Rainer Wohlfeil – Trudl Wohlfeil

Verbildlichungen ständischer Gesellschaft Bartholomäus Bruyn d. Ä. – Petrarcameister

(mit Exkursen von Marlies Minuth und Heike Talkenberger)

Im Rheinischen Landesmuseum Bonn befindet sich seit 1912 ein Bild von Bartholomäus (Barthel) Bruyn d. Ä. (1493–1555)¹, bezeichnet heute als ‚Die drei Stände der Christenheit‘ (Abb. 1)². In der kunsthistorischen Literatur mehrfach erwähnt³, haben sich mit dieser Gemäldetafel kunsthistorisch etwas ausführlicher Eduard Firmenich-Richartz⁴, Hans-Johs Tümmers⁵ und Ingeborg Krueger⁶ befaßt. Ihr Thema in einen weitergefaßten historischen Zusammenhang einordnend zu interpretieren hat bisher nur Wolfgang Kemp⁷ unternommen; sein ‚erkenntnisleitendes Interesse‘ wurde offenkundig ausgelöst durch das 450. Jahrgedenken des deutschen Bauernkrieges von

¹ Zur Person s. *Eduard Firmenich-Richartz*, Bruyn, Bartholomaeus I, in: *Ulrich Thieme, Felix Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 5 (Leipzig 1911) 154–158; zuletzt *Horst-Johs Tümmers*, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog (Köln 1964) 11–14, und *Hildegard Westhoff-Krummacher*, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunsthistorische Studien 35, o.O. 1965).

² Eichenholz, H. 137 cm, B. 98 cm; ohne Signatur und Datum, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr. G K 34 A (22 477).

³ Vgl. u. a. *Karl Woermann*, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg (Dresden 1892, ²1907) 53. *Walter Cohen*, Katalog der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums in Bonn (Bonn ²1927) 25 f., Nr. 34 A; im folgenden zitiert: *Cohen*, Katalog. *Katalog Wallraf-Richartz-Museum*, Barthel Bruyn 1493–1555. Gesamtverzeichnis seiner Bildnisse und Altarwerke. Gedächtnisausstellung aus Anlaß seines vierhundertsten Todesjahres (Köln 1955) 51, Nr. 174.

⁴ *Eduard Firmenich-Richartz*, Bartholomaeus Bruyn und seine Schule. Eine kunsthistorische Studie (Beiträge zur Kunstgeschichte Neue Folge 14, Leipzig 1891) 64 u. 109 f., dazu Lichtdruck im Anhang mit Legende ‚Allegorische Darstellung‘ und Aussage 110: „Vorzügliches Werk aus mittlerer Zeit“; im folgenden zitiert: *Firmenich-Richartz*, Bruyn.

⁵ *Horst-Johs Tümmers*, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Mit einem kritischen Katalog (Köln 1964) 96, Nr. A 128 mit älterer Literatur; im folgenden zitiert: *Tümmers*, Altarbilder.

⁶ *Ingeborg Krueger*, Die drei Stände der Christenheit, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Gemälde bis 1900 (Kunst und Altertum am Rhein 111, Köln-Bonn 1982) 113 f. mit Abbildung; im folgenden zitiert: *Krueger*, Stände.

⁷ *Wolfgang Kemp*, Du aber arbeite. Die Darstellung der drei Stände im 15. und 16. Jahrhundert, in: *tendenzen* 98 (15/1974) 49–56; im folgenden zitiert: *Kemp*, Stände. *Ders.*, Vom Segen und Fluch Noahs. Zu einem Bild des Barthel Bruyn im Bonner Landesmuseum, in: *Das Rheinische Landesmuseum* 2 (1975) 24–27; im folgenden zitiert: *Kemp*, Segen und Fluch.

1525 und erscheint in seinem Deutungsansatz zumindest angeregt durch die Tendenz der ‚tendenzen‘⁸. Nach Kemp war die „geheime Bezugsadresse“ dieser und einiger weiterer Ständebilder des 15. und 16. Jahrhunderts⁹ im 16. Jahrhundert „der Bauernstand“¹⁰, der von Bruyn drastisch ‚zurückgesetzt‘¹¹, „formal unterrepräsentiert“¹² und gesellschaftlich ‚von oben‘ diskriminiert thematisiert erscheint¹³. Der ‚Auftrag‘ des Bildes war nach Kemp, die überlieferte ‚feudale Ordnung‘ unter Rezeption „alter, längst überständiger Formeln“¹⁴ politisch zu legitimieren. Wenn nachfolgend erneut sowohl der Bedeutungsstruktur als auch dem historischen Dokumentensinn des Bildes nachgespürt werden soll, ist dieser Ansatz von sozialgeschichtlicher Betrachtungsweise¹⁵ geprägt und methodisch bestimmt durch unser Verständnis von ‚Historischer Bildkunde‘¹⁶.

In einem ersten Teil (I = Rainer Wohlfeil) werden ‚Die drei Stände der Christenheit‘ im Zentrum der Untersuchung stehen, eingeleitet in Anlehnung an die Methode der Bedeutungsanalyse von Erwin Panofsky¹⁷ durch eine ‚vor-ikonographische Beschreibung‘ und eine ‚ikonographische Analyse‘. Die geschichtswissenschaftliche Be-

⁸ Vgl. *tendenzen* 97 (15/1974) 3: „Im Glorienschein altmeisterlich-frommer Kunst haben sich in der Bundesrepublik die Nachfahren der feudalen Bauernschinder auf ihrem Großgrundbesitz eingerichtet, verbündet mit dem Nachwuchs der Fuggerschen Monopolherrschaft im System der Konzerne. Aber das Sichere ist nicht sicher mehr, und die dem Gott der Ausbeuter ergebene Kunst eine alte Erfindung der Herrschenden. Das revolutionäre Erbe unserer Kultur ist Auftrag an die Gegenwart. Wir zeigen, wem es gehört, wer es aufnimmt, und wie es fortgesetzt wird.“

⁹ Maerten van Heemskerck, *Die drei Stände der Christenheit*, etwa 1550, Kupferstich. Maerten van Heemskerck, *Der Dritte Stand*, etwa 1550, Kupferstich. Hans Muelich, *Die drei Stände*, 1556, Miniatur. Unbekannt, *Die drei Stände*, vor 1416, Miniatur. Unbekannt, *Die drei Stände*, etwa 1458, Miniatur. Unbekannt, *Die drei Stände*, Handzeichnung Ende des 15. Jahrhunderts nach einem Vorbild der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unbekannt, *Die drei Stände*, vor 1456, Fresko. Unbekannt, *Der Ständebaum*, nach 1450, Miniatur. Abgebildet bei Kemp, *Stände*, mit Fundortnachweisen.

¹⁰ Kemp, *Segen und Fluch* 26.

¹¹ Kemp, *Segen und Fluch* 24; Kemp, *Stände* 50.

¹² Kemp, *Segen und Fluch* 27.

¹³ Kemp, *Stände* 51.

¹⁴ Kemp, *Stände* 50; vgl. auch 55.

¹⁵ Rainer Wohlfeil, *Einführung in die Geschichte der deutschen Reformation* (Beck'sche Elementarbücher, München 1982) 71 f. mit Literaturhinweisen 226.

¹⁶ Rainer und Trudl Wohlfeil, *Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde‘*, in: Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz, hg. von Peter Blickle (Stuttgart 1982) 104–119. Rainer und Trudl Wohlfeil, *Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde*, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte 25, Stuttgart 1982) 81–99. Rainer und Trudl Wohlfeil unter Mitwirkung von Viktoria Strobbach, *Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 12 (1985) 129–180. Weiterführende Überlegungen zur Methode s. Rainer Wohlfeil, *Das Bild als Geschichtsquelle*, in: *Historische Zeitschrift* 243 (1986) 91–100.

¹⁷ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1* (DuMont-Taschenbücher 83, Köln 1979) 207–225. Im Rahmen der dritten Stufe verwenden wir abweichend von Panofsky den Ausdruck ‚Dokumentensinn‘ in sozialgeschichtlicher Betrachtungsweise. Dazu Wohlfeil, *Bild* (wie Anm. 16) 98 ff.

deutungsanalyse – Bedeutungsstruktur begriffen als „Gesamtheit aller auffindbaren und nachprüfaren Bedeutungsbeziehungen“¹⁸ – verlangt unabdingbar, den gesellschaftlichen Hintergrund eines Kunstwerkes aufzudecken – Kunstwerk verstanden als „eine komplexe künstlerische Mitteilung an einen Betrachter oder eine Gruppe von Betrachtern unter bestimmten geschichts- und gegenstandsabhängigen Bedingungen“¹⁹. Dementsprechend erfordert sie, nach dem Auftraggeber und dem Maler zu fragen, vor allem nach ihrem politischen Umfeld, nach ihrer sozialen Einbindung und nach den Formen ihres Bewußtseins. Zu erörtern sind das Problem von bildlichen Anregungen zur Gestaltung des Themas und – im vorliegenden Falle – die einschlägige Ständetheorie zur Entstehungszeit des Bildes. Außerdem muß zu ermitteln versucht werden, welche Bedeutungs- oder Mitteilungsabsicht der Auftraggeber und/oder der Künstler mit dem Bild verbanden, für welche Bezugsgruppe es bestimmt war, ‚wozu‘ es dem Stifter bzw. dem zeitgenössischen Betrachter ‚dienen‘ sollte und wie es zeitgebunden rezipiert worden ist. Eine umfassende kunstwissenschaftliche Untersuchung wird allerdings nicht vorgenommen werden. In einem letzten Schritt des drei analytischen und interpretativen Stufen vereinenden methodischen Verfahrens wird nach Erkenntnissen über den Menschen bzw. über soziale Gruppen jener vergangenen gesellschaftlichen Wirklichkeit und damit nach der ‚historischen Aussage‘ des Bildes gefragt werden. Um mit dem ‚Dokumentensinn‘ auch jene gewissermaßen rein unbewußte Intention zu erschließen, die sich manchmal erst der Nachwelt offenbart, erscheint es zweckmäßig, vorweg eine andere Verbildlichung der Ständevorstellungen in analoger, wenn auch knapper gefaßter Weise zu untersuchen und damit Vergleichsmaterial zu erhalten. Dementsprechend wird sich der zweite Teil (II = Trudl Wohlfeil) mit dem ‚Ständebaum‘ des Petrarcameisters (Abb. 2) befassen. Im dritten Teil wird auch versucht werden, aus den beiden Bildern Antworten abzuleiten zu den zentralen Fragen des Kolloquiums.

I

‚Die drei Stände der Christenheit‘, ein Gemälde auf einer Eichenholztafel von 137 cm Höhe und 98 cm Breite – die Größe des Bildes läßt keine Aussage über seine Bedeutung zu –, werden in die mittlere Schaffenszeit Bruyns eingeordnet, d. h. in das vierte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts²⁰. Es handelt sich um ein Stifterbild²¹ und damit aller Wahrscheinlichkeit nach bei diesem im Bereich der Tafelmalerei zumindest seltenen Bildthema²² um ein Werk, an dessen inhaltlicher Gestaltung der Auftraggeber (Stifter) stark beteiligt gewesen sein wird²³.

¹⁸ Ekkehard Kaemmerling, Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst, in: ders. (Hg.), Ikonographie (wie Anm. 17) 487.

¹⁹ ebda.

²⁰ Krueger, Stände 113.

²¹ *Lexikon der Kunst* 4 (Leipzig 1977, Westberlin 1981) 690 mit Literaturverweisen.

²² Timmers, Altarbilder 96.

²³ Generell vgl. Peter Hirschfeld, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst (Kunstwissenschaftliche Studien 40, o.O. 1968), zum Verhältnis zwischen Bruyn und seinen Auftraggebern

Der Stifter aus geistlichem Stand, von gleicher Größe wie die Figuren der zwei Personengruppen in der vorderen, zum Raum vor dem Bild geöffneten Bildebene, kniet in anbetender Haltung auf deren – aus der Sicht des Bildbetrachters – linken Seite, gewendet nach rechts. Er befindet sich zwar unterhalb der Mittelpunktfigur dieser Ansammlung von Männern, hat aber zu ihr keine Verbindung. Auch geht sein Blick, entsprechend seiner leichten Körperwendung nach vorne, ohne direkte Beziehung zum Geschehen auf dem Tafelgemälde oder zum Betrachter, aus dem Bild heraus.

Die Bildfläche oberhalb eines in zwei bzw. drei Bildebenen eingebrachten irdischen Geschehens (Stifter/vordere Personengruppen, hintere Personengruppe) und zugleich perspektivisch in eine dahinterliegende Bildtiefe verlagerte Ebene wird eingenommen von Christus als Auferstandenen, gekennzeichnet durch seine Wundmale, bekleidet mit mantelartig getragenen rosaroten Tuch. In schwebender Haltung thront er mit ausgebreiteten Armen vor einer lichten mandorla-artigen gelblichen Wolkenöffnung auf einem Regenbogen, seine Füße ruhen auf einer durchsichtigen, offenbar kristallinen, lichtreflektierenden Kugel – bildzeichenhaft wohl als Abbild des Kosmos zu deuten²⁴. Während seine dem Regenbogen aufsitzende Gesäßpartie in ihrer Mitte von der senkrechten Bildmittelachse durchschnitten wird, verlagern sich vor allem Kopf und Brust leicht auf die linke Bildseite; der Blick seiner abwärts gerichteten Augen ist nach rechts und damit ebenfalls zur linken Bildseite hin orientiert, scheint aber weniger auf die linke Personengruppe in der vorderen Bildebene der irdischen Zone insgesamt als auf die Gestalt gerichtet zu sein, die am linken Bildrand sichtbar ist und sich durch ihr Gewand von den anderen Figuren deutlich unterscheidet. Links und rechts von Christus schwebt je ein Engel; beide Gestalten in lang wehenden Gewändern tragen jeweils ein Spruchband, beschriftet das linke mit ‚TV SVPPLEX ORA‘, das rechte mit ‚TV PROTEGE‘. Ein drittes Spruchband mit der Aufschrift ‚TVQVE LABORA‘ ragt aus der Wolkenmandorla heraus und flattert zwischen ihrer unteren Spitze und der Hintergrundlandschaft am Himmel. Es befindet sich oberhalb und zugleich hinter einer dritten Personengruppe in der mittleren Bildebene des Geschehens auf der Erde.

Die vordere linke Bildebene der irdischen Zone und damit die Seite zur Rechten Christi wird hinter der Stifterfigur von fünf gleichgroßen männlichen Gestalten eingenommen, die auf hügeligem Boden stehen. Am Bildrand befindet sich ein barfüßiger, bärtiger Mann, abweichend in der Gewandung von der Bekleidung der anderen; er trägt ‚Aposteltracht‘ und offenbart sich ikonographisch durch das neben ihm auf den Boden gestellte und zugleich von ihm gehaltene Schräg- oder Andreaskreuz als der Apostel Andreas²⁵. Dieser Apostel blickt nicht wie der Stifter aus dem Bild heraus, sondern schaut nach links oben, wahrscheinlich auf Christus.

Hildegard Westhoff-Krummacher, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunstwissenschaftliche Studien 35, o.O. 1965) 49–53.

²⁴ *Percy Ernst Schramm, Sphaira–Globus–Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum ‚Nachleben‘ der Antike (Stuttgart 1958) 106f.*

²⁵ *Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 8 Bde (Freiburg i.Br. 1968–1976); im folgenden zitiert: Lexikon christliche Ikonographie, hier Bd. 5 (1973) 138–152.*

Aus dem Bild heraus über dessen linken Rand in die Weite geht dagegen der Blick des Geistlichen schräg hinter ihm. Seine Gesichtszüge mit dicken Wulsten unter den Augen, seine breiten Nasenflügel und sein weißes Haar, insgesamt ein sehr individuelles Gesicht, aber auch Einzelstücke seiner Bekleidung, wie die feingestickte Bordüre seines Hemdkragens, lassen vermuten, daß hier das Porträt eines geistlichen Herrn vermittelt wird²⁶, dessen Identität zu bestimmen allerdings bisher nicht gelungen ist.

Auffällig ist einerseits, daß mit ihm und dem Apostel – der Stifter bleibt unberücksichtigt – auf dieser Bildseite fünf Männer versammelt sind, während sich auf der rechten Bildseite nur vier Personen befinden. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß er ebenso wie der Apostel in keinerlei Beziehungen zu den anderen Gestalten steht, vor allem auch nicht zu der anschließenden aufeinanderbezogenen Gruppe von drei hohen geistlichen Würdenträgern, die hierarchisch gestaffelt sind, mit einem Papst im Vorder-, einem Kardinal im Mittel- und einem Bischof im Hintergrund. Der Kardinal läßt sich durch zwei Attribute, das Buch in seiner rechten Hand und den Löwen zu seinen Füßen als der Hl. Hieronymus, ein ‚Kirchenvater‘, identifizieren²⁷. Für den Papst und für den Bischof wurden verschiedene Entschlüsselungen angeboten, von denen die Mehrzahl offenbar an der Vorstellung von einem Auftreten der vier großen lateinischen Kirchenväter in diesem Kreis orientiert zu sein scheint – eine These, die ebensowenig wie andere zu überzeugen vermag. Nach Marlies Minuth ist in der bischöflichen Gestalt Erzbischof Brun I. von Köln dargestellt²⁸. Während der Bischof als einziger aller Bildfiguren den Bildbetrachter ansieht, blickt der Kardinal augenscheinlich zum oder in Richtung des Papstes, der als einziger der Fünf zur Personengruppe auf der rechten Bildseite schaut. Bekleidet mit goldenem Mantel über blauem Gewand und weißen Ärmeln hält er in seiner rot behandschuhten linken Hand den größeren von zwei unterschiedlichen, eisernen, mit kunstvoll-komplizierten Bärten ausgestatteten Schlüsseln – bildhafter Ausdruck der Vollmacht zu binden und zu lösen und zugleich der besonderen Gewalt der Nachfolger Petri; der zweite Schlüssel hängt nach unten.

Die Personengruppe von vier annähernd gleichgroßen Männern auf der vorderen rechten Bildebene – zur Linken Christi – steht auf ebener Bodenfläche. Alle sind kriegerisch ausgerüstet; die vordere, aus der Gruppe hervortretende und zugleich größte aller Gestalten trägt unter goldenem Mantel schwarzen Plattenharnisch, Beinschienen und Fußschutz, führt in der linken Hand ein nach oben gerichtetes Schwert und ist durch einen kristallinen Reichsapfel in der rechten Hand und die Bügelkrone auf dem Kopf als Kaiser gekennzeichnet²⁹. Sein Blick, gewendet zur Gruppe der Geist-

²⁶ Krueger, *Stände* 113.

²⁷ *Lexikon christliche Ikonographie* 6 (Freiburg i.Br. 1974) 519–529.

²⁸ Exkurs Marlies Minuth 320–323, hier 320.

²⁹ Percy Ernst Schramm, Die Bügelkrone, ein karolingisches Herrschaftszeichen. Mit einem Anhang: Die Lobwörter *decus imperii* und *spes imperii*, in: Festschrift für Karl Gottfried Hugelmann ..., hg. von Wilhelm Wegener, Bd. 2 (Aalen 1959) 561–578, hier 561 f. Percy Ernst Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert 3 (Schriften der Monumenta Germaniae historica 13/III, Stuttgart 1956) 761, 888, 1042 ff.

lichkeit, erscheint auf den Papst gerichtet, so daß sich Papst und Kaiser in Blickkontakt befinden. Die drei gepanzerten Krieger hinter dem Kaiser halten ritterliche Lanzen, an denen unterhalb des metallenen Blattes jeweils ein Fahmentuch befestigt ist; die mittlere trägt außerdem auf ihrer Spitze den abgeschlagenen Kopf eines bärtigen Mannes mit Zackenkrone. Die Blicke der drei Lanzenträger sind nicht auf die Gruppe der Geistlichen gerichtet: der linke ‚Ritter‘ schaut vielmehr zu Boden, jedoch nicht auf den Tierkadaver zu seinen Füßen, sondern eher in Richtung auf die Figurengruppe in der mittleren Bildebene; der mittlere scheint hinter dem Kaiser vorbei aus dem Bild heraus nach links zu sehen; der rechte hat sein Augenmerk offenbar auf den Stifter gerichtet. Näher bestimmen läßt sich der linke Lanzenträger auf Grund seines Drachenattributs als Hl. Georg³⁰. Der Träger der Lanze mit Kopf wird von Marlies Minuth als Judas Makkabäus entschlüsselt³¹. Der rechte Fahnenträger wurde sowohl mit dem Hl. Mauritius als auch mit dem Hl. Gereon identifiziert³². Für seine Bestimmung als Hl. Gereon spricht die unmittelbare Einbindung dieses Heiligen in Köln, die ihre bildliche Vergegenwärtigung sowohl in Sankt Andreas als auch in Santa Maria im Kapitol, also in den Stiften erfahren hatte³³, in denen der mutmaßliche Stifter jeweils ein Kanonikat wahrnahm; eine derartige Zuschreibung deutet außerdem die Blickorientierung dieses Kriegers auf den Stifter an. Im Kaiser wurde mehrfach die Personifizierung Karls des Großen gesehen³⁴, jüngst aber darauf hingewiesen, daß die Gestalt „deutliche Porträtzüge Karls V. („Habsburger Lippe“)“ aufzeige³⁵. Letztere These erscheint begründet – auch in ‚zeitgeschichtlicher Aktualität‘ des Bildes³⁶; sie ließe sogar eine gewollt doppeldeutige Belegung der kaiserlichen Gestalt zu.

