangen Verflechtung kirchlicher und politischer Interessen und Einrichtungen erklärt sich die Breitenwirkung seines Angriffs, der Gotteslästerung als Majestätsbeleidigung in der jungen Republik. Christus mit der Gasmasken war eben keine kirchlich vermittelbare Instanz mehr. Die etablierte metaphysische Grundlage der zentralen gesellschaftlichen Institutionen war damit in Frage gestellt. Diese Distanz gegenüber dem kirchlichen Anspruch auf Heilsvertretung macht die Gottesbilder der Vergangenheit für GROSZ und für heutige Karikaturisten neu verfügbar. GROSZ' „*Christus mit Gasmasken*“ bezieht das Passionsthema auf den Soldaten, wie er in Ernst FRIEDRICHS Foto-Mahnbuch „*Krieg dem Kriege*“ (1924) als „Das ‚Ebenbild Gottes‘ mit Gasmasken“ gezeigt worden war.²¹

Ähnlich sind Collagen der gegenwärtigen politischen Bildsatire angelegt. Als Gefangenen in den nordirischen Konfessionskrieg versetzt Karl-Heinz SCHOENFELD 1977 den Dürerschen Christus des „*Ecce Homo*“ (GROSZ veröffentlichte eine Mappe mit diesem Titel!) (Abb. 10).

Von grundsätzlich außerkirchlichen Positionen her wird heute religiöse Praxis als Stützfaktor politischer Aggression offengelegt und angegriffen. Darin liegt der Funktionswandel der Gattung „Bildsatire“ und ihrer Herrschaftskritik gegenüber den Zeiten – Spätmittelalter und Reformation –, in denen sie ausgeprägt worden ist.

²¹ Nachdruck: Frankfurt 1980. „Das ‚Ebenbild Gottes‘ mit Gasmasken“ befindet sich hier auf S. 131 (und auf dem Umschlag).

Abb. 10: Karl-Heinz Schoenfeld: Dürers „Ecce Homo“ im nordirischen Konfessionskrieg. 1977



Aufgabe
3

Welche Elemente der reformatorischen Bildsatire lassen sich noch in der Neuzeit ausmachen?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....