Die beiden großen Personengruppen in der vorderen Bildebene stellen jeweils keine geschlossene und geordnete Gemeinschaft dar: als gruppeninterne Bezugspunkte bieten sich zwar Papst und Kaiser an, aber durch Blickrichtung oder Körperhaltung auf sie zugeordnet sind keineswegs alle Männer der jeweiligen Ansammlung. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß die beiden inneren Gruppen von drei Personen durch jeweils einen Fuß der Engel bildkompositorisch von den äußeren Figuren getrennt werden. Hierarchische Strukturierung geht vor allem vom Kaiser aus, der als einzige Person in voller Gestalt sichtbar ist und alle anderen an Körpergröße überbietet. Abgesehen von diesen Ordnungselementen erscheint das Geflecht der weiteren Beziehungen untereinander undurchschaubar, sieht man davon ab, daß jeder der beiden Gruppierungen im jeweils kollektiven geistlichen bzw. kriegerischen Band eine Gemeinsamkeit zugrunde liegt. Zueinander stehen die beiden Personengruppen nur über Papst und Kaiser in einem Beziehungsgefüge, deren räumliche Beziehungen zu-

³⁰ *Lexikon christliche Ikonographie* 6 (Freiburg i.Br. 1974) 365–390.

³¹ Exkurs *Marlies Minuth* 321 ff.

³² *Lexikon christliche Ikonographie* 6 (Freiburg i.Br. 1974) 394 f. für Hl. Gereon; 7 (Freiburg i.Br. 1974) 610–613 für Hl. Mauritius.

³³ *Joseph Braun*, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst (Stuttgart 1943, ND München 1974) 290. So auch *Tümmers*, Altarbilder 96.

³⁴ So *Coben*, Katalog 26; *Kemp*, Segen und Fluch 24; *Kemp*, Stände 50.

³⁵ *Krueger*, Stände 114.

³⁶ *Krueger*, Stände 114 u. unten 307.

gleich ihre hervorgehobenen sozialen Ränge betonen. So, wie sich ihre aufeinandergerichteten Augen in gleicher Höhe vom unteren Bildrand befinden, liegen die Spitzen von gehaltenem päpstlichen Schlüssel und Kreuz auf kaiserlichem Reichsapfel, von Tiara und Kaiserkrone in einer Bildhöhe. Es ergibt sich außerdem ein Beziehungszusammenhang zu der Zweiergruppe in der mittleren Bildebene – den räumlich in den Landschaftsmittelgrund zurückversetzten arbeitenden Gestalten: Wird die gedachte Verbindungslinie zwischen päpstlichem und kaiserlichem Auge vom jeweiligen Auge in derselben Länge nach unten und im Kreuzungspunkt der zwei jeweiligen Linien in der Form eines gleichseitigen Dreiecks zusammengeführt, stößt die untere Dreiecksspitze auf die Grabungsfläche vor dem Spaten. Das Grabungsloch wird angeschnitten von der gedachten Mittelachse des Bildes.

Die Personengruppe in einem schmalen Ausschnitt dieser mittleren Bildebene formieren zwei Männer, deren Körpergröße etwa ein Drittel der Vordergrundgestalten beträgt. Sie tragen Arbeitskleidung unterschiedlicher Art und haben begonnen, einen trockenen und kargen, steinharten und zugleich von Steinen durchsetzten Boden mit Spaten und Hacke zu bearbeiten. Offensichtlich an schwere körperliche Tätigkeit gewöhnt, konzentrieren sich beide bis hin zur Blickrichtung voll auf ihr Werk. Sie erscheinen als Gemeinschaft, in der sie gleichgestellt sind, aufeinander angewiesen und zugleich in ihrem Beziehungssystem geordnet durch den arbeitstechnischen Zwang, gemeinsam die unumgängliche Aufgabe zu erfüllen. Sie nehmen weder von allen anderen Bilderscheinungen noch vom Betrachter Kenntnis, sind als eigene, auf sich konzentrierte Gruppe abgeriegelt durch das Vordergrundgeschehen. Der Betrachter nimmt dagegen diese kraftvollen, keinesfalls häßlich, allenfalls etwas grob dargestellten und wohl mit Anteilnahme gezeichneten Figuren sehr bald wahr, denn auf ihrer Wirkungsstätte liegt Sonnenschein und der barfüßig Grabende arbeitet in hellem Licht. Der Sonnenstrahl fällt so von links vorne ein, daß der Schatten des Hackenden hinter dem Grabenden deutlich erkennbar ist. Es läßt sich allerdings auch nicht übersehen, daß der Maler wenig vertraut gewesen zu sein scheint mit der Handhabung eines Spatens – es sei denn, er habe einen Linkshänder wiedergeben wollen. Gedeutet werden die Gestalten, obgleich sie nicht prototypisch erscheinen im Vergleich zu anderen bildlichen Gestaltungen ihres Standes, übereinstimmend als Bauern³⁷. Im Verhältnis zu den zwei anderen Gruppen ist ihnen ein nachgeordneter Platz zugewiesen – gekennzeichnet auch dadurch, daß kein Engel jenes Spruchband hält, das über ihnen flattert.

Hinter den Bauern wird freundlichere Landschaft als im Vorder- und Mittelgrund sichtbar, in deren Mittelpunkt sich ein Gebäudekomplex befindet, der sich nicht eindeutig bestimmen läßt – vielleicht ein Zisterzienserkloster, weil er sich als klosterähnliche Anlage ohne Kirchturm darzustellen scheint. Im verschwindenden Hintergrund zieht sich ein Fluß hin, an dessen linksseitigem ansteigenden Ufer sich ein Wald vom

³⁷ *Cohen*, Katalog 26; *Kemp*, Segen und Fluch 24; *Kemp*, Stände 50; *Krueger*, Stände 113; *Tümmers*, Altarbilder 96, bezeichnet sie als „zwei Männer“, die das „karge Erdreich mit Hacke und Spaten zu bearbeiten“ sich bemühen.

Flußrand bis zur Höhenkuppe erstreckt. Diese Bildbeschreibung abschließend ist festzuhalten, daß in dem Bild keine Städtebürger zu sehen sind.

Hinsichtlich der bildlichen Aussagen decken sich weitgehend die kunstgeschichtlichen Deutungen³⁸: Christus beruft und segnet die Teilung der Christenheit in drei Stände, die sich gemäß seinem über die Spruchbänder erteilten Auftrag betätigen sollen. Diese irdische Ordnung wird von ihm nicht nur gutgeheißen, sondern nachdrücklich gerechtfertigt³⁹. Zur Bezeichnung der drei Figurengruppierungen werden die Begriffe ‚Gebet‘ oder ‚Lehrstand‘ (‚Du bete demütig‘), ‚Schutzgewährung‘ oder ‚Wehrstand‘ (‚Du beschütze‘) und ‚Arbeit‘ oder ‚Nährstand‘ (‚Und Du arbeite‘) verwendet⁴⁰. Sie werfen Fragen auf wie die, wann ein derartiges Dreiständemodell entwickelt und wie es begründet worden war, ob seine Verbildlichung durch Bruyn Vorläufer hatte, inwiefern es im 16. Jahrhundert ‚Ideologie‘ oder ‚Utopie‘ widerspiegelte, in welcher Weise es der sozialen Wirklichkeit zur Entstehungszeit des Bildes entsprach, ob sich tiefergehende Erkenntnisse zum Bedeutungssinn des Werkes eröffnen und sich letztlich sein historischer Dokumentensinn entschlüsseln läßt. Um sie zu beantworten, ist vom Stifter als Auftraggeber auszugehen.

Der Stifter war nach Eduard Firmenich-Richartz der Kanoniker Lambert Bracke⁴¹. Allerdings enthalten die einschlägigen Veröffentlichungen dieses Kunsthistorikers keinen Nachweis⁴². Lambert Bracke – laut Matrikel der Universität Köln ‚Lambertus Braeck de Tremonia‘⁴³ – stammte also wahrscheinlich aus Dortmund, wo er spätestens seit 1520 die Pfründe des Pfarrers an St. Reinhold innehatte⁴⁴. Sein Geburtsdatum ist

³⁸ Vgl. z. B. Firmenich-Richartz, Bruyn 64 u. 109; Tümmers, Altarbilder 35 u. 96; Krueger, Stände 113 f.

³⁹ Tümmers, Altarbilder 35; Kemp, Segen und Fluch 24.

⁴⁰ Firmenich-Richartz, Bruyn 109 f.; Kemp, Segen und Fluch 24.

⁴¹ Firmenich-Richartz, Bruyn, und spätere Veröffentlichungen des Autors (vgl. Anm. 42) enthalten diese Zuschreibung noch nicht. Sie findet sich erstmals bei Walter Cohen, Katalog der Gemäldegalerie vorwiegend Sammlung Wesendonk (Provinzial-Museum in Bonn, Bonn 1914) 22; dto. Cohen, Katalog 25 f. in der Formulierung „– nach Mitteilung von E. Firmenich-Richartz ist es Lambert Bracke ...“. Der Versuch, diese Aussage über eventuelle Nachlässe von Firmenich-Richartz und Cohen zu überprüfen, blieb erfolglos. Alle angeschriebenen Institutionen kennen keinen wissenschaftlichen Nachlaß Firmenich-Richartz, das Kunstmuseum Düsseldorf besitzt zwar einen Nachlaß seines während des nationalsozialistischen Regimes ermordeten Kustos Cohen, jedoch enthält dieser keine einschlägigen Materialien.

⁴² Artikel „Bruyn, Bartholomaeus I“, in: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1) 154–158, ebenso wenig wie Artikel „Bruyn, Bartholomäus“, in: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler, hg. von Eduard Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Hermann Keussen (Düsseldorf 1895, ND Nieuwkoop 1966) 127–137.

⁴³ Hermann Keussen (Bearbeiter), Die Matrikel der Universität Köln 2 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde VIII/2, Bonn 1919) 255: „402,61 Lamb Braeck de Tremonia“, im folgenden zitiert: Keussen, Matrikel.

⁴⁴ Köln, Historisches Archiv, Bestand Maria im Kapitol, Urkunde 3/159 vom 4. Februar 1520. Vgl. auch Anna-Dorothee v. den Brincken, Das Stift St. Georg zu Köln (Urkunden und Akten 1059–1802) 243 u. 384 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln 51, Köln 1966) für 30. Juni 1523; im folgenden zitiert: v. den Brincken, St. Georg.

unbekannt, er verstarb 1538 zu Köln⁴⁵. Bracke studierte von 1489 bis 1491 in Köln, eingeschrieben in der artistischen Fakultät gehörte er zur Burse Montana⁴⁶. Dieses Studium schloß er offensichtlich mit dem Magistergrad ab. Tätig wurde er 1502 und 1506 zu Köln als Notar⁴⁷, 1507 wird er als Kanoniker am Stift St. Mariengraden angeführt, scheint jedoch diese Pfründe nicht dauerhaft wahrgenommen zu haben⁴⁸. Spätestens seit 1516 besaß er ein Kanonikat am Stift St. Andreas⁴⁹, 1520 stiftete er als Kanoniker am Frauenstift St. Maria im Kapitol seine Memorie⁵⁰. In den nachfolgenden Jahren wird er als Kanoniker an St. Andreas und in St. Maria im Kapitol mehrfach als Urkundenzeuge, Testamentsvollstrecker und Treuhänder angeführt⁵¹. Als er verstarb war er Senior in St. Andreas, der nicht nur hohe Legate für Memorien gestiftet hatte, sondern diesem Stift auch ein Klausurhaus hinterließ – ein Vorgang, der noch im 18. Jahrhundert gebührend erwähnt wurde⁵². Da er auch im Raum Dortmund testamentarisch über Eigentum verfügte⁵³, scheint seine wirtschaftliche Lage gut gewesen zu sein. Unaufklärbar bleibt sein Verhältnis zur Universität: zu ihren Professoren gehörte er nicht, über seine Pfründe an St. Andreas erscheint er jedoch in einer Bindung zu ihr⁵⁴.

Lambert Bracke wurde weder in den Kölner Ratsprotokollen aktenkundig, noch taucht sein Name in der historischen Literatur auf. Allerdings liegen keine Untersuchungen vor zur Geschichte der beiden Kollegiatstifte St. Andreas und St. Maria im

⁴⁵ Köln, Historisches Archiv, Bestand Geistliche Abteilung Nr 8, S. 279: „1507 Lambert Bracke de Tremonia. Pastor in Dortmund. † Senior 2. Jun. 1538 sep. in capella S. dionysii ...“; dto. 165: „Lambertus Bracke de Tremonia Senior Canonicus obiit 2. Jan. 1538.“

⁴⁶ *Keussen*, Matrikel 402, 61: „... art.; i. e. si“ mit Anm. 61: Lambertus Braeck de Tremonia; pro facultate artium; juravit et solvit. 1491 22/6 determinavit sub magister Valentinus. Nach Keussen, der alle sonstigen Quellen offenkundig ausgeschöpft hat, gehörte Bracke zur Burse Montana (M).

⁴⁷ Das Urkundenarchiv der Stadt Köln seit d. J. 1397, Inventar VII. 1481–1505 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 39, Köln 1928) 155, Nr 15077: „1502 Sept. 24 Rom ... Not. (ap. et imp.) Lambertus Brake, cler. Col. d.“ Das Urkundenarchiv der Stadt Köln seit d. J. 1397, Inventar VIII. 1506–1540 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 40, Köln 1929) 7 f., Nr 15285: „1506 Mai 2 ff. ... Not. (ap. et imp.) Lambertus Bracke, cler. Col. d., in palatio ap. caus. not.; ...“

⁴⁸ *Anna-Dorothee v. den Brincken*, Das Stift St. Mariengraden zu Köln (Urkunden und Akten 1059–1817) Teil I, 144 f., 152 f., 268 u. 474 u. Teil II, 534 (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln 58, Köln 1969); im folgenden zitiert: *v. den Brincken*, St. Mariengraden.

⁴⁹ *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 71 (1901) 198: „1516 Juli 12. Lazarus Rosetti, Dechant von S. Severin, ernennt ... Lambertus Brake, Kanoniker an S. Andreas ... zu Rechtsvertretern in seinem Streit mit ... Stiftsmitgliedern von S. Severin.“

⁵⁰ Köln, Historisches Archiv, Bestand Maria im Kapitol, Urkunde 3/159 vom 4. Februar 1520.

⁵¹ *v. den Brincken*, St. Mariengraden 152 f.: 1525 Mai 29 Testamentsvollstrecker; vgl. auch S. 268 u. 474. *v. den Brincken*, St. Georg 243: 1523 Juni 30 Zeuge. Köln, Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Bestand PfA Köln, St. Maria im Kapitol A I a 56: 1533 Oktober 19: Treuhänder.

⁵² Köln, Historisches Archiv, Bestand Geistliche Abteilung Nr 8, S. 165. Vgl. dazu *Hermann Keussen*, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Bd. 2 (Bonn 1910) 75.

⁵³ *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 76 (1903) 74 f., Nr 449.

⁵⁴ *Hermann Keussen*, Die alte Universität Köln. Grundzüge ihrer Verfassung und Geschichte (Köln 1934); im folgenden zitiert: *Keussen*, Universität, weist Bracke in den Professorenlisten nicht nach. *Hermann Keussen* (Bearbeiter), Die Matrikel der Universität Köln 3 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde VIII/3, Bonn 1931) 623, lk. Spalte, mit 1084 führt ihn im Register unter den Universitätspfründen.

Kapitol während des 16. Jahrhunderts⁵⁵, und noch immer gilt als Standardwerk zur Geschichte Kölns die Darstellung von Leonard Ennen⁵⁶. Auch gibt es bisher keine befriedigende Aussage, warum sich in Köln weder eine reformatorische Bewegung größeren Ausmaßes etablierte noch gar die Reformation durchsetzen konnte⁵⁷. Neuere Untersuchungen (Robert William Scribner⁵⁸, Wilfried Ehbrecht⁵⁹, Clemens von Looz-Corswarem⁶⁰) lassen jedoch – trotz Abweichungen in der Bewertung einzelner Umstände – insgesamt schließen, daß sich das Beharren der Reichsstadt im römisch-katholischen Glauben nur als Ergebnis eines vielschichtigen historischen Prozesses erklären läßt. Zu dessen wichtigen Faktoren zählten eine wirksame soziale Kontrolle durch den Rat im Zusammenwirken mit den Gaffeln als der politischen Organisation, der alle Bürger angehörten, und mit anderen Funktionsträgern wichtiger sozialer Gruppen; über sie behielt der Rat das Druckereiwesen im Griff. Weitere Faktoren waren die streng altgläubige Haltung der institutionell und personell in die Stadt stark eingebundenen Universität sowie frühzeitige ‚gegenreformatorische‘ Aktivitäten, besonders einzelner Orden. Eine derartige religiöse Übereinstimmung schloß allerdings keineswegs aus, daß zwischen Bürgern und Klerus harte Spannungen bestanden.

In der Großstadt Köln⁶¹ mit ihren etwa 35 000 bis 40 000 Einwohnern, die im 16. Jahrhundert erhebliche wirtschaftliche Schwierigkeiten durchzustehen hatten, stieß sich reichsstädtisch-bürgerliches Selbstbewußtsein an den zahlreichen geistlichen Immunitäten. 1580 bestanden neben 18 Pfarreien⁶² zusammen mit dem Dom 8 Stiftskirchen, gab es 14 Männer- und 24 Frauenklöster, etwa 55 bis 60 Konvente von Beginnen sowie andere kleinere kirchliche Einrichtungen⁶³. Geistlichkeit und Orden, innerhalb der Kirche selbst hierarchisch aufgegliedert, trugen insgesamt dazu bei, daß Köln eine

⁵⁵ *Therese Adler*, Die Verfassungsgeschichte des Stiftes S. Andreas in Köln (Phil. Diss. Bonn, Bernburg 1922), und *Anna Maria Friederike Walterfang*, Studien zur Geschichte des Stiftes St. Maria im Kapitol zu Köln (Phil. Diss. Maschinenschrift, Bonn 1920) enthalten keine einschlägigen Teile.

⁵⁶ *Leonard Ennen*, Geschichte der Stadt Köln meist aus den Quellen ... 4 (Köln-Neuß 1875); im folgenden zitiert: *Ennen*, Köln.

⁵⁷ *Franz Petri* (Hg.), Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenden Neuzeit, Einführung XI f. (Städteforschung, Reihe A: Darstellungen 10, Köln-Wien 1980); im folgenden zitiert: *Petri*, Kirche.

⁵⁸ *Robert William Scribner*, Why was there no Reformation in Cologne?, in: *Bulletin of the Institute of Historical Research* 49 (1976) 217–241.

⁵⁹ *Wilfried Ehbrecht*, Köln – Osnabrück – Stralsund. Rat und Bürgerschaft hansischer Städte zwischen religiöser Erneuerung und Bauernkrieg, in: *Petri*, Kirche 23–63.

⁶⁰ *Clemens von Looz-Corswarem*, Die Kölner Artikelserie von 1525. Hintergründe und Verlauf des Aufruhrs von 1525 in Köln, in: *Petri*, Kirche 65–153; im folgenden zitiert: *Looz-Corswarem*, Kölner Artikelserie.

⁶¹ *Hermann Kellenbenz*, Die Gesellschaft in der mitteleuropäischen Stadt im 16. Jahrhundert. Tendenzen der Differenzierung, in: *Wilhelm Rausch* (Hg.), Die Stadt an der Schwelle zur Neuzeit (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 4, Linz/Donau 1980) 1–20; im folgenden zitiert: *Kellenbenz*, Gesellschaft. Vgl. auch *Robert Jütte*, Obrigkeitliche Armenfürsorge in deutschen Reichsstädten der frühen Neuzeit. Städtisches Armenwesen in Frankfurt am Main und Köln (Kölner Historische Abhandlungen 31, Köln-Wien 1984) 218–238.

⁶² *Kellenbenz*, Gesellschaft 11.

⁶³ *Kellenbenz*, Gesellschaft 14.

keineswegs spannungsfreie, breite gesellschaftliche Schichtung aufwies; sie erstreckte sich von dem politisch seit 1396 unbedeutend gewordenen Patriziat bis zu landwirtschaftlich tätigen Bevölkerungsteilen⁶⁴ und umschloß neben den in der ständischen Ordnung Erfassten auch unterständische Randgruppen bis hin zu jenen Menschen, die außerhalb jedweder ständischer Einbindung lebten.

Diese so komplex gesellschaftlich strukturierte und sozial differenzierte Reichsstadt wurde zu Lebzeiten Brackes 1512/13 durch einen Aufstand gegen den Rat erschüttert⁶⁵, beunruhigender für die Geistlichkeit war aber der Aufruhr von 1525. In letzterem Zusammenhang wurde unlängst durch Looz-Corswarem nachgewiesen, daß dieses Geschehen sich nicht in jenem engen Zusammenhang mit dem deutschen Bauernkrieg abspielte, wie bisher interpretiert⁶⁶; durch ihn war es „inspiriert“, aber hinsichtlich der Ziele stand es „ganz in der stadtkölnischen Tradition der Auseinandersetzung zwischen Obrigkeit und Gemeinde“⁶⁷. Im Verlauf dieses Aufruhrs ereigneten sich Ausschreitungen bedrohlichen Ausmaßes gegenüber dem Klerus⁶⁸, wurde in einer Serie von etwa 184 Artikeln der schärfste Ton gegenüber der Geistlichkeit angeschlagen⁶⁹, konnten ihre Angehörigen „um Besitz und Leben“ fürchten⁷⁰. Auch hatte sich der Rat bereit gefunden, die Forderungen der Aufrührer nach Einschränkung geistlicher Privilegien sich zu eigen zu machen und in einen Vertrag mit dem Klerus vom 30. Mai 1525 einzubringen⁷¹. Das hierin sichtbar gebrochene Verhältnis zwischen der Stadt und der Geistlichkeit hielt über Brackes Tod hinaus an, belegt beispielsweise im erneuten vertraglichen Zusammenschluß der Kölner Stiftskirchen und Benediktinerabteien von 1540 zur Abwehr der Beschränkungen ihrer Freiheiten hinsichtlich Akzise und Zöllen, wie sie ihnen 1525 aufgezwungen worden waren⁷². Unbeschadet dieser Auseinandersetzungen trafen sich dennoch Rat und Klerus in harten Reaktionen auf die Reformation. Hatten offenbar 1525 lutherische oder allgemein evangelisch-reformatorisch beeinflusste Forderungen keine bemerkenswerte Rolle gespielt⁷³, so fanden danach die neuen Lehren in Köln spürbare Resonanz⁷⁴. Evangelische Re-

⁶⁴ Kellenbenz, Gesellschaft 11.

⁶⁵ Toni Diederich, Revolutionen in Köln 1074–1918 (Köln 1973) 46–53; im folgenden zitiert: Diederich, Revolutionen. Clemens von Looz-Corswarem, Unruhen und Stadtverfassung in Köln an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, in: Wilfried Ehbrecht (Hg.), Städtische Führungsgruppen und Gemeinde in der werdenden Neuzeit (Städteforschung, Reihe A: Darstellungen 9, Köln-Wien 1980) 53–97.

⁶⁶ Diederich, Revolutionen 54. Vgl. u. Anm. 72.

⁶⁷ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 100.

⁶⁸ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 73.

⁶⁹ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 91–97.

⁷⁰ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 74 mit Anlage II, 103–113.

⁷¹ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 74 f. mit Anlage III, 113 f.

⁷² Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 76 (1903) 71, Nr 423: „1540 Okt. 26. Die benannten Kölner Stiftskirchen und Benediktinerabteien vereinigen sich wiederholt zum Widerstand gegen die seit dem süddeutschen Bauernkrieg von 1525 auch von der Stadt Köln ausgeübte Beschränkung ihrer Freiheiten hinsichtlich der Accisen und Zölle.“

⁷³ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 97 u. 99.

⁷⁴ Looz-Corswarem, Kölner Artikelserie 101. Ennen, Köln 291–309, bes. 305 f. Vgl. auch Scribner (wie Anm. 58) und Arnold Stelzmann, Illustrierte Geschichte der Stadt Köln (Köln 1976) 182 f.

gungen verursachten sogar in der Universität einige Unruhe, die u. a. zur Folge hatten, daß sie stark an Bedeutung verlor⁷⁵. In diesen Jahren, in denen darüber hinaus besonders in Köln auch das Geschehen zu Münster und generell die Täuferbewegung stark beunruhigten⁷⁶, wurden ‚Die drei Stände der Christenheit‘ gestiftet.

Daß Lambert Bracke als Stifter tätig geworden sei und Bartholomäus Bruyn veranlaßte, die ‚Drei Stände‘ zu malen, bleibt eine These von Firmenich-Richartz, die bisher nicht über Nachweise verifiziert werden konnte. Die verschiedenartigen anderweitigen Stiftungen des Kanonikers, die Kölner Handhabung eigener Verbildlichung auf diesem Wege und die Aufnahme des Apostels in die Darstellung lassen jedoch einen derartigen Auftrag gut möglich erscheinen. Bedeutungs- und historischer Dokumentensinn des Werkes sind allerdings weniger an die Person eines mutmaßlichen Stifters gebunden als verhaftet der sozialen Wirklichkeit, wie sie jedweder Kleriker erlebte, der sich weiterhin zur überlieferten Kirche uneingeschränkt bekannte und an tradierten gesellschaftlichen Verhältnissen festhalten wollte.

Während die Zuschreibung des Stifters an die Person von Lambert Bracke nicht voll gesichert ist, ist sicher, daß ‚Die drei Stände der Christenheit‘ von Bartholomäus Bruyn d. Ä. gemalt worden sind. Bruyn war im vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein gefragter Maler mit Wohnsitz, eigenen Häusern und größerem Werkstattkreis in Köln, der schon früh städtischer Ämter für würdig befunden und 1549 zum Ratsheren gewählt wurde⁷⁷. Seinen malerischen Ruhm hatte der Hochaltar für das adelige Damenstift Essen begründet⁷⁸, und Altaraufträge hat er zeit seines Lebens wahrgenommen. Gefragt war er aber vor allem in Köln und am ganzen Niederrhein als Porträtmaler⁷⁹, außerdem scheint er direkt für den Handel gearbeitet zu haben. Seine Auftraggeber für Porträts waren zu einem großen Teil Angehörige des reichen Kölner Bürgertums, die in vielen Fällen über „einen entwickelten Kunstsinn und auch wohl ein eigenes Urteilsvermögen“ verfügten⁸⁰. Angehörige des Klerus gehörten kaum zu seiner Porträtkundschaft, was vor allem darin begründet gewesen zu sein scheint, daß es in Köln noch Gepflogenheit war, sich als Geistlicher nur im Stifterbildnis darzustellen⁸¹. Auftraggebern und ihrem Porträtisten scheint weitgehend gemeinsam gewesen zu sein, daß sie die Reformation kaum in ihren Bann schlug, sie vielmehr am traditionellen Glaubensverständnis festhielten⁸². Als Beleg für einen Einsatz des „konservativen Katholiken“⁸³ Bruyn in Auseinandersetzung mit der Reformation ist auf ‚Die Ver-

⁷⁵ Ennen, Köln 667. Keussen, Universität 83–86. Willebad Paul Eckert, Kleine Geschichte der Universität Köln (Köln 1961) 101–105.

⁷⁶ Ennen, Köln 318–358.

⁷⁷ Tümmers, Altarbilder 13 f.

⁷⁸ Tümmers, Altarbilder 13.

⁷⁹ Hildegard Westhoff-Krummacher, Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler (Kunstwissenschaftliche Studien 35, o.O. 1965); im folgenden zitiert: Westhoff-Krummacher, Bruyn. Zum Handel Tümmers, Altarbilder 12.

⁸⁰ Westhoff-Krummacher, Bruyn 49–53, bes. 51.

⁸¹ Westhoff-Krummacher, Bruyn 49 f.

⁸² Tümmers, Altarbilder 44.

⁸³ Tümmers, Altarbilder 28.

suchungen Christi' zu verweisen⁸⁴ – auch wenn es sich nur um eine Arbeit mit Werkstattbeteiligung handeln sollte: der Versucher ist mit zwar groben, aber unübersehbaren Gesichtszügen Martin Luthers dargestellt. Anreger und wohl unmittelbarer Auftraggeber dieses wahrscheinlich von einem unbekannten Bischof gestifteten Bildes und damit der Verteufelung des Reformators war der gegenreformatorisch tätige Karmeliter-Provinzial Everard Billick⁸⁵.

Aus den biographischen Daten von Auftraggeber und Maler der ‚Drei Stände der Christenheit‘ läßt sich folgern, daß beide primär und unmittelbar geprägt waren durch ihre religiöse Einbindung in den allumfassenden überlieferten christlichen Glauben der römisch-katholischen Kirche, ihn aber gefährdet sahen und zu erhalten gewillt waren. Ihr politisches und soziales Bewußtsein ergab sich einerseits aus ihrem gemeinsamen Leben in einer reichen, wirtschaftlich allerdings nicht krisenfreien Reichsstadt mit Gewerbe und Handel, die sich von den sozialen Wirren des weiteren Umfeldes kaum unmittelbar gefährdet fühlte. Andererseits spielten ihre unterschiedlichen innerstädtisch-gesellschaftlichen Erfahrungen eine Rolle – im Falle Brackes die durch Vertreter aller Teile der Kölner Bevölkerung, einschließlich des Rates, als bedroht erlebten Existenzsphäre des Geistlichen, im Falle Bruyns die bürgerlich anerkannte, aber von kirchlichen Aufträgen und von der Erfüllung der Vorstellung seiner Kunden abhängige Lebensrealität des Malers. In den sozialen Erlebnissen des Kanonikers wurzelte die geistig-seelische Disposition, traditionellen Status und Besitzstand zu verteidigen; Errungenes – gesellschaftliche Stellung ebenso wie ökonomischen Stand – zu sichern, mußte ebenfalls eine zentrale Zielsetzung des Malers sein. Demnach waren beide Männer zwar von der unterschiedlichen Mentalität ihrer jeweiligen sozialen Bezugsgruppe geprägt, besaßen jedoch ein übereinstimmendes religiöses Bezugssystem, auf dessen Grundlage sie sich in deckungsfähiger Einstellung zum Auftrag finden und dadurch zu einem ebenso ‚ideologisch‘ als auch künstlerisch überzeugenden Werk gelangen konnten.

Die ‚Drei Stände der Christenheit‘ werden konzeptionell wesentlich vom Auftraggeber bestimmt worden sein. Auch wenn er kein ‚Universitätslehrer‘ gewesen sein sollte, dürfte der Kanoniker gängige Literatur seiner Zeit gekannt haben. Zu ihr zählte die ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger – eine astrologisch-prophetische Schrift, gedruckt erstmals 1488 und bis 1587 in wahrscheinlich 42 Ausgaben erschienen, davon zwischen 1526 und 1530 allein 13 Drucke⁸⁶. Zu dieser Häufung nach

⁸⁴ Leinwand, H. 184 cm, B. 119 cm; ohne Signatur und Datum, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Inv.-Nr 58.3. Dazu *Ingeborg Krueger*, Die Versuchungen Christi, in: *Rheinisches Landesmuseum Bonn*, Gemälde bis 1900 (Kunst und Altertum am Rhein 111, Köln-Bonn 1982) 123 f. mit Abbildung; *dies.*, Aus dem Depotschlaf erweckt. Barthel Bruyn: Die Versuchungen Christi, in: *Das Rheinische Landesmuseum* 3 (1975) 35–38 mit Abbildung; *Tümmers*, Altarbilder 107, Nr A 166 mit Abbildung.

⁸⁵ *Carl Corsten*, Geschichte des Kollegiatstiftes St. Georg in Köln, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 146/147 (1948) 100 f. *Krueger*, Versuchungen 35 f.

⁸⁶ *Dietrich Kurze*, Johannes Lichtenberger († 1503). Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie (Historische Studien 379, Lübeck-Hamburg 1960) 56 u. 81–84, Bibliographie der Lichtenbergerausgaben der Pronosticatio, Nr 21–33; im folgenden zitiert: *Kurze*, Lichtenberger.

1525 mag reflektierendes Nachdenken über den Bauernkrieg ebenso beigetragen haben wie die Möglichkeit, besonders aus den Kapiteln 32 bis 34 der Heidelberger Ausgabe von 1490 oder den Kapiteln 31 bis 33 des Wittenberger Druckes der *Pronosticatio* Weissagungen zu Luther entnehmen zu können⁸⁷. Lateinische Fassung und deutschsprachige Übersetzung wurden 1526/28 auch zu Köln von Peter Quentel in vier Drucken verlegt⁸⁸. Die Kölner Ausgaben von 1528 enthalten in der lateinischen Fassung 38 Holzschnitte von Anton Woensam⁸⁹, deren fünftem (Abb. 4) – einschließlich Titelfassung – die wohl ursprüngliche Anweisung Lichtenbergers für die Bildgestaltung⁹⁰ in leicht abgeänderter Form als Überschrift ‚*Saluator dicens summo pontifici, tu supplex ora, Imperatori, tu protege, Rustico, tuque labora*‘ vorangestellt ist⁹¹. Derselbe Holzschnitt findet sich auch in dem deutschsprachigen Druck mit der Überschrift ‚*Hie stehet vnser Seligmacher spricht zum Bapst/Du solt beten. Zum Keyser. Du solt beschirmen. Vnd tzum Bawrn/Du solt erbeiten*‘ (Abb. 5)⁹². Als Übersetzer war derselbe Stephan Rodt tätig, der die Wittenberger Ausgabe von 1527 bei Hans Lufft verdeutscht hatte (s. u. S. 298) – eine Tatsache, die hier nur vermerkt werden kann unter Hinweis auf die Benutzung des Begriffs ‚Seligmacher‘ für Christus, im übrigen eigener Analyse und Erklärung bedarf⁹³.

Vom Holzschnitt her steht dem Wittenberger Druck das Bild näher, das sich in der lateinischen Fassung findet, die zuvor 1526 ebenfalls bei Peter Quentel in Köln erschienen war (Abb. 6)⁹⁴. In einer dieser Kölner Ausgaben vermutet Krueger die konkrete Anregung⁹⁵.

⁸⁷ *Kurze*, Lichtenberger 57–62.

⁸⁸ *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 23, 27, 28 u. 29.

⁸⁹ *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 27: *Pronosticatio Johannis Liechtenbergers, iam denuo sublatis mendis* ..., Köln Peter Quentel Januar 1528 (Fundorte: USB Köln, Sign.: RhKG 667; SB München, Sign.: Astr. P 84^b) Bogen B, 4b: 44 × 67 mm. Vgl. dazu: *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler, hg. von *Eduard Firmenich-Richartz* unter Mitwirkung von *Hermann Keussen* (Düsseldorf 1895, ND Nieuwkoop 1966) 987 ff., bes. 988. Zu Woensam s. *Hans Kisky*, Woensam, in: *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1), Bd 36 (Leipzig 1947) 165–168.

⁹⁰ Vgl. *Kurze*, Lichtenberger 32.

⁹¹ Zum Spruchvers s. u. S. 299 mit Anm. 108.

⁹² *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 28: *Die Weyssagunge Johannis Liechtenbergers deutsch tzu gericht mit vleyss* ..., Köln Peter Quentel 1528 (Fundort: SB München, Sign.: Astr. P 84^b) fol. B V^v/B VI^r 44 × 67 mm. Der Holzschnitt ist in der Ausgabe zweimal enthalten.

⁹³ S. u. Anm. 105. Vgl. D. Martin *Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Bd 23 (Weimar 1901, ND Graz 1964) 1–12: Vorrede zu ‚*Die Weissagung Joh. Lichtenbergers deutsch zugericht*‘. 1527, u. *Kurze*, Lichtenberger 57–62.

⁹⁴ *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 23: *Prognosticatio Johannis Liechtenbergers, quam olim scripsit super magna illa Saturni ac Jovis conjunctione* ..., Köln Peter Quentel Mai 1526 (Fundort: SB München, Sign.: 4^o Astr. P 255) 115 × 110 mm. Dieser Holzschnitt findet sich auch in *Kurze*, Lichtenberger 82, Nr 21: *Practica meyster Johannem Liechtenbergers ... uff ein newes getruckt mit seinen vil seltsamen figuren*, o. O. 1526 (Fundort: SB München, Sign.: 4^o Astr. P. 255/Beibd. 1) fol. 8^v/9^r: 115 × 110 mm, und in *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 24: *Prognostica Joannis Liechtenbergeri*, o. O. Juni 1526 (Fundort: SB München, Sign.: 4^o Astr. P. 256) fol. VIII^v/IX^r: 115 × 110 mm. In der Gestaltung des Spruchverses weichen die Drucke voneinander ab.

⁹⁵ *Krueger*, Stände 114.

Abbildung 1: Bartholomäus Bruyn der Ältere: Die drei Stände der Christenheit. Köln, etwa 1530–1540. Fundort: Rheinisches Landesmuseum Bonn.

Von Adelichem vrsprung /

Das XVI. Capitel.

Freud. Ich hab einen adelichen vrsprung. Vernunft. Geestu widerumb narren wercke nach/was geets dich an. Freud. Mein stam ist alt vñ erwirdig. Vernunft. Ein lächeriger Rome ist / sich als frembden dingen zu glorijeren/der Anherren wol verdienst sind vngeratner kind marck zeichē/nichts anders eröffnet mehr der absteygē den mackeln/dann der voreltern schein vnd eere / Oft hat einem die tugent eines andern nutz zutragen/du nemest daß wares lob vñ dem so eigen dein ist/bedarffest du von keinem andern wartē. Freud. Groß ist d' Adel meiner voreltern. Vernunft. Ich wolt vil lieber/das andere durch dich/daß du durch andere erkant werest/daß rumb thün du auch etwas/ deshalß du Edel seiest/daß wo dise nichts lobwirdiges

gethon hetten/weren nimmer mehr Edel worden. Freud. Vil ist der klarheyt meines plāts. Vernunft. Ein yedes plāt/ist gar nahent ein sārbig / ob aber villeicht eins daß das ander klärer erfunden würdet/thut nicht der Adel / sonder die gesuntheit. Freud. Groß ist die klarheyt meiner eltern. Vernunft. Wie wann dein dunkelheit grösser were/ ihr nemet den leib allweg/vñ den erbthail oft von den eltern/ Ein vatter aber/ob der die schon hat/pringt selten die klarheit inn dem sone / Der so sye aber nicht hatt /sichts bey weylenn im Sun/Wie fürtreffennlicher was Cesar / dann sein vatter /

Wievil

Abbildung 2: Holzschnitt 'Ständebaum' vom Petrarchameister zu Franciscus Petrarca 'Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen'. Augsburg, Heinrich Steiner 1532 (s. Anmerkung 136).

**hic debet stare Saluator dicente summo pontifici. Tu supplex
ora Imperatori Tu protege Rustico Tuq3 labora**

Abbildung 3: Holzschnitt vom „Meister h“ zur „Pronosticatio“ des Johannes Lichtenberger. Heidelberg, Heinrich Knobloch 1488/1490 – Mainz, Jakob Meydenbach 1492. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkungen 97–99).

¶ Saluator dicens summo pontifici,
tu supplex ora, Imperatori, tu pro
rege, Rustico, tuq; labora.

¶ Et legentium aures obtundam, &
animis ipsorum molestus fiam, di-
tuido præfens opusculum intres p-
res principales, ut ubi fortasse opus
fuerit subdiuido illas, ut legentes percipiant,
audientes intelligant quomodo illa inferiora
a superioribus regantur

¶ In prima particula docebo qualiter nauicu-
la sancti Petri inter huius sæculi procellas &

turbines patietur cum suis diuisionibus. Tu
supplex ora pro cuncto populo catholico.
¶ In secunda declarabitur sacrum imperium
quomodo secularitas se habebit Tu protege
armata manu.

¶ In tertia docebitur status Laicalis membra
tim diuisus, Tu labora ut sustinet eosdem, &
sic nullus excluditur.

¶ Summus pontifex cum Cardi-
nalibus.

Abbildung 4: Holzschnitte von Anton Woensam zur ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger. Köln, Peter Quentel 1528. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkung 89).

etliche groffe Coniunctiones/ vnd zusammenlaufung der Planeten/ so sich in vergangenheit begeben haben/ welcher bedeutung nach etlicher Meinung/ bis auff die zeit sol weren.

Der groffe vmbauff des hymels/ der den namen hat von der Coniunction die fur der sundflut wareist von grad zu grad/ vnd fuß vor fuß zu dem 20 grad des lewens/ des. xij. minutes/ langsaß vnd ferlichen kometen. Des selbigen vmbauffes Regiment vnd gubernation ist von rechte zuurteilt dem Mon vnd hat seine macht angenommen/ vnd der irad der direction ist gefurt vnd kometen zu dem funfenteil der Wage/ vnd besytzet die selbige/ vnd der selbigen teyl reichet ym der Monnetu Aber vnd die groffen Coniunctiones/ die da bedeut haben/ als man sagt/ die zukunfft vnsero herlandes vnd seligmachers Christi/ ist so also gethan gewesen/ das der fortgang oder folgung des auff steigende zeichens des selbigen tares gekommen sei/ bis zu dem xij. grad der Wage. Aber die folgung des orts/ da die Coniunction inne gewesen ist/ ist gebracht in dem xij. grad des Widder/ vnd wird also auffgenommen. Vnd der grad der direction ist von dem Jheridene bis zu dem. xij. grad/ des Scorpions gekommen/ welchen Dennis gurtteylet

Wie stehet unser Seligmacher
sprich zum Bapst/ Du solt beten. Zum Keyß. Du solt beschirmen. Vnd zu Bayern/ Du solt erbeuen.

Auff das ich die leser nit teube noch sie verduesslich mache/ so willich diß buch lein teylen in drey furnemiste teyl/ vnd wo es von nöten sein wird/ die selbige noch so der teylen/ auff das die/ so es lein/ vernemen/ vnd die so es hören/ versichen müssen/ wie die 3 vnterste dinge von den obersten resgirt werden. Im ersten teyll willich anzeigen/ wie S. Perers schiften vnter der vngstummickz vnd trubfall dieser welt vil leiden wurd/ vnd das stuck des ferner teylen. Vnd das gehet nu daroff/ das d oben gesagt ist zum Bapst. Du solt fleysig bitten fur das gantze Chrißliche volck. Im andern teyl/ wird gesagt werden von den heiligen Römischen reich/ nemlich wie sich die weltliche Oberkeit haltē soll/ Zu der wird geredt/ Du solt das volck schützē

Abbildung 5: Holzschnitt von Anton Woensam zur Weyssagung' des Johannes Lichtenberger. Köln, Peter Quentel 1528. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkung 92).

N E legētiū aures obtundam, & animis ipſorum moleſtus ſiam, diuīdo præſens opuſculum in tres partes principales, ut ubi fortaffe opus fuerit ſubdiuīdo illas, ut legentes percipiant, audientes intellegantur.

In prima particula docebo qualiter nauicula ſancti Petri in-
C

Abbildung 6: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zur ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger. Köln, Peter Quentel 1526 (sowie andere Drucke). Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkung 94).

¶ Hic stat Saluator dicens: sumo pontifici: Tu supplex
ora: Imperatori: Tu protege: Rustico: Tuq3 labora

Abbildung 7a: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zur ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger. Modena, Domenico Roccociolo um 1490. Fundort: Gutenberg-Jahrbuch 1930, Abb. S. 137 (s. Anmerkung 100).

dū deuoluet loci quoq; coniunctionis perfectio ad.xix.arietis gra-
dū deriuatus ibide recipit gradus directionis ab ascendente ad.xii.
Scorpionis gradum peruenit;cuius Venus diuisor est.

¶ Hic (Ist) Saluator dicens: sūmo pontifici: Tu supplex ora: Im-
peratori: Tu protege: Rustico: Tuq; labora.

Abbildung 7b: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zur ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger. Venedig, Nicolò e Domenico dal Gesù 1511. Fundort: Gutenberg-Jahrbuch 1930, Abb. S. 138 (s. Anmerkung 100).

¶ Qui seguita la figura del Salvatore che dice al Summo Pontifice . Tu
 suplice ora. a lo imperatore. Tu defende. al rustico. Tu lauora.
 Tu suplice ora

Abbildung 7c: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zur ‚Pronosticatio‘ des Johannes Lichtenberger. Mailand, Joanne Angelo Scinzenzeler 1523. Fundort: Gutenberg-Jahrbuch 1930, Abb. S. 139 (s. Anmerkung 100).

libre gradum deuoluet loci quoscūq; 3unctionis pfectō ad. p̄g
aricis gradum deuoluet ibidem recipitur gradus directio
nis ab ascendente ad. xij. Scorpionis gradum peruenit cu
ius Aeuus diuisor est.

¶ Saluator dicens sūmo pontifici. Tu supplex ora
Imperator. Tu protege. Kultico. Tuq; labora.

¶ legentiū aures obrundā ⁊ animus ip̄oz molest⁹
n siam diuido p̄ns opusculū in tres pres p̄ncipales
vt ubi so: tasse opus fuerit subdiuido illas: vt legē
tes p̄cipiant: audientes intelligant: quō illa inferiora a super
rioribus regunt. **¶** In p̄ma p̄ncula docebo q̄liter nauicula
sancti petri inter huius seculi p̄cellas ⁊ turbines patiet cum
suis diuisionibus. Tu supplex ora, p̄ cuncto pp̄lo catholico.
¶ In scōa declarabitur sacrum imp̄riū quō secularitas se
habet. Tu protege armata manu.

Abbildung 8: Holzschnitt von Johann Schrotbanck zur 'Pronosticatio' des Johannes Lichtenberger. Straßburg, Bartholomäus Kistler 1497/1499. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkung 102).

Der saluator am Gnügsten gerichte spricht zu dem Babst vnd
den seinen. Du solt fleißlichen beten. zum Kayser Du solt beschirmen.
zum Bauren Du solt arbeysten.

Abbildung 9: Holzschnitt von Jörg Breu dem Älteren zur ‚Practica und Prenostication‘ des Johannes Lichtenberger. Augsburg, Heinrich Steiner ca. 1525/1526/1528/1530. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek München (s. Anmerkung 104).

Wie stehet vnser Seligmacher

vnd spricht zum Papst/ Du solt beten / Zum Keiser/ Du
solst beschirmen/ Vnd zum Bawern/ Du solt arbeiten.

A Vff das ich aber die leser nicht teube noch sie ver-
drieslich mache/so wil ich dis büchlein teilen ym
drey furnemiste teil/vñ wo es von nöten sein wird/
die selbigen noch forder teilen/auff das die/so es le-
sen/vernemen/vnd die so es hören/verstehen mügen/wie diese
untersten dinge von den obirsten regirt werden. Im er-
sten teil wil ich anzeigen/wie S. Peters schifflin vnter der vn-
gestümmekeit vnd trübsal dieser welt viel leiden wird / vnd
das stück dem ferner teilen. Vnd das gehet nu darauff/ das
doben gesagt ist zum Papst/ Du solt vleissig bitten für das
ganze Christliche volck. Am andern teil/ wird gesagt
D iij werden

Abbildung 10: Holzschnitt vom ‚Meister der Jakobsleiter‘ zur ‚Weissagung‘ des Johannes Lichtenberger. Wittenberg, Hans Lufft 1527. Fundort: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (s. Anmerkung 105).

LIBER VI: Fo.
 TYPVS COMETAE, QVI HOC
 Anno post Christ.natum M.D.XXXI. apparuit.

AN MALA QVAE COMETES
 portenditne eueniant quoquo modo praeueniri
 & immutari queant.
 CAP. XVII.

S

Supereft

Abbildung 11: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zu 'Libri Mirabilium Septem' des Friedrich Nausea. Köln, Peter Quentel 1532. Fundort: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln (s. Anmerkung 107).

Otto.iiij.hertzoch van Sassen Keyser tzo Rome
 Lotharins.vi.konynck van Uraenckrjch

Coellen des hilligen Roemischen Rijchs gebuyt. buman. bihere.

Abbildung 12: Holzschnitt eines nicht ermittelten Meisters zur „Cronica van der hilliger Stat van Coellen“. Köln, Johann Koelhoff der Jüngere 1499. Fundort: ND Hamburg 1982 (s. Anmerkung 127).

Alle Kölner Bilder besaßen eine generelle Vorlage in jenem Holzschnitt, der bereits in der lateinischen editio princeps enthalten war, gestaltet durch den „Meister h“ auf der Grundlage einer wahrscheinlichen Anweisung Lichtenbergers „Hic debet stare saluator dicens ...“ (Abb. 3)⁹⁶, gedruckt durch Heinrich Knoblochtzter 1488 in Heidelberg⁹⁷. Unmittelbar übernommen worden war er in die um 1490 in der gleichen Offizin erschienene deutschsprachige Ausgabe mit der Begleitformulierung „Hye sal steen der saluatōr als am Jungsten gericht vnnd sprechen dem bapst vnnd den synen Du salt flelichen beten Zūm keyser du salt beschirmen Zūm buren Du salt arbeyten“. Das Bild hat Heike Talkenberger untersucht⁹⁸. Offensichtlich vom gleichen Druckstock hergestellt findet es sich außerdem in der 1492 zu Mainz von Jacob Meydenbach gedruckten Ausgabe⁹⁹. Zugleich diente es als Vorbild für Nachschnitte in Italien – Drucke, die in Modena, Venedig und Mailand mit sich veränderndem Bild erschienen (Abb. 7A–7C)¹⁰⁰. Darüber hinaus wurde es zur Vorlage anderweitiger Verwendung der Verbildlichung funktionaler Dreiteilung¹⁰¹. Deutsche Drucker ließen den Holzschnitt ebenfalls neu gestalten, beispielsweise Bartholomäus Kistler für seine Straßburger Aus-

⁹⁶ Leo Baer, Der Heidelberger Totentanz und die mittelrheinische Buchillustration des fünfzehnten Jahrhunderts, in: Alois Ruppel (Hg.), Gutenberg-Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz (Mainz 1925) 274, mit Kurze, Lichtenberger 32.

⁹⁷ Kurze, Lichtenberger 81, Nr. 1. Zu den Drucken bis 1500 s. auch Ludovici Hain, Repertorium Bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis expressis ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur, Bd 2 (Berlin 1925), im folgenden zitiert: Hain, hier 260f., Nr. 10080. Die Titelangaben weichen bei Hain und Kurze voneinander ab, hier nach Kurze: Pronosticatio in Latino. Rara et prius non audita que exponit et declarat nonnullis celi influxus et inclinationem certarum constellationum magne videlicet constellationis et eclipsis que fuerant istis annis quid boni malive hoc tempore et in futurum huic mundo. Portantur durabitque pluribus annis ..., o.O., o.J. (Heidelberg Heinrich Knoblochtzter 1488; Fundort: SB München, Sign.: 2^o Inc.s.a. 789) Holzschnitt fol. 16^r: 202 × 149 mm.

⁹⁸ Kurze, Lichtenberger 81, Nr. 3. Hain 262, Nr. 10086. Vgl. Exkurs, S. 324–331.

⁹⁹ Kurze, Lichtenberger 81, Nr. 7. Holzschnitt abgedruckt in: Albert Schramm, Die Drucker in Mainz. 4. Erhard Reuwich, 5. Jakob Meydenbach, 6. Peter Friedberg (Der Bilderschmuck der Frühdrucke 15, Leipzig 1932) Tafel 124, Abb. 1102. Vgl. dazu, Kurze, Lichtenberger 32.

¹⁰⁰ Kurze, Lichtenberger 81 ff., Nr. 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 34. Die Angaben bei Kurze basieren auf Domenico Fava, La Fortuna del Pronostico di Giovanni Lichtenberger in Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento. Con sedici Figure, in: Gutenberg-Jahrbuch 1930, 126–148; im folgenden zitiert: Fava, Fortuna. Abb. 7A: Pronosticatio in latino ..., Modena Domenico Rocciolo um 1490 (Fundort: Fava, Fortuna 136, Nr. 1 mit Abb. S. 137 = Kurze, Lichtenberger 81, Nr. 4). Abb. 7B: Pronosticatio in latino..., Venedig Nicolò e Domenico dal Gesù 1511 (Fundort: Fava, Fortuna 139f., Nr. 7 mit Abb. S. 138 = Kurze, Lichtenberger 15). Abb. 7C: (Pronosticatione in vulgare rara..., Mailand Joanne Angelo Scinzenzeler 1523 (Fundort: Fava, Fortuna 141f., Nr. 11 mit Abb. S. 139 = Kurze, Lichtenberger 18). Dazu vgl. Ottavia Nicoli, I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società (Torino 1979) 56 ff. mit Abb. 4 u. 5; im folgenden zitiert: Nicoli, I sacerdoti.

¹⁰¹ Vgl. z. B. Holzschnitt auf Titelblatt in: Thomas de Ravenna (T. Giannotti), De la vera Prostitutione del Diluvio del mille e cinquecento e vintiquattro ... 1522, angeführt bei G. Hellmann, Beiträge zur Geschichte der Meteorologie. Nr. 1. Aus der Blütezeit der Astrometeorologie (J. Stöflers Prognose für das Jahr 1524) (Veröffentlichungen des Königlich Preussischen Meteorologischen Instituts 273, Berlin 1914) 56f., dazu Abb. 9 zu Nicoli, I sacerdoti 58f. Die Beschreibung der bäuerlichen Arbeit bei Hellmann ist unzutreffend.

gaben durch Johann Schrotbanck (Abb. 8)¹⁰², und in Augsburg wurde Jörg Breu der Ältere tätig¹⁰³. Die nach dem Bauernkrieg erschienenen Drucke variierten stark in der Bildauffassung, zwischen den Augsburger Ausgaben von Heinrich Steiner im Zeitraum zwischen 1525 bis 1530 (Abb. 9)¹⁰⁴, den Kölner Drucken bei Quentel und dem vom Meister der Jakobsleiter für die Offizin von Hans Lufft zu Wittenberg geschaffenen Holzschnitt (Abb. 10)¹⁰⁵ besteht eine bemerkenswerte Spannweite der Bildgestaltung. Die Wittenberger Verbildlichung der Vorstellung von einer funktionalen Dreiteilung steht der Bildidee des Bartholomäus Bruyn am nächsten.

Aus diesem Überblick über die Bildmateriallage läßt sich erschließen, daß die bildliche Thematisierung des Merkverses ‚Tu supplex ora – tu protege – tuque labora‘ dem Auftraggeber – oder Maler – der ‚Drei Stände der Christenheit‘ über zumindest einen Druck der Pronosticatio Lichtenbergers geläufig war. Eine derartige unmittelbare Vorlage wird demnach mit der Kompositionsabsicht Bruyns bei der Entstehung des Tafelgemäldes zusammengewirkt haben. Daß im übrigen das Drei-Stände-Motiv über die bei Kemp angeführten Beispiele hinaus weitere Verbildlichungen erfahren hat, ist von Ottavia Niccoli aufgezeigt worden¹⁰⁶. Beispielsweise wurde es 1532 in der ebenfalls zu Köln bei Peter Quentel gedruckten Schrift ‚Libri mirabilium septem‘ des nachmaligen

¹⁰² *Kurze*, Lichtenberger 82, Nr 10; *Hain* 261 f., Nr 10084: Hec practica narrat de presenti anno et sequentibus quamplurimis annis ..., Straßburg Bartholomäus Kistler 1499 (Fundort: SB München, Sign.: 4^o Inc.c.a. 1646) fol. 7^v: 83 × 111 mm. Dieser Holzschnitt auch in Ausgabe *Kurze*, Lichtenberger 81, Nr 9; *Hain* 262 f., Nr 10088: Pronosticatio zu tüetsch, die do ussdruckt was glücks und unglücks..., Straßburg Bartholomäus Kistler 1497, abgedruckt in: *Albert Schramm*, Die Strassburger Drucker II. Teil (Der Bilderschmuck der Frühdrucke 20, Leipzig 1937) Tafel 229, Abb. 1763, sowie in *Kurze*, Lichtenberger 82, Nr 11. It. Schramm. Zu Schrotbanck s. *Paul Kristeller*, Die Strassburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstgeschichte NF VII, Leipzig 1888, ND Nieuwkoop 1966) u. *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1), Bd 33 (Leipzig 1936) 301.

¹⁰³ *Heinrich Röttinger*, Breu, in: *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1), Bd 4 (Leipzig 1910) 595, re. Spalte. So auch zuletzt *Bellot*, Augsburger Schrifttum (wie Anm. 170) 6.

¹⁰⁴ *Hain* 262, Nr 10087 (*Kurze*, Lichtenberger nicht): Dyse Practica vnnd Prenostication ist getruckt worden zu Mencz ..., o.O., o.J. [Augsburg, Heinrich Steiner, c. 1525] (Fundort: SB München, Sign.: 2^o Inc.c.a. 2728), Holzschnitt Blatt 12. 191 × 133 mm; *Kurze*, Lichtenberger 82, Nr 22: Dise Practica vnnd Prenostication ist gedruet worden zu Mentz ..., o.O. 1526 [Augsburg, Heinrich Steiner] (Fundort: SB München, Sign.: Res. 2^o Phys. m. 11) fol. 6^v; *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 30: Dise Practica vnd Prenostication Johannis Liechtenbergers ..., o.O. 1528 [Augsburg, Heinrich Steiner] (Fundort: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign.: 2^o Math 57) fol. 6^v; *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 32: Dise practica ..., o.O. 1530 [Augsburg, Heinrich Steiner] (Fundort: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign.: 4^o Math 350).

¹⁰⁵ *Kurze*, Lichtenberger 83, Nr 25: Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deudsch zugericht mit vleys. Samt einer nutzlichen vorrede und unterricht D. Martini Luthers ..., Wittenberg Hans Lufft 1527 (Fundort: GNM Nürnberg, Sign.: 8^o Nw. 3106 b; auch in Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Sign.: 4^o LD 240) Bogen D III: 83 × 102 mm. Zum Meister der Jakobsleiter vgl. *Hildegard Zimmermann*, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts (Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte 226, Strassburg 1924) 34 mit Abb. 11, und *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1) 37 (Leipzig 1950) 160. *Niccoli*, I sacerdoti 58 mit Abb. 6.

¹⁰⁶ *Niccoli*, I sacerdoti 54–63.

Wiener Bischofs Friedrich Nausea verwendet (Abb. 11)¹⁰⁷. Bei dieser Verbildlichung ist an die Stelle der Bauern ein Bürger gesetzt worden – eine Bildgestaltung, durch welche eine Stadt wie Köln in der ständischen Ordnung Deutschlands eher widergespiegelt erscheint als in den fast gleichzeitig gemalten ‚Drei Ständen der Christenheit‘, jedoch kann auf sie hier nicht weiter eingegangen werden.

Die Verbildlichung des Spruchverses – er läßt sich erstmals im 14. Jahrhundert in einer Handschrift mit den Sentenzen des Petrus Lombardus nachweisen und war im 15. Jahrhundert bekannt¹⁰⁸ – in den Ausgaben der Pronosticatio muß allerdings im Kontext der Weissagungen Lichtenbergers gedeutet werden. Dietrich Kurze hat sich zwar mit den Holzschnitten befaßt, sie aber kaum in seine Analysen einbezogen, weil sie „zunächst und in erster Linie Illustrationen, sinnliche Darstellungen des geschriebenen Wortes“ zur Gestaltung eines ‚Volksbuches‘ gewesen seien¹⁰⁹. Dementsprechend findet sich zum hier behandelten Bild nur ein beschreibender Satz mit der Bemerkung in einer Fußnote, daß sich „die drei Stände Lichtenbergers ... von der hierarchischen Ständetheorie des hohen MAs her“-leiten würden¹¹⁰. Ob beispielsweise dieses ‚Ständebild‘ voll übereinstimmt mit dem Bild von ‚Gesellschaft‘, das aus Lichtenbergers Text zu analysieren ist, wurde nicht problematisiert. Seither ist der Holzschnitt von 1488/1490/1492 zwar nach der Mainzer Ausgabe mehrfach, aber nur funktional als Illustration mit höchstens allgemein gehaltenem Kommentar abgebildet worden¹¹¹. Eine Ausnahme stammt von Siegfried Epperlein, der das Bild in einem Zusammenhang mit der Pronosticatio behandelt hat¹¹². In übergreifende Beziehungen

¹⁰⁷ *Frederici Nauseae ... Libri Mirabilium Septem*, Köln Peter Quentel 1532 (Fundort: UBS Köln, Sign.: W.F.V. 240) Zwischentitelblatt Buch VI: 123 × 110 mm. *Niccoli*, I sacerdoti 58 mit Abb. 8.

¹⁰⁸ *Hans Walther*, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen, Bd 1 (Göttingen 1959) 1024, Nr 19537; vgl. auch 639, Nr 12451. *Hans Walther*, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung, Teil 5 (*Carmina medii aevi posterioris latina* II/5, Göttingen 1967) 386, Nr 31755; vgl. auch Nr 24061 u. 24840. *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Départements*, Tome XXXVII, Tours, bearbeitet *M. Collon* (Paris 1900) 276 f., Nr 356: Pierre Lombard, *Sententiarum libri IV*, fol. 1 – Sentences en vers latins. Vgl. auch *Friedrich von Bezold*, *Die „armen Leute“ und die deutsche Literatur des späteren Mittelalters*, in: *HZ* 41 (1879) 30.

¹⁰⁹ Kurze, Lichtenberger 29–33, bes. 29.

¹¹⁰ Kurze, Lichtenberger 19 mit Anm. 97.

¹¹¹ Zuletzt *Harry Kühnel* (Hg.), *Alltag im Spätmittelalter* (Graz-Wien-Köln 1984) 190, Abb. 237, u. *Wilhelm Hansen*, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher*. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf (München 1984) 58.

¹¹² *Siegfried Epperlein*, *Der Bauer im Bild des Mittelalters* (Leipzig-Jena-Berlin 1975) 126 ff. mit Abb.; *ders.*, *Bäuerliche Arbeitsdarstellungen auf mittelalterlichen Bildzeugnissen*. Zur geschichtlichen Motivation von Miniaturen und Graphiken vom 9. bis 15. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* (1976/I) 202 ff. mit Abb. 5.

eingeordnet wurde es u.a. von Otto Gerhard Oexle¹¹³, Ottavia Niccoli¹¹⁴ und Jacques Le Goff¹¹⁵.

Eine Analyse im Exkurs von Heike Talkenberger zum Bild-Text-Verhältnis mit Schwerpunkt auf der Frage nach den ‚Gesellschaftsvorstellungen‘ Lichtenbergers anhand des deutschsprachigen Druckes von 1490 hat ergeben, daß sich die Aussagen des Holzschnittes und seiner Überschrift (= Anweisung) bzw. des dazugehörigen erläuternden Textes nicht voll decken mit den sozialen Ordnungskategorien innerhalb seiner Prophetie¹¹⁶. Während im Gesamttext die realen Strukturen jener vergangenen sozialen Wirklichkeit reflektiert werden – vornehmlich allerdings normativ-ethisch – läßt sich beim ‚Ständebild‘ kein empirisch-sozialer Wirklichkeitsbezug erkennen. Der Holzschnitt spiegelt vielmehr das ‚vormoderne‘, metaphysisch eingebundene mittelalterliche Nachdenken über den ‚ordo‘ „als den Inbegriff der göttlich geschaffenen, wohl gefügten Welt als eines Ganzen“ wider¹¹⁷, die Frage nach der Einheit hinter der Vielfalt seiender Dinge, danach also, wie sich das Viele und Verschiedene in seiner Vielheit zu einem Ganzen zusammenfügt. Das Bild ist unmittelbar der mittelalterlichen Denkfigur von einer funktionalen Dreiteilung als Deutungsschema sozialer Wirklichkeit verpflichtet¹¹⁸, die nicht soziale Wandlungen, besonders die spätestens im 12. Jahrhundert eingetretene Veränderung bzw. Erweiterung über den Kaufmann zum ‚Bürgerstand‘ rezipiert hat. Ohne im vorgegebenen Zusammenhang auf das Problem des Begriffs ‚Stand‘ und generell auf die Ständeordnung überhaupt näher eingehen zu können¹¹⁹, läßt sich mit Oexle „das letzte Glied des Schemas“ als „ein negativ ausgrenzender Sammelbegriff“ deuten, der alle umfaßte, die nicht zu den beiden ersten Ständen gehörten¹²⁰. Einen derartig sozial heterogen zusammengesetzten ‚Stand‘

¹¹³ Otto Gerhard Oexle, Die funktionale Dreiteilung der ‚Gesellschaft‘ bei Adalbero von Laon. Deutungsschemata der sozialen Wirklichkeit im früheren Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 12 (Berlin 1978) 1–54, hier 51, Anm. 307; im folgenden zitiert: Oexle, Funktionale Dreiteilung.

¹¹⁴ Niccoli, I sacerdoti.

¹¹⁵ Jacques Le Goff, Les trois fonctions indo-européennes, l'histoire et l'Europe féodale, in: Annales 34 (1979) 1187–1215, hier 1202. Le Goff diskutiert vor allem Georges Duby, Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme (Paris 1978). Dazu auch Otto Gerhard Oexle, Die ‚Wirklichkeit‘ und das ‚Wissen‘. Ein Blick auf das sozialgeschichtliche Œuvre von Georges Duby, in: HZ 232 (1981) 61–91.

¹¹⁶ Vgl. Exkurs, S. 329 ff.

¹¹⁷ Werner Conze, Stand, Klasse, demnächst in: Geschichtliche Grundbegriffe 6 (Stuttgart 1987) (?).

¹¹⁸ Oexle, Funktionale Dreiteilung. Vgl. auch Otto Gerhard Oexle, in diesem Band, S. 19–51.

¹¹⁹ Otto Gerhard Oexle, Stand, Klasse, demnächst in: Geschichtliche Grundbegriffe 6 (Stuttgart 1987) (?). Wilhelm Schwer, Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters (Görres-Gesellschaft. Veröffentlichungen der Sektion für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 7, Paderborn 1934, 21970). Wilhelm Kölmel, Soziale Reflexion im Mittelalter (Essen 1985).

¹²⁰ Oexle, Stand, Klasse.

gleichzusetzen mit dem Begriff ‚gemeiner Mann‘ erscheint unzulässig – unbeschadet der Kontroverse um diese zeitgenössische soziale Kategorie¹²¹.

Die ‚Stände‘-Darstellung der Pronosticatio brachte weder die gegenwärtige geistlich-weltliche Wirklichkeit noch die ‚herkömmliche‘ reale Ständegliederung auf einen figürlich-anschaulichen Begriff, sondern vergegenwärtigte bildlich die tradierte Denkfigur von der funktionalen Dreiteilung innerhalb der Einheit einer gottgewollten, grundsätzlich unveränderbaren Ordnung. Sie läßt sich nicht als reine Illustration deuten, sondern vereinigte in sich eine konzeptionelle Funktion für den Aufbau der Schrift mit einer Verbildlichung des Glaubens an den ‚ordo‘ und an die Notwendigkeit, die aus ihm abgeleiteten, göttlich gebotenen Pflichten zu erfüllen. Bildlich noch stärker ausgedrückt findet sich der ‚Gebots‘-Gedanke in dem Holzschnitt von Schrotbanck (Abb. 8), der in der Christus-Darstellung und in der knienden Körperhaltung von Klerus und Adel an Verbildlichungen des ‚jüngsten Gerichts‘ erinnert.

Zur Entstehungszeit des Holzschnittes hatte der Stifter der ‚Drei Stände der Christenheit‘ studiert, als er das Bild in Auftrag gab, mußten Überlieferung und Selbstverständlichkeiten seiner Jugendzeit als zumindest bedroht begriffen werden. Neben dem Geschehen im unmittelbaren sozialen Umfeld verunsicherten besonders Luthers Theologie und die reformatorischen Bewegungen¹²². Ob des Reformators Standesbegriff mit seiner spezifischen, die Sonderstellung des Klerus aufhebenden, Drei-Stände- oder seiner Zwei-Reiche-Lehre¹²³ dem Kölner Kanoniker vertraut waren, sei dahingestellt, ist auch angesichts des im Wittenberger Druck ebenfalls rezipierten überlieferten Drei-Stände-Modells kaum anzunehmen und für die Bilddeutung unwichtig. Geläufig waren ihm jedoch sicherlich die Folgerungen, die für die römisch-katholische Kirche und ihren Klerus aus der ‚Adelsschrift‘ Luthers abgeleitet wurden¹²⁴. Bekannt geworden sein könnte ihm auch die Augsburgische Petrarca-Ausgabe von 1532 mit dem ‚Ständebaum‘-Bild (Abb. 2)¹²⁵.

Bei der Frage nach dem Bedeutungssinn ist außerdem zu erwägen, wer als Betrachter des Bildes angesprochen werden bzw. auf welches soziale Beziehungsfeld es einwirkt.

¹²¹ Oexle, Stand, Klasse. Rainer Wohlfeil, Vorbemerkungen zum Begriff des ‚Gemeinen Mannes‘, in: Vom Elend der Handarbeit. Probleme historischer Unterschichtenforschung, hg. von Hans Mommsen u. Winfried Schulze (Geschichte und Gesellschaft. Bochumer Historische Studien 24, Stuttgart 1981) 139ff.

¹²² Rainer Wohlfeil, Einführung in die Geschichte der deutschen Reformation (München 1982) 79–113.

¹²³ Vgl. zuletzt Peter Manns, Luthers Zwei-Reiche- und Drei-Stände-Lehre, in: Luther und die politische Welt. Wissenschaftliches Symposium in Worms vom 27. bis 29. Oktober 1983, hg. von Erwin Iserloh u. Gerhard Müller (Historische Forschungen 9, Wiesbaden-Stuttgart 1984) 3–26, u. Heiko A. Oberman, Thesen zur Zwei-Reiche-Lehre, ebda. 27–34. Vgl. auch Conze, Stand, Klasse. Zur Verbildlichung von Luthers Drei-Stände-Lehre s. Rainer u. Trudl Wohlfeil, Stände und Konfessionen. Lucas Cranach d.J.: ‚Die Predigt Johannes des Täufers‘ – Bartholomäus Bruyn d.Ä.: ‚Die Drei Stände der Christenheit‘ im Vergleich, in: Die Bildung des frühmodernen Staates – Stände und Konfessionen, hg. von Heiner Timmermann (Saarbrücken 1987).

¹²⁴ D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe 6 (Weimar 1888, ND Graz 1966) 404–469. Dazu zuletzt Karlheinz Blaschke, in: Martin Luther. Studienausgabe, hg. von Hans-Ulrich Delius, Bd 2 (Berlin/DDR 1982) 89–95.

¹²⁵ S. u. S. 308f.

ken sollte, denn seine „komplexe künstlerische Mitteilung“¹²⁶ war kaum nur für den Auftraggeber bestimmt. In ihrem Fall zählte wohl zu den Bedingungen derartiger Kommunikation, daß der Kreis der Betrachter von vornherein begrenzt gewesen sein dürfte und vornehmlich in der sozialen Gruppe zu suchen ist, zu welcher der Stifter gehörte. Zwar ist unbekannt, für welchen Ort das Tafelgemälde bestimmt war und wo es gehangen hat, vermuten läßt sich aber beispielsweise im Falle seiner Stiftung durch Lambert Bracke ein Raum, der im Zusammenhang mit dem Kollegiatstift St. Andreas stand. Die Gemeinschaft dieser Kanoniker – oder einer ähnlichen – und ihre Einstellung zum Umfeld waren zumindest ein zentraler Bezugspunkt der intendierten Bildaussagen, aus ihrer geistigen und sozialen Orientierung ging es hervor, und ihre ‚Welt-sicht‘ gestaltete und dokumentierte es. Sie begriff sich im Dienste von Vorbereitung und Gewährleistung des ewigen Heils, weshalb das Bild nicht primär soziale oder politische Ordnungsvorstellungen vermittelte, sondern religiös geprägte. Dementsprechend ist auszuschließen, daß sich als Bedeutungssinn eine Widerspiegelung sozialer Wirklichkeit erschließen läßt. Unbeschadet dieser Aussage ist jedoch festzuhalten, daß mit dem religiösen Grundgedanken des Bildes auch soziale und politische Vorstellungen verbunden waren. Das glaubensbezogene Ideal funktionaler Dreiteilung stand zumindest insoweit in einem Bezug zur sozialen Realität als diese Ständeordnung vorbildhaft verstanden wurde für den Aufbau der Gesellschaft und aus der Idee der Heilsgemeinschaft die irdischen Aufgaben der Stände abgeleitet waren.

Die religiöse Orientierung drückt sich darin aus, daß Papst und Kaiser gemeinsam die Christenheit repräsentierten, jeweils eingebunden in einen der zwei Stände, denen Gebet und Schutz übertragen waren – in die ‚oratores‘ und ‚bellatores‘. Der Stand der ‚bellatores‘ war nicht Abbild verfassungsrechtlicher deutscher Gegebenheiten des 16. Jahrhunderts – etwa des lehnsrechtlichen Aufbaus des weltlichen Herrenstandes – und auch nicht bezogen auf das Heilige Römische Reich deutscher Nation, sondern reflektierte die Idee des ‚Sacrum Imperium‘. Solche religiöse Orientierung ermöglichte es, die reale bürgerliche Struktur Kölns unbeachtet zu lassen und den Stand der ‚laboratores‘ bildlich über zwei pflichtgetreu arbeitende Bauern zu vergegenwärtigen. Ergänzend oder sogar verstärkend kann in derartiger Verbildlichung ein Wissen dessen mitgespielt haben, daß die Reichsstadt innerhalb der Quaternionen der Reichsverfassung nicht eine der großen Städte verkörperte, sondern sich selbst als einen der vier Bauern verstand und dieses noch 1499 bildlich ausgedrückt worden war (Abb. 12)¹²⁷.

Unabdingbar notwendig erscheint, historisch zu erklären, warum sich in den ‚Drei Ständen der Christenheit‘ Standort und Größe der Bauern im Vergleich zum Holzschnitt von 1488/90/92 verändert haben. Ein derartiger Vergleich kann sich nicht auf die Bauerndarstellung beschränken, sondern muß zumindest auch hinweisen auf andere Abweichungen zwischen erstem Ständeholzschnitt und Bruyn-Bild, die als wich-

¹²⁶ Vgl. o. S. 271 mit Anm. 18.

¹²⁷ Die Cronica van der hilliger Stat van Coellen, Köln Johann Koelhoff d. J. 1499 (ND Hamburg 1982), Blatt CXLI (= falsche Seitenzählung): 193 × 136 mm. Zum Quaternionensystem vgl. zuletzt mit älterer Literatur Paul Hoffmann, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches (13.–18. Jahrhundert) (Bonner historische Forschungen 47, Bonn 1982) 54–58, Hinweise zu Literatur über Kölner Bauern in Anm. 177.

tige Aussagen zu deuten sind. Wesentlich erscheint besonders, daß Bruyn himmlische und irdische Sphäre, die im Holzschnitt ineinander übergegangen waren, deutlich voneinander geschieden hat. Diese Scheidung bewahrte weiterhin uneingeschränkt den ‚ordo‘-Gedanken und seine Rechtfertigung durch Christus, schwächte jedoch die im Holzschnittbild vorgenommene Zuordnung der ‚oratores‘ und ‚bellatores‘ zu Christus so ab, daß alle drei Stände ihren Platz im irdischen Raum einnehmen. Darüber hinaus ermöglichte die stärkere Trennung, innerhalb der ‚diesseitigen‘ Sphäre Aussagen einzubringen, die sich auf den weltlichen Bereich bezogen. Eine zweite wichtige Abweichung betraf Christus: hatte er in den ersten Pronosticatio-Drucken zur Gruppe um den Kaiser geschaut, in späteren Ausgaben den Blick geradeaus gewendet, so orientierte ihn Bruyn in Richtung auf die Geistlichkeit, ohne daß Christus sie unmittelbar anschaute. Diese Änderung wird interpretiert werden¹²⁸. Drittens ist festzuhalten, daß den Holzschnitten Tendenzen zur Individualisierung der Figuren fernlagen, Bruyn dagegen Individuen darstellte, die bei einzelnen Personen auf Porträthaftigkeit schließen lassen. Indem bekannte Männer über ihr Porträt in das Bild einbezogen waren, kann es für den zeitgenössischen Betrachter die Ständeordnung nicht nur aktualisierend beschworen, sondern darüber hinaus sie in wirklichkeitsbezogener Weise anschaulich vergegenwärtigt haben. Viertens ist auch zu beachten, daß alle Vertreter des weltlichen Herrenstandes bei Bruyn als Ritter und damit als Krieger dargestellt worden sind, während sie auf den Holzschnitten in herrscherliche Gewänder gekleidet waren – mit Ausnahme des Kaisers bei Schrotbanck (Abb. 8). Der Blick in die Tiefe einer Landschaft als letzte zu benennende wesentliche Abweichung eröffnete sich allerdings nicht erstmals bei Bruyn, sondern war bereits bei Schrotbanck angelegt und im Wittenberger Holzschnitt eingebracht worden (Abb. 10), jedoch läßt sich nicht die Frage beantworten, ob derartige Ansätze Bruyn bekannt waren.

Während die angesprochenen, im übrigen keineswegs systematisch herangezogenen Holzschnitte nicht weiter behandelt werden, ist im Rahmen der Frage nach dem Bedeutungssinn der ‚Drei Stände der Christenheit‘ von der Veränderung in der Platzierung der Bauern auszugehen. Befanden sich die Bauern in den Heidelberger und Mainzer Drucken in der vordersten Bildebene und waren sie von annähernd gleicher Größe wie die Vertreter der zwei anderen Stände in der mittleren Bildebene (Abb. 3), so hatte Schrotbanck sie bereits wesentlich verkleinert, aber vorgeschoben belassen (Abb. 8). In ähnlicher Weise erscheinen sie noch in Drucken von 1526 (Abb. 6), jedoch erbrachte dieses Jahr auch einen Holzschnitt, der sich zwar auf das Muster von 1488/90/92 zurückführen läßt, in der Bildgestaltung der Bauern aber als eigenständig erweist und sie in einem beklagenswerten Zustand darstellte (Abb. 9). Kleiner als geistlicher und weltlicher Stand, jedoch in einer leicht zurückgesetzten Bildebene waren etwa gleichzeitig die Bauern von Woensam eingefügt worden (Abb. 4 u. 5). Eindeutig in die mittlere Bildebene – in halber Größe der anderen Stände – ordnete sie dagegen die Wittenberger Ausgabe ein (Abb. 10). Wenn Bruyn sie ebenfalls in der mittleren Bildebene darstellte, ergab sich diese Komposition wahrscheinlich nicht aus der Anlehnung an eines dieser Vor-Bilder, sondern wohl in erster Linie aus dem Auf-

¹²⁸ S. u. S. 305.

bau eines Stifterbildes. Auffällig ist allerdings, daß sich der Wandel in der Plazierung der Bauern in Bildern vollzog, die nach dem Bauernkrieg entstanden sind. Vor allem für die ‚Drei Stände der Christenheit‘ bleibt daher nach der Behandlung der kompositorischen Gründe zu fragen, ob sich über diesen Bildaufbau hinaus nicht eine zusätzliche Bedeutungsschicht offenbart.

Grundsätzlich räumte ein Stifterbild die vorderste Bildebene der Darstellung des Auftraggebers ein, dessen Standort gemäß spezifischem Thema dieses Bildes zugleich den Platz bestimmte, den seine soziale Gruppe und folgerichtig ihr gegenüber der andere ‚obere‘ Stand einzunehmen hatten. Dadurch ergab sich gewissermaßen von selbst, daß die Einbettung der weiteren Bildinhalte in die perspektivisch dargestellte Landschaft erst hinter den beiden in gleicher Größe eingebrachten Ständen der Geistlichkeit und der weltlichen Herren beginnt, somit die Bauern in der mittleren Bildebene ihren Platz fanden und hierbei kleiner erscheinen mußten. Zentralperspektivisches Gestalten konnte außerdem als Mittel dienen, „jedes Ding (jede Person) an den ihm gebührenden Platz zu rücken und somit eine sinnvoll geordnete, harmonische Ganzheit zu schaffen“, wobei „räumliche Beziehungen soziale Ränge wiedergeben und mehr noch anweisen“¹²⁹ können. Läßt sich unter diesen Voraussetzungen von einer bewußt diffamierenden ‚Zurücksetzung‘ der Bauern sprechen? Eine derartige Deutung scheint allerdings dadurch gestützt zu werden, daß den ‚oberen‘ Ständen ihre Aufträge durch zwei – von Bruyn als neue Elemente eingefügte – Engel vorgehalten und sie über diese himmlischen Wesen zugleich wieder an Christus herangeführt wurden, nachdem die in den Holzschnitten gegebene enge Verbindung zu ihm aufgelöst worden war. Die Bauern mußten solcher überirdischer Vermittler entbehren. Derartiger Argumentation wird bereits dadurch der Boden entzogen, daß sich in die vorliegende Bildausführung schwerlich ein dritter Engel hätte einbringen lassen: Zwar ist eine andere Gestaltung denkbar, sie hätte aber zu einem weitgehend andersartigem Bildaufbau geführt. Konnte nicht, so läßt sich vielmehr fragen, die Auftragsvermittlung durch himmlische Erscheinungen – im Falle des Bandträgers in der rechten oberen Bildecke sogar eines männlich erscheinenden Engels – bedeuten, daß nicht die Bauern zurückgewiesen, sondern die beiden ‚oberen‘ Stände angesprochen und nachdrücklich ermahnt werden sollten, ihre Aufgaben und Pflichten wahrzunehmen? In diesem Falle war die zentrale Bildaussage nicht auf die Bauern, sondern auf die Geistlichkeit und die weltlichen Herren ausgerichtet.

Diese Deutung wird nachvollziehbar, wenn das Erscheinungsbild der weltlichen Herren analysiert wird. Ihr gepanzertes Auftreten scheint mitteilen zu wollen, daß sie sich ihrer Pflicht bewußt sind, kriegerische Schutzfunktionen wahrnehmen zu müssen. Die ritterlich anmutende Gewandung entspricht jedoch kaum der Rüstung eines – im Zeitalter der Landsknechte im übrigen bereits den militärischen Erfordernissen

¹²⁹ Helga Möbius/Harald Olbrich, Überlegungen zu einer sozialwissenschaftlichen Kunstgeschichte (Kunstwissenschaftliche Beiträge 13, Beilage zur Zeitschrift ‚Bildende Kunst‘ 1/82) 7.

nicht mehr genügenden – kriegstüchtigen Ritters¹³⁰. Im Vergleich zu Geistlichkeit und Bauern, deren Bekleidung aufgabenbezogen ‚einwandfrei‘ dargestellt ist, wirken die Vertreter des weltlichen Herrenstandes infolge einer Mischung verschiedenartiger Elemente mit antikisierenden Zügen bei der Gestaltung ihrer Panzerungen und Kleidungsstücke ‚kriegerisch wenig dienstleistungswirksam angezogen‘¹³¹. Ihre – heute ‚theatralisch‘ ausstaffiert wirkende – Ausrüstung ist funktional dem höfischen Leben verbunden und dem Selbstverständnis der Renaissance verpflichtet, zugleich aber ein in anderen Werken Bruyns ebenfalls nachweisbares Gestaltungselement des Künstlers. Diese bildliche Vergegenwärtigung des weltlichen Herrenstandes weicht allerdings so wesentlich von seiner Darstellung auf fast allen Holzschnitten ab, daß sie auf der Ebene des Dokumentensinnes zu reflektieren sein wird. Christus scheint mit den beiden ‚oberen‘ Ständen keineswegs zufrieden zu sein, denn sein Blick ruht nicht auf ihnen, sondern sucht den Apostel. Zwischen ihm und dem Kaiser besteht jedoch insofern eine indirekte Beziehung als sich im kristallinen Abbild des Kosmos zu seinen Füßen und im kristallinen kaiserlichen Reichsapfel ein Sonnenstrahl spiegelt: Christus bekennt sich zu Gottes Schöpfung. Während aber in dem Heidelberger Holzschnitt (Abb. 3) sich der Kaiser mit seiner Handgebärde dem Papst ‚anzuerbieten‘ schien, tritt in den ‚Drei Ständen der Christenheit‘ augenscheinlich der Papst aktiv einem Kaiser gegenüber auf, der sich in schauhafter Pose präsentiert. Sie finden nicht zueinander, denn hochgehaltener päpstlicher Schlüssel und kaiserliches Schwert stehen weder parallel noch sind sie einander zugeneigt – wie etwa in der Darstellung des Wittenberger Holzschnittes (Abb. 10). Während dort die beiden Stände am stärksten den Eindruck einheitlicher Gruppen vermitteln, formieren sie hier keine geschlossene Gemeinschaft in gemeinsamem Dienst, sondern stellen sich als jeweilige Ansammlung selbstbewußt erscheinender Personen um Kaiser und Papst dar, die deren Mittelpunktfunktionen nur bedingt ‚erkennen‘. Anstatt sich um Kristallisationskerne zu scharen, vermitteln zumindest einzelne den Eindruck, daß sie nur sich selbst der Nächste sind. Nach Tümmers haben sich Männer, die „mit Stolz ... die Würde des Standes zur Schau“ tragen „um ihrer selbst willen versammelt, sie selbst stellen sich dar, keine Aufmerksamkeit trifft den in den Lüften schwebenden Christus“¹³².

Eine derartige Vereinzelung der Gestalten innerhalb von Gruppen findet sich ebenfalls in anderen Bildern, läßt sich demnach nicht als bewußte Komposition mit dem Ziel interpretieren, einen gesellschaftlichen Zustand der eigenen Zeit zu kritisieren.

¹³⁰ Rainer Wohlfeil, Das Heerwesen im Übergang vom Ritter- zum Söldnerheer, in: *Johannes Kunisch* (Hg.), Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der frühen Neuzeit (Berlin 1986) 107–127. Vgl. auch *Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance* (Hg.), Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance (Studia humaniora. Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance 1, Düsseldorf 1985).

¹³¹ Vgl. allgemein Reiner Haussberr, Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1984, 4, Mainz 1984).

¹³² Tümmers, Altarbilder 35.

Nach Tümmers hat Bruyn beispielsweise auch im etwa gleichzeitigen Xantener Altar (1529–1534) seinen Zeitgenossen mit ähnlichen Ausdrucksmitteln ein neues Menschenideal vorstellen wollen – einen „freien, stattlichen, seiner selbst bewußt gewordenen Menschen“¹³³. Unbeschadet derartiger These bleibt die Frage, ob sich aus der analysierten Beziehungslosigkeit zumindest auf der Ebene des Dokumentensinnes Aussagen ableiten lassen.

Die Platzierung der Bauern als kleinere Figuren in der mittleren Bildebene folgte ebenfalls aus dem Interpretationsschema funktionaler Dreiteilung. Damit wird die andere Bedeutungsschicht angesprochen. Sie erscheint an jenem kirchlich ausgerichteten Modell orientiert, das beispielsweise im 11. Jahrhundert durch Humbert von Silva Candida vorgetragen worden und in den nachfolgenden Jahrhunderten offenbar nicht in Vergessenheit geraten war¹³⁴: Repräsentiert wurde die Christenheit von Klerikern und Laien, jedoch galten als ‚Laien‘ nur die weltlichen Herrschaftsträger. Diesen beiden Ständen oblag die Wahrnehmung von Leitung bzw. Schutz des dienstbaren, an aktiver Interessenwahrung innerhalb der Christenheit nicht beteiligten Volkes – des ‚vulgus‘. Daß mit dem ‚vulgus‘-Begriff passives soziales und politisches Verhalten als vorgegeben verstanden wurde, offenbart noch die Darstellung der Bauern in den ‚Drei Ständen der Christenheit‘: ausschließlich mit ihrer Arbeit beschäftigt, stehen sie in keiner aktiven Beziehung zu den anderen Ständen, sind mit ihnen nur in rein kompositorischer Weise verbunden.

Bezugssystem einer derartigen Vorstellung waren nicht – neuzeitliche – Kategorien, wie ‚Staat‘ oder ‚Gesellschaft‘, sondern die übernatürliche Heilsgemeinschaft des ‚corpus Christi‘. Aus ihr wurden irdische Funktionen abgeleitet – auch die des Bauern. Sie in harmonischer Einpassung als gottgebotene Pflicht zu erfüllen, konnte schon dem mittelalterlichen Gemeinen Mann als ‚Zurücksetzung‘ erscheinen, gegen deren soziale Auswirkungen er sich in zunehmendem Maße wehrte – zuletzt im Bauernkrieg unter neuem Verständnis christlicher Lehre. Ihm zu begegnen könnte als Aussage am ehesten hinter der Wittenberger Verbildlichung gestanden haben (Abb. 10), wenngleich eine von lutherischer Seite ausgegangene Einflußnahme auf das Bild wegen dessen eindeutigen Bekenntnis zum überlieferten ‚ordo‘-Gedanken, vor allem auch seiner Darstellung des Klerus, unwahrscheinlich ist. Sie erscheint ebenso wie diese bildliche Vergewärtigung des Drei-Stände-Modells insgesamt der Tradition verpflichtet, und das gilt in wohl andere Intentionen ausschließendem Umfang erst recht für den Kompositionsansatz von Auftraggeber und Maler der ‚Drei Stände der Christenheit‘.

Dem tragenden Gedanken dieser Komposition lag insofern kein bewußter Rückgriff im Verständnis einer „Wiederbelebung einer mittelalterlichen Formel“ zugrunde, wenn er interpretiert wird als ausgelöst durch den Bauernkrieg, um dem Gemeinen Mann die „Gleichheit vor Gott“ zu bestreiten, ihn in seine Schranken zu verweisen oder gar ihn zu diskriminieren¹³⁵. Der Ansatz stand vielmehr in einer bildlichen Tra-

¹³³ Tümmers, Altarbilder 30 ff., hier 32 mit Katalog 84–89, A 94–A 101, u. Tafeln 189–201, bes. 196 u. 197.

¹³⁴ Tilman Struve, Die dienenden Stände im Verständnis des Mittelalters, in: HZ 236 (1983) 1–48, hier 27 f.

¹³⁵ Kemp, Segen und Fluch 27; Kemp, Stände 51.

dition, die für 1488 belegt ist, vielleicht sogar viel weiter zurückreicht, nur daß entsprechende Nachweise bisher nicht gefunden werden konnten oder daß Bilder verloren gegangen sind. Die demnach schon vor 1525 bekannte Bildkomposition wurde allerdings in der konkreten historischen Situation nach dem Bauernkrieg bewußt wieder aufgenommen und zugleich aktualisiert. Sie in Köln zeitnah zu gestalten verlangte, sie im Kontext dortigen Geschehens zu funktionalisieren. Im Zentrum entsprechender Absicht kann jedoch nicht die alleinige und zugleich schroffe Zurückweisung der Bauern durch den Auftraggeber oder durch Bruyn gestanden haben. Mit einer derartigen These läßt sich nicht verbinden, daß der Künstler ihren Arbeitsplatz über den analysierten Kompositionsbezug eines gleichseitigen Dreiecks unmittelbar mit Papst und Kaiser in Verbindung brachte und ihre Gestalten selbst in hellen Sonnenschein eintauchte. Sie erscheinen vielmehr gewürdigt im Rahmen eines tradierten Deutungsschemas funktionaler Dreiteilung, das für bestimmte soziale Gruppen keineswegs als überholt galt, sondern unbeschadet realer gesellschaftlicher Verhältnisse als Ausdruck gottgewollter Ordnung begriffen wurde. Insofern drückten die ‚Drei Stände der Christenheit‘ im unübersehbaren Zusammenhang mit ihren glaubensbezogenen und vor allem konkreten sozialen Entstehungsbedingungen – der Bedrohung des Klerus durch antiklerikale und lutherische Bewegungen, wie die Vorgänge von 1525 und evangelische Regungen in Köln, aber auch das Geschehen zu Münster als einer furchterregenden Verbindung der radikalen reformatorischen Bewegung des Täuferturns mit Teilen des Stadtbürgertums – in erster Linie ein Bekenntnis des Auftraggebers und der ihm verbundenen sozialen Gruppen zu ihren Ordnungsvorstellungen aus. Darüber hinaus dürften ihnen auch die Aufgaben eines ‚Lehr- und ‚Programmildes‘ zugedacht gewesen sein. Es belehrte die Bauern über ihren Platz, indem es sie eindeutig und gewissermaßen selbstverständlich den beiden oberen Ständen unterordnete, ohne dadurch ihren Stand abwerten oder gar diskriminieren zu wollen. Ihre Einordnung wurde als schlechthin gottgewollt dargestellt. Im Deutungsschema funktionaler Dreiteilung schloß der ‚negativ ausgrenzende Sammelbegriff‘ des Bauern zugleich aber den Bürger ein. Verstärkt wurde ein derartiger Zusammenhang im Falle Kölns dadurch, daß sich die Reichsstadt als einer der ‚Bauern‘ des Reiches verstand. Sie konnten oder mußten sich sogar angesprochen fühlen – und dieses nicht nur in schlicht belehrender Weise. Im anhaltenden Streit zwischen Stadt und Klerus wurde den Kölnern vielmehr programmatisch ihr ‚Platz‘ angewiesen. Eine wesentliche Aufgabe der Bauerndarstellung war demnach, den Bürgern ‚gottgewolltes‘ Verhalten des ‚dritten Standes‘ aufzuzeigen und sie nachdrücklich an ihre vom ‚ordo‘ vorgegebenen Schranken zu erinnern. Zugleich sollten die ‚Drei Stände der Christenheit‘ wohl auch und nicht zuletzt den Widerstandswillen der Geistlichkeit in den Auseinandersetzungen um die überlieferten Rechte und Privilegien stärken – waren funktional sogar ein ‚Kampfbild‘.

Intention des ‚Drei-Stände‘-Bildes war es demnach, programmatisch in das Bewußtsein einzuprägen, daß die gesellschaftliche Ordnung eingebunden war in die übernatürliche Heilsgemeinschaft, wie sie von Gott gestiftet war und in der Gott jedem Menschen während seines irdischen Daseins seinen Platz mit entsprechenden Aufgaben und Pflichten im Dienste und zum Wohle des Ganzen zugewiesen hatte,

die unter seinem Segen stand und als unveränderbar anzuerkennen war. Klerus und Obrigkeit hatten gemeinsam für sie einzutreten, sie auch wider den ‚Versucher‘ zu verteidigen. Dieses stetig bildlich zu vergegenwärtigen war die Zielsetzung des Bildes, seinen Bedeutungssinn gewann es demnach aus dem Bekenntnis des Stifters zum Überlieferten und aus der mahnenden Mitteilung, zur Gemeinschaft und Gemeinsamkeit zurückzufinden, um das Überkommene zu bewahren. Ob allerdings seine ‚Aussagen‘ begriffen oder in welcher Weise überhaupt das Bild verstanden, angenommen und rezipiert worden ist, diese Frage zu beantworten ermangelt es an Zeugnissen jedweder Art.

Unvermittelt kann das Tafelgemälde beim heutigen Bildbetrachter im Suchen nach seinem historischen Zeugniswert den Eindruck aufkommen lassen, daß es einen ‚Ideologieträger‘ darstellte, der ein rein restauratives oder gar reaktionäres Weltbild nur beschwor, um eine gefährdete Machtstellung zu verteidigen – insofern vielleicht sogar ‚unwahr‘ war. Daß seine Aussagen schon von vielen Zeitgenossen hart angefochten worden wären, erscheint unzweifelhaft. Keiner Erläuterung bedarf eine Feststellung wie die, daß seine Wertvorstellungen heute inakzeptabel sind. Sie für das 16. Jahrhundert zu bestreiten, heißt außer acht lassen, daß in dem Tafelgemälde ein Stifterbild überliefert ist, hinter dessen Aussagen ein Mensch stand, der an seiner Zeit genauso gelitten haben könnte wie viele heute unter den Bedingungen der Gegenwart. Nicht zuletzt deshalb ist das Bild ein Zeugnis, das es verdient, als historische Quelle befragt zu werden, wie es dazu beitragen kann, eine vergangene Wirklichkeit historisch zu erklären. Damit stellt sich abschließend die Frage nach seinem historischen Dokumentensinn (s. Teil III).

II

Im Jahre 1532 erschien in Augsburg bei Heinrich Steiner eine deutschsprachige, mit 261 Holzschnitten ausgestattete Übersetzung des Werkes von Francesco Petrarca ‚De remediis utriusque fortunae‘¹³⁶. Das Buch ist in zwei Teile gegliedert, dessen erster ‚Von der Artzney des Gütten Glücks‘ handelt, während der zweite sich ‚der Artzney des bösen Glücks‘ widmet.

Im 16. Kapitel des sog. Glücksbuches illustriert ein 15 × 10 cm großer Holzschnitt einen fast zweieinhalbseitigen Text mit der Überschrift ‚Von Adelichem vrsprung‘¹³⁷.

¹³⁶ *Franciscus Petrarcha*, Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen. Vnnd weiß sich ain yeder inn Gelück vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teütsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durchauß / gantz lustig vnd schön gezyeret (Augsburg: Heinrich Steyner 1532; ND Leipzig/Hamburg 1984, hg. und kommentiert von *Manfred Lemmer*); im folgenden zitiert: *Petrarca*, Glücksbuch. Dieser vollständigen Übersetzung waren Teilübersetzungen vorausgegangen; dazu s. *Lemmer*, Nachwort 194. Zur Biographie Petrarcas s. *Ernest Hatch Wilkins*, *Life of Petrarch* (Chicago 1961).

¹³⁷ *Petrarca*, Glücksbuch – Das Erst Buch Francisci Petrarche / Von der Artzney des Gutten Glücks (im folgenden zitiert: I) XVII ff. Weitere ‚Ständebilder‘ z. B. I, XXXVI^r; CI^r; II, XCII^d.

Das Bild wurde vielfach in Geschichtswerken zur Illustration unkommentiert abgedruckt¹³⁸. Ausführlicher beschäftigt haben sich mit ihm Wilhelm Fraenger¹³⁹, Walter Scheidig¹⁴⁰, Ulrich Steinmann¹⁴¹ und jüngst Günther Weydt¹⁴². Auch Renate Maria Radbruch¹⁴³, Siegfried Epperlein¹⁴⁴, Franz Irsigler¹⁴⁵, Manfred Lemmer¹⁴⁶ und andere¹⁴⁷ haben es besprochen. Besonderes Interesse fand diese Ständedarstellung in der marxistisch-leninistischen Wissenschaft. Scheidig und andere Autoren interpretieren

¹³⁸ Vgl. z. B. Adolf Laube, Max Steinmetz, Günter Vogler (Autorenkollektiv), *Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution* (Berlin/DDR 1974, ²1982) 219; Adolf Waas, *Die Bauern im Kampf um Gerechtigkeit 1300–1525* (München 1964, ²1976) 15.

¹³⁹ Wilhelm Fraenger, *Altdeutsches Bilderbuch*. Hans Weiditz und Sebastian Brant (Leipzig 1930) 100–105; im folgenden zitiert: *Fraenger*, *Altdeutsches Bilderbuch*.

¹⁴⁰ Walther Scheidig, *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarca's Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen – Augsburg 1532 –* (Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin/DDR 1955) 60f.; im folgenden zitiert: *Scheidig*, *Petrarca-Meister*.

¹⁴¹ Ulrich Steinmann, *Der Ständebaum des Petrarkameisters*. Ein Hinweis auf seine Beziehungen zu den „Böhmischen Brüdern“, in: *Lëtopis. Jahresschrift des Instituts für sorbische Volksforschung. Festschrift für Paul Noto*. Reihe C – Volkskunde, 11/12 (Bautzen 1968/69) 251–263; im folgenden zitiert: *Steinmann*, *Ständebaum*. Vgl. auch *ders.*, *Politische Tendenz Petrarka-Meister* (wie Anm. 161) 84.

¹⁴² Günther Weydt, *Der Ständebaum*. Zur Geschichte eines Symbols von Petrarca bis Grimmelshausen, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft IV/V* (1983) 7–25; *ders.*, *Der Ständebaum*. Zur Geschichte eines Symbols von Petrarca bis Grimmelshausen (Kurzfassung), in: *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland*, hg. von Wolfgang Brückner u. a. I (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 13, Wiesbaden 1985) 273–280.

¹⁴³ Renate Maria Radbruch – Gustav Radbruch, *Der deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Göttingen ²1961) 60f.

¹⁴⁴ Siegfried Epperlein, *Der Bauer im Bild des Mittelalters* (Leipzig-Jena-Berlin 1975) 147 ff.; *ders.*, *Bäuerliche Arbeitsdarstellungen auf mittelalterlichen Bildzeugnissen*. Zur geschichtlichen Motivation von Miniaturen und Graphiken vom 9. bis 15. Jahrhundert, in: *Jahrbuch für Wirtschafts-geschichte* (1976/I) 206f.

¹⁴⁵ Franz Irsigler, in: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Frankfurt am Main 1983) 36.

¹⁴⁶ Lemmer, *Nachwort* 203.

¹⁴⁷ Vgl. z. B. Kurt Ubrig, *Der Bauer in der Publizistik der Reformation bis zum Ausgang des Bauernkrieges*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 33 (1936), 70–125 u. 165–225, hier 222; Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung* 1 (Hamburg 1949) 459f.; Hans Mielke, *Vom Leben der Stände*, in: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*. Jubiläumsausstellung der Preussischen Museen Berlin 1830–1980 (Berlin 1980) 243; Wilhelm Hansen, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher*. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf (München 1984) 59. Veröffentlichungen, die erst nach Abgabe des Manuskripts im Sommer 1985 bekannt geworden sind, wurden nicht mehr berücksichtigt, z. B. Hans-Joachim Raupp, *Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, „Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen“* (Augsburg 1532), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 45 (1984) 59–112; *ders.*, *Bauernsatiren*. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570 (Niederzier 1986) 9–34, bes. 13–19. Joachim Knape, *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarca's „Glücksbuch“*. Texte und Untersuchungen (Gratia 15, Bamberg 1986).

sie als ‚Aufruf zur Revolution‘¹⁴⁸. Von einem ‚Ständebaum‘ hat zuerst Fraenger gesprochen¹⁴⁹. Zuvor nannte ihn Theodor Musper einen ‚Stammbaum‘¹⁵⁰.

Die Bildbeschreibung¹⁵¹ ergibt, daß beide Bezeichnungen möglich sind. Fest in einen vom Holzblock vorgegebenen Rahmen eingepaßt, hat der Künstler über fast zwei Drittel einer Textseite seinen Ständebaum gestaltet. Das Bild wird durch den Baumstamm in zwei gleiche Hälften geteilt. Durch breit ausladendes Wurzelwerk und vier Aststufen gliedert es sich in fünf waagerechte Ebenen; nach oben hin verjüngt sich der Baum. Für einen Gipfel war kein Platz in der dicht mit Menschen bevölkerten Lärche oder Tanne. Eine genaue botanische Bestimmung fällt schwer, da der Baum zwar palmartige Blätter hat, doch wuchsmäßig nicht zu dieser Gattung gezählt werden kann. In seinem weitverzweigten Wurzelwerk fest verschlungen und scheinbar mit dem Baum verwachsen liegen bäuchlings links und rechts der Hauptwurzel zwei bäuerlich gekleidete Männer. Voneinander abgewendet blicken sie jeweils aus dem Bild heraus. Gequält auf seine Unterarme gestützt, versucht links ein Hirte, gekennzeichnet durch Hut, Hirtenhorn und Hirtenkeule, die er mit der Linken berührt, sich aufzurichten. In ähnlicher Haltung bemüht sich rechts ein bäuerlich gekleideter Mann

¹⁴⁸ Scheidig, Petrarca-Meister 61. Vgl. auch Karl-Heinz Klingenburg, Der Petrarca-Meister – ein Kritiker seiner Zeit, in: Bildende Kunst (1975) 125; Deutsche Kunst und Literatur in der frühbürgerlichen Revolution. Aspekte – Probleme – Positionen, hg. von einem Autorenkollektiv (Akademie der Wissenschaften der Deutschen Demokratischen Republik – Zentralinstitut für Literaturgeschichte, Berlin/DDR 1975) 107; Der Bauer und seine Befreiung. Kunst vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hg. vom Ministerium für Kultur. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Dresden o. J. = Katalog Ausstellung im Albertinum September 1975 bis Januar 1976) 52f.; Ingrid Möller, A 21.2 Petrarca-Meister, in: Kunst der Reformationszeit, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin/DDR 1983, Lizenzausgabe Berlin/West 1983) 69. Zitate, die diese These zu stützen scheinen, sind allerdings nicht der Ausgabe von 1532, sondern offenbar der Neuübersetzung durch Stephanus Vigilius entnommen, gedruckt 1539 ebenfalls durch Heinrich Steiner. Noch problematischer ist, daß Wolfgang Hütt, Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution (Leipzig 1973), 188f. u. 220f. seine Thesen zum Petrarcameister in Abb. 81 (dazu falscher Nachweis S. 579) mit einem Holzschnitt belegt, der in dieser Form gar nicht vom Künstler stammt. Vgl. dazu Scheidig, Petrarca-Meister 7, und Lemmer, Nachwort 196. Scheidig sieht in weiteren Bildern revolutionären Inhalt gegeben, z. B. S. 134f. und 143f. Ernst Ullmann, Deutsche Malerei-Graphik. Kunsthandwerk 1470–1550 (Leipzig bzw. Gütersloh 1985) 108f. mit Abb. 158.

¹⁴⁹ Fraenger, Altdeutsches Bilderbuch 100.

¹⁵⁰ Theodor Musper, Die Holzschnitte des Petrarkameisters. Ein kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abbildungen (München 1927) 38, Nr 78; im folgenden zitiert: Musper, Holzschnitte.

¹⁵¹ Ausführlichere Bildbeschreibungen finden sich bei Fraenger, Altdeutsches Bilderbuch 100f., Scheidig, Petrarca-Meister 61 und Steinmann, Ständebaum 251ff. Aus Petrarcas bild- und zeichenhafter Sprache folgere ich nach der Textanalyse für den Ideengehalt des Bildes, daß der Petrarcameister Anregungen zu seinem Holzschnitt besonders auch aus folgenden Textstellen entnommen haben könnte: Petrarca, Glücksbuch I, Kap. 16: Von Adelichem vrsprung, XVII^r, Z. 7f.; XVII^d, Z. 24ff., 38–43; besonders XVIII^r sowie XVIII^d, Z. 2–12. Besonderes Gewicht könnte dem sich anschließenden Kapitel I, 17: Von glücklichem vrsprung, zugesprochen werden. Petrarca, Glücksbuch – Das Ander Buch Francisci Petrarche / von der Artzney des bösen Glücks (im folgenden zitiert II), Kapitel 5: Von schlechtem niderm vnd verdunckletem vrsprung, V^r, Z. 16ff. u. V^d, Z. 1–4, 9–19, 22–26, 35–43; VI^r, Z. 6f., 8–11, 15–33; VI^d, Z. 6ff., 34–39; VII^r, Z. 13–16. II, Kapitel 6: Von vnbeantem vrsprung, VII^r, Z. 3f.; VIII^r, Z. 10–15, 30–43.

mit Schlapphut und Pelerine, in den Baum noch verwurzelter als der Hirte, den Oberkörper zu heben. Die Hände bleiben fest auf die Erde gestützt, eine Forke ragt unter seinen Armen hervor.

Auf dem untersten Geäst sitzt links, schon ein wenig hinter dem Stamm, ein einfach gekleideter, bartloser junger Mann mit geöffneter Schneiderschere in der rechten Hand. Neben ihm hantiert mitten auf dem Ast ein Handwerker mit Nadel und Knie-riemen, offensichtlich ein Schuster. Unterhalb seines geschlitzten Wamses trägt er über dem Gesäß einen Beutel. Sein kurzes Haar wird von einer Mütze bedeckt. Der Rücken der hageren Gestalt ist leicht gekrümmt. Das männliche Paar auf der anderen Astseite erscheint wohlhabender in Kleidung und Aussehen. Rechts außen sitzt ein mit großem Pelzkragen auf weit ausladendem Mantel und mit Klappmütze ausgestatteter Kaufmann. Er reicht seinem Nachbarn mit der rechten Hand eine Münze. Seine Linke hält eine Geldkatze fest umschlossen. Der mit spitzem Hut und Rock bekleidete Mann zu seiner Rechten will das ihm dargebotene Geldstück ergreifen. In der anderen Hand hält er eine weitere Münze, die er prüfend betrachtet. Die beiden Händler sind etwas größer gezeichnet als die arbeitenden Handwerker. Sie berühren fast mit ihren Hüten den auf dem nächsthöheren Geäst drapierten Kurfürsten, dessen pelzbesetzter Mantelsaum beinahe bis zu den Köpfen der Bürger herunterreicht. Der bärtige Mann mit Kurfürstenhut, Hermelinumhang und Schulterkette hält in seiner Linken ein Schwert. Schräg über die Schulter gelegt, berührt es den Mantelsaum des Kaisers, der über ihm sitzt. Frontal zum Betrachter gewendet, mit abwehrender Handgebärde, hält sich links vom Kurfürsten ein junger, gräflich bekleideter Mann auf. Sein Nachbar auf der linken Astseite ist ein Kardinal, dessen langer Hirtenstab auf den Geldhändler zu weisen scheint. Links außen auf dem Geäst der hohen Geistlichkeit erhebt ein Bischof im festlichen Ornat mit kunstreich gearbeitetem Bischofsstab die linke Hand im Segensgestus. Unscheinbarer als der Kardinal gezeichnet, verschwindet er beinahe in seiner Gewandung. Die Spitze seiner Mitra berührt den pelzumrandeten Saum des über ihm thronenden Papstes. Der wohlgenährte Oberhirte der Christenheit mit Tiara und Papstkreuz nimmt schwergewichtig fast die ganze linke dritte Etage des Baumgeästes ein. Hinter seiner herablassend geöffneten Hand erscheint ein kleiner König. Offenen Mundes schaut dieser auf einen zweiten König mit kleiner Statur, der als einzige Person den Stamm verdeckt und dem Betrachter seinen Rücken zuwendet. Rechts hinter ihm kommt ein dritter kleiner König, bärtig und alt, zum Vorschein. Ihn überragt, ebenfalls auf der rechten Geästseite, erhaben und würdevoll, hervorgehoben durch Bügelkrone, Szepter und Reichsapfel, ein Kaiser. Haartracht und Gesichtszüge deuten auf Maximilian I. hin.

Das oberste Geäst schließt den Ständebaum mit zwei entspannt dargestellten bäuerlichen Figuren ab. Links sitzt ein Hirte mit Kappe, Wams und gebundenen Überstrümpfen, der einen Dudelsack bläst. Hirtenhorn und -knüppel kennzeichnen ihn. Er lehnt seinen Kopf an den Stamm, streckt das rechte Bein gemütlich aus und läßt das linke despektierlich auf den Papstes Schulter aufsitzen. Während er hellwach ist, schläft sein bäuerlicher Nachbar im rechten Ast. Die Forke in der Hand und unter den rechten Arm geklemmt, läßt er beide Beine im Geäst ruhen. Hirte und Bauer tragen die gleiche Tracht wie die im Wurzelwerk Verwachsenen.

Zusammenfassend ergibt die Bildbeschreibung: 17 Personen unterschiedlichen Standes und verschiedener Größe bevölkern den Baum, jedoch kein Krieger und erst recht keine Frau. Auch wird die Gesellschaft durch den Stamm nicht in geistlichen und weltlichen Stand aufgeteilt. Hirte und Bauer im Wurzelwerk wirken größer als alle Menschen im Baum.

Der Petrarcatext, zu dem das Bild geschaffen wurde, gibt keine unmittelbaren Erläuterungen¹⁵². Mit der Initiale F beginnt in Frühneuhochdeutsch eine Zwiesprache zwischen ‚Freude‘ und ‚Vernunft‘. Die ‚Freude‘ mit ihren starren Feststellungen über ihre adlige Herkunft soll durch belehrende und begründende Argumente der ‚Vernunft‘ zur Einsicht gebracht werden: Nicht adlige Geburt ist Voraussetzung für gesellschaftlichen Aufstieg.

Den literarischen Stoff bildlich lesbar zu gestalten und zugleich mit moralischem Ideengehalt in zeitgemäßem Gewand anschaulich zu schildern, war die Aufgabe des Künstlers. Der Reißer und vermutlich zugleich auch der Formschneider der Holzschnitte ist unter dem Notnamen ‚Petrarcameister‘ bekannt¹⁵³. Über 700 Zeichnungen sind von ihm überliefert¹⁵⁴, und doch sind bisher keine schriftlichen Quellen zu seiner Person gefunden worden. Bis zu den Forschungen von Musper wurde er mit Hans Weiditz identifiziert¹⁵⁵. Musper schrieb ihm als ‚Petrarcameister‘ ein eigenständiges Werk zu¹⁵⁶. Die Versuche von Maria Gräfin Lanckorońska¹⁵⁷, den Künstler mit Hans Brosamer d.Ä. gleichzusetzen, sind kaum diskutiert worden und bei Scheidig¹⁵⁸ auf Ablehnung gestoßen. Damit bleibt die Frage nach der Namenszuweisung offen.

¹⁵² *Petrarca*, Glücksbuch I, XVII^r–XVIII^d.

¹⁵³ *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1) 37 (Leipzig 1950) 270 f.; *Lexikon der Kunst* in fünf Bänden, hg. von *Ludger Alscher* u. a. 3 (Leipzig 1975, ND Berlin 1981) 807 f.; *Lemma*, Nachwort 198; *Theodor Musper*, *Petrarca-Meister*, in: *Kindlers Malerei Lexikon* 6 (Zürich 1967) 721 ff.

¹⁵⁴ *Musper*, *Holzschnitte* 35–62; *Lemma*, Nachwort 198.

¹⁵⁵ *Thieme-Becker*, Allgemeines Lexikon (wie Anm. 1) 35 (Leipzig 1942) 269; zuvor *Heinrich Röttinger*, *Hans Weiditz, der Petrarkameister* (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 50, Straßburg 1904).

¹⁵⁶ *Theodor Musper*, *Beitrag zur Forschung über H. W., den Petrarca-Meister* (Phil. Diss. Masch.-Schrift, München 1922); *ders.*, *Nachlese zum Petrarkameister*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 1951, 110 bis 117. Vorgeschlagen wurde der ‚Notname‘ durch W. von Seydlitz.

¹⁵⁷ *Maria Gräfin Lanckorońska*, *Der Petrarcameister. Eine vorläufige Mitteilung*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 1952, 111–120; *dies.*, *Der Petrarcameister als Monogrammist H. P.*, in: *Stultifera Navis* 9 (1952) 128–136; *dies.*, *Der Petrarcameister und die Reformation*, in: *Imprimatur* 11 (1952/1953) 162–174; *dies.*, *Das Lieblingsornament des Petrarcameisters*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 1953, 78–85; *dies.*, *Selbstbildnisse des Petrarcameisters*, in: *Stultifera Navis* 10 (1953) 31–35; *dies.*, *Weiteres zur Identifizierung des Petrarcameisters*, in: *Stultifera Navis* 11 (1954) 35–43; *dies.*, *Die Burgkmair-Werkstatt und der Petrarcameister*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 1954, 171–180; *dies.*, *Der Petrarcameister und Hans Brosamer. Ein Stilvergleich*, in: *Gutenberg Jahrbuch* 1957, 254–263. Zu Hans Brosamer vgl. *Irene Kühnel-Kunze*, *Brosamer*, in: *Neue Deutsche Biographie* 2 (Berlin 1955) 637 f.

¹⁵⁸ *Scheidig*, *Petrarca-Meister* 343 f., Anm. 38. *Irene Kühnel-Kunze*, *Hans Brosamer und der Meister HB mit dem Greifenkopf. Ein weiterer Beitrag zur Brosamer-Forschung*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 14 (1960) 57–80, setzt sich nicht mit den Thesen von Lanckorońska auseinander.

Die Arbeit des Petrarcameisters dürfte besonders durch das Leben in der Reichsstadt Augsburg geprägt worden sein¹⁵⁹. Dieses Umfeld war 1518 speziell vom Reichstag und allgemein von der Spannung zwischen überlieferter städtischer Wirtschaftsverfassung und frühkapitalistischer Tätigkeit, von ständischer Ordnung mit starken Differenzierungen bestimmt. Zeitgemäße Stadt-Land-Beziehungen und scharfe antikerikale Tendenzen lassen sich auch im Werk des Künstlers erkennen¹⁶⁰. Steinmann¹⁶¹ hat aus mehreren Bildern starke politische Aussagen des Petrarcameisters herausgelesen. Er deutet ihn als einen „von politischen Leidenschaften“ erfaßten Menschen, der für Herzog Ulrich von Württemberg und für Kurfürst Friedrich den Weisen Partei ergriffen habe. Entschieden habe er gegen Kaiser Karl V. Stellung bezogen. Die These, daß sich aus seinen Bildern außerdem schließen ließe, der Petrarcameister habe auf der Seite der Armen und der Bauern gestanden, erscheint berechtigt.

Aus dem Ständebaum analysiert Steinmann, daß der Künstler den ‚Böhmischen Brüdern‘ nahegestanden habe¹⁶². Er sieht die beiden mit der Wurzel Verflochtenen, Hirte und Bauer, als Abel und Kain an¹⁶³. Daraus leitet er ab, daß sich auf der linken Seite des Baumes die Geistlichkeit befinde, während auf der rechten Vertreter des weltlichen Standes dargestellt seien. Die Handwerker auf dem untersten Ast interpretiert er nämlich als Laienpriester der ‚Böhmischen Brüder‘, die weder Mönche noch Priester anerkannten, ihre Gründungsväter aber als Schneider und Schuster bezeichneten¹⁶⁴. Im Ständebaum werden sie als „antifeudale Keimzelle“ begriffen¹⁶⁵. Die rechts über Kain dargestellten Kaufleute seien die von den Brüdern scharf abgelehnten Zinsnehmer und Wucherer¹⁶⁶. Hohe Geistlichkeit und Fürsten, die nicht so recht in das Schema passen, „verkörpern die Machtverhältnisse der damaligen Gegenwart“¹⁶⁷. Sie seien die Gesellschaftskräfte, die schließlich in der Zukunft überwunden sein werden, wenn „das Gesetz des Friedens“ herrschen wird¹⁶⁸. Kain und Abel verweisen auf den Ursprung der Stände und bedeuten somit die Vergangenheit¹⁶⁹. Da je-

¹⁵⁹ Geschichte der Stadt AUGSBURG. 2000 Jahre von der Römerzeit bis zur Gegenwart, hg. von Gunter Gottlieb u.a. (Stuttgart 1984, 1985) 239–447 = Teil III, Augsburg in der frühen Neuzeit. Von der Blüte zur Krise 1490–1648, hg. von Wolfgang Reinhard.

¹⁶⁰ Vgl. z. B. Petrarca, Glücksbuch I, XIII^r; I, CVIII^r; I, CXXVII^r; II, CXVI^d; II, CLXXVI^r.

¹⁶¹ Ulrich Steinmann, Zur politischen Tendenz des Petrarka-Meisters. Seine Stellungnahme gegen die Wahl Karls V. und sein Verhalten zu den Ereignissen in Württemberg, in: Forschungen und Berichte 6 (Berlin/DDR 1964) 40–90; im folgenden zitiert: Steinmann, Politische Tendenz Petrarka-Meister. Bauern- und armenfreundliche Bilder u. a. s. I, XXIX^r; LXXXVIII^r; CXXXVII^d. II, X^d; XIII^r; XV^r; XVI^r; LXXI^r.

¹⁶² Steinmann, Ständebaum 255–263. Zu den Böhmischen Brüdern vgl. Franz Machilek, Böhmische Brüder, in: Theologische Realenzyklopädie 7 (Berlin 1981) 1–8.

¹⁶³ Steinmann, Ständebaum 252.

¹⁶⁴ Steinmann, Ständebaum 255 ff. u. 259.

¹⁶⁵ Steinmann, Ständebaum 263.

¹⁶⁶ Steinmann, Ständebaum 257. Ähnliche Kopfbedeckung findet sich auch bei Juden: Thérèse und Mendel Metzger, Jüdisches Leben im Mittelalter nach illuminierten hebräischen Handschriften vom 13. bis 16. Jahrhundert (Würzburg 1983) 128, Abb. 175.

¹⁶⁷ Steinmann, Ständebaum 263.

¹⁶⁸ Steinmann, Ständebaum 263.

¹⁶⁹ Steinmann, Ständebaum 263.

doch eindeutige Belege für die Beziehungen des Petrarcameisters zu den ‚Böhmischen Brüdern‘ bisher fehlen, ist Steinmanns These zwar interessant, bleibt aber weiterhin ungesichert. Licht in das Dunkel könnte die Druckereigeschichte der Offizin Grimm + Wirsung¹⁷⁰ erbringen, wenn Beziehungen zwischen ihr und den ‚Böhmischen Brüdern‘ nachzuweisen wären.

Für die Verleger Grimm und Wirsung als Auftraggeber des ‚Glücksbuches‘ schuf der Petrarcameister zwischen 1517 und 1520 die Zeichnungen¹⁷¹. Zu seinem Berater und ‚Angeber‘ hatten sie den Straßburger Humanisten und Petrarcakenner Sebastian Brant¹⁷² gewonnen. Ihm wird entscheidender Einfluß auf die thematische Gestaltung der Bilder zugesprochen, weil der Künstler noch nicht die deutschsprachige Übersetzung benutzen konnte¹⁷³. In vielen Holzschnitten läßt sich Brants sachkundige Beratung über antike Stoffe, Anekdoten und Mythen erkennen. Wem die entscheidende geistige Leistung am Gehalt der Darstellungen gebührt, wird noch immer diskutiert. Dem Petrarcameister sind eindeutig die detailreichen Schilderungen und Illustrationen des Alltags um 1520 zuzuschreiben, durch die das Werk zu einer kulturgeschichtlichen Fundgrube wird¹⁷⁴. Über den reichen Beispielschatz des Dichters hinaus sind trotz der Schwierigkeiten der Darstellung von These und Antithese eigene Lehrbeispiele und Symbole von dauerhafter Gültigkeit mit in die zeitgenössische und geschichtliche Darstellung eingeflossen. Nicht selten löste der Künstler meisterhaft die Schwierigkeit, humanistische Gedanken in eine Form zu kleiden¹⁷⁵, wie sie Lehr- und Lesebilder erforderten.

Das ‚Glücksbuch‘ war an eine breite Leserschaft gerichtet, doch muß dabei bedacht werden, daß nur eine bestimmte Bevölkerungsschicht in der Lage war, ein solches Buch zu kaufen. Bis heute ist nicht zu erklären, warum sich der Druck des 1521 fertiggestellten Manuskripts und der Holzschnitte bis 1532 verzögerte. Die Annahme, daß finanzielle Schwierigkeiten bei den Verlegern oder der Tod Wirsungs den Grund da-

¹⁷⁰ Zum gegenwärtigen Kenntnisstand s. *Josef Bellot*, Augsburg – Portrait einer Druckerstadt, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 17 (1970), 247–264; *ders.*, Augsburger volkssprachliches humanistisches Schrifttum und seine Illustration 1520–1550, in: Amtsblatt der Stadt Augsburg 1982, 137 f., 141 f. u. 146; auch Sonderdruck 1982, im folgenden zitiert: *Bellot*, Augsburger Schrifttum; *ders.*, Humanismus – Bildungswesen – Buchdruck und Verlagsgeschichte, in: Geschichte der Stadt Augsburg (wie Anm. 159) 343–357; im folgenden zitiert: *Bellot*, Humanismus.

¹⁷¹ Hierzu zuletzt *Lemma*, Nachwort 195 ff.

¹⁷² *Petrarca*, Glücksbuch, Vorrede III. Vgl. zuletzt *Lemma*, Nachwort 195. Zu Brant s. *Hans-Gert Roloff*, Brant, in: Theologische Realenzyklopädie 7 (Berlin 1981) 136–141, und *Dieter Wuttke*, Brant, in: Lexikon des Mittelalters 2 (München-Zürich 1983) 574 ff. Ob auch Peutinger, Vermittler zwischen Auftraggebern und Augsburger Künstlern, in Verbindung zum Petrarcameister gestanden hat, ist eine offene Frage.

¹⁷³ *Lemma*, Nachwort 195 f.

¹⁷⁴ Vgl. z. B. *Petrarca*, Glücksbuch I, XXI^r; LI^d; LII^d; LVIII^d; LXXXII^r; LXXXIII^r; XCIII^d; XCIX^r. II, X^d; XXIII^r; XXIII^d; LXVI^d; CXIX^d; CXXXV^d; CLXII^r.

¹⁷⁵ Beispielsweise *Petrarca*, Glücksbuch Titelblatt; Vorrede III^d; I, VI^r; XVII^r; LI^d; CV^r.

für lieferten, befriedigt nicht¹⁷⁶. Auch wenn die Zensur nicht streng gehandhabt wurde, wie beispielsweise aus dem weiteren Verlagsprogramm Grimms hervorgeht¹⁷⁷, ist zu fragen, ob der damals vielleicht brisante Inhalt des Glücksbuchtextes und der Illustrationen oder Anspielungen auf lebende Personen in den Bildern eine Drucklegung nicht ratsam erscheinen ließen. Es hätte in einer Krisenzeit mit antiklerikaler und antifeudaler Grundtendenz sicherlich nicht zur Beruhigung, sondern eher zur Erregung der Gemüter beigetragen. Wie weit die von Steinmann vertretene These, der Petrarcameister habe in Bildern des Glücksbuchs eine antihabsburgische Tendenz vertreten und sich zugunsten Herzog Ulrichs ausgesprochen¹⁷⁸, den Gegebenheiten entsprach, ja sogar eine Rolle mitgespielt habe, daß das Werk zunächst nicht gedruckt wurde, läßt sich vorerst nicht beantworten. 1532 erschien es sogar mit einem Privileg König Ferdinands¹⁷⁹, der zu dieser Zeit noch als Landesherr Württemberg regierte. Sicher war für die Druckverzögerung wesentlich, daß nach 1521 das Interesse an größeren Werken fast völlig zum Erliegen kam. Das Programm von Grimm belegt auch, daß nur noch Flugschriften und kleinere Druckwerke vornehmlich zu Fragen des angelaufenen Glaubensstreites nachgefragt wurden. In einer Zeit sozialer Unruhen, politischer Wirren und religiöser Auseinandersetzungen hätte ein Ständebaum des Petrarcameisters seinen Teil dazu beigetragen, die bestehenden Verhältnisse in Frage zu stellen.

Im Holzschnitt wird durch das Bild vom Lebens- und Stammbaum das überlieferte Baumsymbol aufgegriffen¹⁸⁰. Diesen Baum bezeichnet Fraenger als eine Lärche¹⁸¹. Petrarca selbst spricht von einem „hohen Tannenbaum“, der öfter durch die Winde geschlagen wird¹⁸². Der gleiche Baumtyp kehrt im Werk noch zweimal wieder, einmal als Baum der Athena, das andere Mal im Zusammenhang mit der Hoffnung auf Frieden¹⁸³. Wie der Baum nur ein Stück vergänglicher Natur ist, so ist es auch die Gesell-

¹⁷⁶ Karl Schottenloher, Der Augsburger Verleger Sigmund Grimm und sein Geschäftszusammenbruch im Oktober 1527, in: Der Sammler 11 (1921) 344f. Fraenger, Altdeutsches Bilderbuch 8. Lemmer, Nachwort 195f. Vgl. auch Steinmann, Politische Tendenz Petrarka-Meister 90.

¹⁷⁷ Musper, Holzschnitte 26ff. Karl Schottenloher, Philipp Ulhart. Ein Augsburger Winkeldrucker und Helfershelfer der ‚Schwärmer‘ und ‚Wiedertäufer‘ (1523–1529) (Historische Forschungen und Quellen 4, München-Freising 1921, ND Nieuwkoop 1967) 147–157.

¹⁷⁸ Steinmann, Politische Tendenz Petrarka-Meister 89f.

¹⁷⁹ Petrarca, Glücksbuch Vorspann II.

¹⁸⁰ Walther Föhl, Baum, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 2 (Stuttgart 1948, ND München 1983) 63–90. Gerd Heinz-Mohr, Baum, in: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst (Köln 1981) 44–48. Lexikon der Kunst in fünf Bänden, hg. von Ludger Alscher u.a. 4 (Leipzig 1977, ND Berlin 1981) 654, Artikel ‚Ständebaum‘. Zum ‚Baum des Ständestreits‘ s. Abb. 110, in: Walter Prevenier/Wim Blockmans, Die burgundischen Niederlande (Weinheim 1986) 143.

¹⁸¹ Fraenger, Altdeutsches Bilderbuch 100.

¹⁸² Petrarca, Glücksbuch I, XIX^r. Im lateinischen Text wird von ‚pinus‘ gesprochen.

¹⁸³ Petrarca, Glücksbuch I, VI^r; CXXV^r. Der Vergleich zu den Kapiteln ‚Von verstand‘ (I, VI^r), ‚Von Adelichem vrsprung‘ (I, XVII^r) und ‚Von der Hoffnung des Frids‘ (I, CXXV^r) läßt auch schließen, daß ein Olivenbaum gemeint sein könnte. Im heiligen Ölbaum der Athena verbirgt sich das Zeichen des Sieges, während ihm im jüdisch-christlichen Kulturbereich eine Sinngebung als Friedensbaum zukäme.

schaft. Der Ständebaum des Petrarcomeisters ist von der Wurzel her bedroht. Die Bauern tragen, gequält und mühevoll im Wurzelwerk verstrickt, die ganze Last menschlichen Lebens und Wohlstands. Es bedarf nur einer gewaltigen Kraftanstrengung, eines Aufbäumens, daß der gesamte Baum ins Wanken gerät. Dazu brauchen Hirte und Bauer keine Waffen, sondern nur ihre natürlichen Kräfte. Damit bringen sie auch die in den oberen Ästen sitzenden Fürsten, die ihre Insignien zur Schau tragen, samt der hohen Geistlichkeit in Gefahr. Allzu tief würden die auf den untersten Ästen beschäftigten Handwerker und Kaufleute nicht fallen. Die oben im Wipfel Ruhenden, der Hirte und der Bauer, die glauben, ein ‚goldenes Zeitalter‘ mit Dudelsackpfeifen und himmlischer Feiertagsstimmung als Ziel ihrer Wünsche erreicht zu haben, würden abstürzen. Liegt darin nicht zugleich eine Warnung an die Bauern? Hat sich der Petrarcomeister den Ausruf Petrarca zu eigen gemacht?: „sihe ... das nit yetzt die wurtzel (mit dero plûme/du wilt geziert werden) verdorret sey/Alles das jhenig so mit der zeit auffgeet/gehet nider mit derselben ...“¹⁸⁴.

Für Scheidigs These, daß „sich die Bauern mit Keule und Forke über Papst und Kaiser emporgekämpft haben“¹⁸⁵, findet sich in Bild und Text oder ohne Bildverweis kein Beweis¹⁸⁶. In dieser Gesellschaftsidee hat Krieg keinen Platz. Der Petrarcomeister, der in zahlreichen Bildern die bunte Vielfalt von Streit und Auseinandersetzungen über Ritter, Landsknechte und bewaffnete Bauern eingebracht hat¹⁸⁷, verzichtete offenbar bewußt auf einen Krieger. Als scharfer Beobachter und unerbittlicher Realist schildert der Künstler im ‚Glücksbuch‘ detailreich das Wesen der Menschen. Nimmt er Petrarca wörtlich, der schreibt?: „Also wandelbar vnd vnbestendig ist die verwechslung vnd das wesen menschlicher stend/dz es veranderwaitlich sey/ains oder mehrmaln/verwunder dich nit ob schon ein ackerman zû einem Ritter wirt/oder ein Ritter hinder dem pflûg geet ...“¹⁸⁸. Bei Petrarca sind Auf und Ab im Kreislauf des sozialen Gefüges zentrales Thema. Er geht sogar noch weiter, denn er sagt, „... so du haltest den spruch Platonis/das kain künig nicht auß knechtenn/kain knecht nicht auß Künigen entstehe“¹⁸⁹.

Der Petrarcomeister hat Petrarca wohl verstanden. In revolutionärer Weise setzt er den humanistischen Gedankengehalt in lesbare und verständliche Botschaften um. Sie waren kein „Aufruf zur Revolution“¹⁹⁰. Ein Rütteln am Gesellschaftsgefüge seiner Zeit scheint beabsichtigt. Das Bild kündigt eher von einem Aufruf zu friedlichem Aus-

¹⁸⁴ Petrarca, Glücksbuch I, XVII^d. Die Metapher vom Glücksrad im Kapitel ‚Vom Adelichem vrsprung‘ (I, XVIII^f), die der Petrarcomeister bildlich dreimal umsetzt (Titelblatt; I, CV^d; Titelblatt zu II), enthält auch diesen Gedanken. Im Rad der Fortuna verbindet er seine Vorstellung von den Weltläufen mit politischen Anspielungen und gleichzeitiger Kritik am Menschen seiner Zeit. Die Schicksalsgöttin Klotho (Bild I, CV^d) dreht das Rad der menschlichen Tiere, wobei ein bäuerlich gekleideter Esel (!) in die Tiefe stürzt.

¹⁸⁵ Scheidig, Petrarca-Meister 61.

¹⁸⁶ Vgl. Lemmer, Nachwort 203.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. Petrarca, Glücksbuch I, LXIII^d; XCIX^d; CXVI^d; CXVII^d; CXVIII^d. II, XLIII^d; LXXXII^d; LXXXIII^d; LXXXIII^d; LXXXV^d; LXXXVI^f; LXXXVII^d; XCVI^f; XCVIII^d.

¹⁸⁸ Petrarca, Glücksbuch I, XVIII^f.

¹⁸⁹ Petrarca, Glücksbuch II, VI^f.

¹⁹⁰ Scheidig, Petrarca-Meister 61.

gleich der Interessen durch Kritik an sozialen und kirchlichen Zuständen. Mit Petrarca wird an Vernunft, Tugend, eigenes Erkennen, an Selbstbewußtsein, vorbildhaftes Leben, Tatkraft und Maß appelliert. Sie sind Voraussetzungen für die Veränderung menschlichen Zusammenlebens.

III

„Le XVI^e siècle est le grand siècle de l'iconographie de la société tripartite“¹⁹¹ – dieser These von Jacques Le Goff läßt sich beipflichten – wenn der Jahrhundert-Begriff nicht zu eng gefaßt verstanden wird. Indem sich die These auf graphische Umsetzungen des Drei-Stände-Modells bezieht, unterstreicht sie zugleich einerseits die augenscheinliche Einmaligkeit des Tafelgemäldes von Bruyn im Rahmen von Verbildlichungen der funktionalen Dreiteilung, andererseits die historische Bedeutung der Konzeption des Petrarcameisters.

Das Deutungsschema einer funktionalen Dreiteilung der Gesellschaft war keineswegs schon zu einer formelhaften Wendung abgesunken, sondern wurde gerade im 16. Jahrhundert aktualisiert und zur Diskussion gestellt, nicht zuletzt durch Luther. Ein ‚Abbild‘ gesellschaftlicher Verhältnisse vermittelte es nicht und wurde auch kaum so begriffen, sondern beschwor in seinen bildlichen Vergegenwärtigungen die überlieferte ‚ordo‘-Vorstellung mit ihren ethischen Normen als ‚Gegenbild‘ zum konkreten Zustand der Gesellschaft. Er war verbesserungsbedürftig, erneuern aber hieß im Verständnis der Zeitgenossen vornehmlich gestalten durch Rückgriff auf die leitenden Ideen einer als selbstverständlich richtungweisend begriffenen Vergangenheit. Sie wurde gesehen und reflektiert aus der Perspektive der jeweiligen gesellschaftlichen Lage einer sozialen Gruppe bzw. deren standesbewußter Wortführer. Das Ergebnis glich einer idealen Vorstellung, erbrachte einen Entwurf zu einer Ordnung, die weder in der Gegenwart wiederherzustellen war – zumal sie niemals voll einer historischen Realität entsprochen hatte – noch sich zukünftig verwirklichen ließ.

Gemeinsam war beiden Bildern die zentrale Annahme, daß bäuerliche Arbeit und damit zugleich die Verfügung über und Nutzung von Land die von Gott vorgegebene Grundlage der Gesellschaft waren – von Bruyn vermittelt direkt durch den hellen Lichtschein auf den Bauern und mittelbar durch die kompositorische Beziehung zwischen Papst, Kaiser und bäuerlicher Arbeitsfläche, vom Petrarcameister bekundet durch die Einfügung der Bauern in die Wurzeln des Ständebaums. Last und Belastung der Bauern werden in beiden Bildern verdeutlicht, negativ gezeichnet sind sie jedoch nicht. Dennoch schloß in den ‚Drei Ständen der Christenheit‘ ihre Darstellung als ‚vulgus‘ eine zumindest unbewußte Zurückweisung bäuerlicher und städte-bürgerlicher Ansprüche ein.

¹⁹¹ Jacques Le Goff, *Les trois fonctions indo-européennes, l'historien et l'Europe féodale*, in: *Annales* 34 (1979) 1202.

Die Bauernadarstellung bietet aber nicht allein den Schlüssel, um die ‚Drei Stände der Christenheit‘ hinsichtlich ihres historischen Dokumentensinnes zu dechiffrieren. In umfassenderem Sinne entschlüsseln läßt er sich, wenn das Bild im Zusammenhang mit dem unmittelbaren Umfeld von Auftraggeber und Maler und mit dem übergreifenden Wertesystem interpretiert wird, mit den Herausforderungen, die von Köln und der Reformation ausgingen:

In den ‚Drei Ständen der Christenheit‘ spiegelt das Verhältnis von päpstlichem Schlüssel und kaiserlichem Schwert den Sachverhalt wider, daß die beschworene gottgewollte Ordnung in Frage gestellt war. Die Beziehungslosigkeit der ‚oberen‘ Standespersonen reflektiert, daß ihre Vertreter nicht unter- und miteinander zusammenwirkten, um die ihnen im Bild nachdrücklich zugeordneten Aufträge zur Wahrung des geistlichen Heils und zum kriegerischen Schutz der ‚Schöpfung Gottes‘ zu erfüllen. Ihr drohte aus Kölner Perspektive Unordnung – eine Gefahr, die besonders in der mangelnden Übereinstimmung ihrer ‚Lehrer‘ und ‚Wehrer‘ begründet war. Abhanden gekommen war vor allem den weltlichen Herren die Selbstverständlichkeit, die gebotenen Aufgaben zu übernehmen. Sie beriefen sich statt dessen auf die Tradition, ‚beschworen‘ die Leistungen und Verdienste der Vorfahren, identifizierten sich sogar bewußt mit ihnen, hatten aber noch nicht die Forderung erfüllt, ihren Pflichten nachzukommen.

In einem solchen gegenwartsbedingten geschichtlichen Kontext erweist sich das Bild als Zeugnis für eine tiefgreifende Angst, die gerade Angehörige einer Gemeinschaft oder einen einzelnen befallen hatte, die als geistlicher Stand oder als Maler mit Aufträgen seitens der überlieferten Kirche bisher mancher Sorgen enthoben waren, die in anderen sozialen Gruppen zum Alltag gehörten. Sie zu bannen bedurfte es eines zielgerichteten Willens und einer zentralen Leitidee, für die Klerus und weltliche Obrigkeiten gemeinsam einzutreten hatten.

Erschien die Überlieferung einerseits hemmend, so bot sie andererseits reflektiert das Mittel, die Not bewältigen zu können. Die Tradition hielt als Grundlage geforderten Handelns auch das Konzept bereit. Das Programm war einfach, denn es galt nur, sich zu bekennen und gleichzeitig aktiv einzutreten für die Vorstellung, daß sich die Gesellschaft aufgliederte in zwei hierarchisch gleichrangige Stände, die geistige Leitung und kriegerischen Schutz in wechselseitigem Miteinander zu handhaben hatten, und in einen Stand, dem ‚anvertraut‘ war, den gesamten sozialen Körper durch seiner Hände Arbeit wirtschaftlich zu unterhalten. Dieses Konzept verwarf jedweden Zweifel an der Dauerhaftigkeit funktionaler Dreiteilung, sie wurde unbezweifelbar und als einzige gottgewollte Erscheinungsform menschlichen Zusammenlebens gewertet, die es gegen alle Kräfte, die sich dagegen auflehnten, zu verteidigen galt. In Eintracht zu leben und seine Pflichten getreulich zu erfüllen wurde der gesellschaftlichen Realität als Forderung entgegengehalten. Widerstand gegen Veränderung, nicht Förderung von sozialer Mobilität als Ausdruck von Wandel lautete die gemeinsame Aufgabe, berufs- und geburtsständische Einbindung ohne Problematisierung des Spannungsverhältnisses reflektiert die Konzeption des Bildes mit einer Weltsicht im Sinne des überlieferten ‚ordo‘-Begriffes. Von ihr führte kein Weg zur Überwindung der statisch gedachten Gesellschaftsidee, ihre Festigung war das Ziel. Zwar ließen die Verbildli-

chungen der beiden ‚oberen‘ Stände hierarchische Differenzierungen innerhalb jedes Standes sichtbar werden, vor allem und zugleich bezeichnenderweise innerhalb des geistlichen, aber stärker herausgearbeitet erscheint die Vergegenwärtigung des Gebots der Stunde, gemeinsam die zugewiesenen Aufgaben zu erfüllen. Hierin bestand auch die Funktion der Darstellung der Bauern als Verbildlichung des ‚negativ ausgrenzenden Sammelbegriffs‘.

Anders, damit neu und potentiell revolutionär war des Petrarcameisters Gesellschaftsmodell, der Ständebaum. Mit ihm stellte er nicht nur den überkommenen ‚ordo‘-Gedanken des Drei-Stände-Schemas in Frage, sondern setzte auch an seine Stelle eine neue und eigenständige Vision eines sozial mobilen Gemeinwesens.

Im Wurzelwerk und Geäst eines Baumes waren Prototypen der mittelalterlichen Stände mit bewußter Herausstellung des Bürgertums bildlich so dargestellt, daß daraus die Chance des gesellschaftlichen Aufstiegs für jeden Menschen ablesbar wurde. Dem arbeitenden Menschen, der nach wie vor die Grundlage jeder Gesellschaft bildete und die Hauptlast ihres Unterhalts trug, wurde sogar in Aussicht gestellt, im sozialen Geäst den höchsten Gipfel erklimmen zu können. In Anlehnung an Petrarcas humanistische Interpretation war das Bild ein friedlicher Aufruf zur Überwindung des starren mittelalterlichen Drei-Stände-Schemas. In ihrer Grundstruktur blieb diese Gesellschaft ständisch ausgerichtet und hierarchisch aufgebaut, aber sie stellte sich in bewußtem Gegensatz zum ‚ordo‘-Modell als eine friedliche dar, die ohne Krieger auskam. Ein ‚Aufruf zur Revolution‘ war weder dem Bilde noch dem Text des Petrarca zu entnehmen, wenn auch die Bildidee deutlich die Auffassung Petrarcas von der Ebenbürtigkeit jedes Menschen darstellte und soziale Mobilität innerhalb der bestehenden Gesellschaft forderte. Eine neugeordnete, sich selbst regulierende, in sich mobile Sozialstruktur war zu einem Postulat geworden.

Damit spiegeln die beiden Bilder die Pole jener zwei gesellschaftlichen Tendenzen wider – des Verharrens in der alten Ordnung und des Entwurfs einer menschlich gerechten Entwicklung –, innerhalb derer die sozialen Spannungen des 16. Jahrhunderts nach Lösungen suchten: Erstarrung und Mobilität.

Exkurs

Marlies Minuth

Zur Figur des Ritters neben dem Kaiser in dem Bild „Die drei Stände der Christenheit“ von Bartholomäus Bruyn d. Ä.

In diesem Exkurs soll versucht werden, zwei Figuren in dem Tafelgemälde von Bruyn ikonographisch zu entschlüsseln. Es handelt sich dabei erstens um den Bischof, der zwischen dem Papst und dem heiligen Hieronymus steht, und vor allem um den ritterlich gewappneten Mann, auf dessen Lanze sich ein mit einer Zackenkrone gekröntes aufgespießtes Haupt befindet.

Der Bischof, der als einzige Gestalt direkt aus dem Bild heraus auf den Betrachter schaut, also in „Blickkontakt“ zum Beschauer tritt und dadurch eine Verbindung zwischen ihm und den Figuren des Bildes herstellt, kann Erzbischof Brun von Köln (953–965) verkörpern¹. Brun², Bruder Kaiser Ottos I., der gleich nach seinem Tode in Köln als Heiliger verehrt wurde, gründete unter anderem auch das Chorherrenstift St. Andreas³ und läßt sich damit der Gruppe von Personen zuordnen, die – wie der Apostel Andreas, der unbekannte Chorherr und der Stifter des Bildes – in unmittelbarer Verbindung zum Stift stehen. Außerdem paßt sich seine bildliche Vergegenwärtigung ein in das Bildprogramm mit seiner Stellungnahme zu den Verhältnissen in Köln und zu zentralen Problemen während der Entstehungszeit des Werkes⁴. Vor allem durch seinen Blickkontakt fordert der Erzbischof – „Prototyp des otton[ischen] Reichsbischofs“, der zu seiner Zeit „wie kein anderer Geistlicher ... die Verbindung von Königtum und Kirche verkörperte“⁵ – als Inbegriff eines Zusammengehens von Kaisertum und Kirche den Betrachter auf, sich mit der Aussage des Bildes zu identifizieren und einzutreten für eine enge Zusammenarbeit von geistlicher und weltlicher Macht; dieses käme im Sinne der Gesamtaussage des Bildes einer Kampfansage an die Reformation gleich.

Wer aber ist der Ritter, der die Lanze mit dem aufgespießten Kopf hält? Ein Versuch, diese Figur anhand ihres doch sehr auffälligen Attributes ikonographisch aufzu-

¹ Zu seiner Person vgl. zuletzt mit weiterführender Literatur Josef Fleckenstein, Artikel „3. B. I. (Bruno)“, in: *Lexikon des Mittelalters* 2 (München-Zürich 1983) Sp. 753 ff.

² Zu seiner Ikonographie liegt wenig Vergleichsmaterial vor. Vgl. Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst* (Stuttgart 1943, ND München 1974) Sp. 157, und Engelbert Kirschbaum SJ (†) und Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 5 (Rom, Freiburg, Basel, Wien 1973), 450–451.

³ Therese Adler, *Die Verfassungsgeschichte des Stifters St. Andreas in Köln*, Phil. Dissertation Bonn (Bernburg 1922).

⁴ s. Wohlfel.

⁵ Fleckenstein (wie Anm. 1), Sp. 755 und Sp. 753 f.

lösen, bleibt erfolglos. Wenn in der einschlägigen Literatur ein Haupt als Attribut ausgewiesen wird, z.B. beim Hl. Dionysius, dann handelt es sich dabei immer um das Haupt des Heiligen selbst, der sein Martyrium durch Enthaupten erlitten hat. Bei dem Ritter trifft dieses nicht zu, da er selbst in zeitgenössischer Haar- und Bartracht dargestellt ist, das Haupt auf der Fahne dagegen vollbärtig mit christusähnlichen Zügen. Daher wird er nur allgemein als „Ritter“⁶, „ritterlicher Glaubensstreiter“⁷ oder „Krieger“⁸ bezeichnet. Wenn der Betrachter sich nun die komplizierte Ikonographie des ganzen Bildes vor Augen hält und auch dessen Rezipientenkreis, die gebildeten Chorherren von St. Andreas, beachtet und die exponierte Stellung der Figur vermerkt, sie ist in der vorderen Reihe in eventuell direktem Blickkontakt zum Kaiser wiedergegeben, wohingegen sich Kölns Stadtpatron St. Gereon mit einer vergleichsweise unbedeutenden Stellung zufriedengeben muß, sollte zunächst versucht werden, diese Gestalt ikonographisch „dingfest“ zu machen. Hierbei führt die Untersuchung des ungewöhnlichen Attributes vorerst nicht weiter, es kann sich bei diesem Geharnischten um keinen christlichen Heiligen handeln, da niemand dafür kanonisiert worden ist, daß er einen anderen geköpft hatte, sei es auch aus christlichem Glaubenseifer heraus. Es muß sich bei dem Ritter um eine Gestalt handeln, die, obwohl nicht christlichen Ursprungs, doch „bildwürdig“ im Sinne des Bildprogramms ist, vielleicht um einen Helden des Alten Testamentes. Er steht direkt neben dem habsburgischen Kaiser im Gewande Karls des Großen⁹. Dieser gilt seit alters her als Vorbild des christlichen Herrschers schlechthin. Als solcher ist er in die Reihe der „neun Helden“ aufgenommen worden. Sie umfaßt in drei Gruppen von je drei Vertretern der Antike – Julius Caesar, Hektor von Troja und Alexander der Große –, des Judentums (A.T.) – Josua, König David, Judas Makkabäus – und des Christentums – Karl der Große, Gottfried von Bouillon und König Artus – Gestalten, die als Vorbilder für gerechte Herrschaft und Recht überhaupt gelten¹⁰.

Die enge Beziehung zum Kaiser legt den Schluß nahe, daß der Ritter in Bruyns Bild sich vielleicht in diese Reihe einordnen läßt. Tatsächlich finden sich bei den Helden des Alten Testamentes gleich zwei, die Gegner Israels geköpft haben – David und Judas Makkabäus.

⁶ *Eduard Firmenich-Richartz*, Barthel Bruyn und seine Schule (Leipzig 1891) 109/110; Katalog, Barthel Bruyn zum 400. Todestag (Köln 1955) Nr. 174.

⁷ *Horst-Jobs. Tümmers*, Die Altarbilder des älteren Barthel Bruyn (Köln 1964) 96.

⁸ *Wolfgang Kemp* „Du aber arbeite“ – Die Darstellung der drei Stände im 15. und 16. Jahrhundert, in: *tendenzen* 98, (15/1974) 50.

⁹ s. *Wohlfeil*.

¹⁰ Dieses Thema hat sich im 14. Jahrhundert in Frankreich herausgebildet (*neuf preux*), bald jedoch wird es auch in anderen Ländern dargestellt. Die neun Helden werden in Deutschland vor allem als Rechtssymbol in den mittelalterlichen Rathäusern verwendet, zum Beispiel Köln, Hansesaal im Rathaus, Sandsteinfiguren c. 1360 und Lüneburg, Gerichtslaube im Rathaus, Glasfenster von c. 1420. Zur Geschichte der Ikonographie dieses Themas vergleiche: *Robert L. Wjss*, 'Die neun Helden' in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 17 (1957) Heft 2, 73–106.

Gegen die Deutung als David spricht einmal die Darstellung als ungekrönter Ritter¹¹; auch das Haupt ist nicht der Kopf eines Riesen, zudem fehlt die Wunde an der Stirn Goliaths. Scheidet damit David aus, ist nach Judas Makkabäus zu fragen: Im 1. und 2. Makkabäerbuch des Alten Testamentes¹² wird die Geschichte des Kampfes einer jüdischen Minderheit unter Führung des Geschlechtes der Makkabäer¹³ gegen die syrische Oberhoheit der Seleukidenherrscher, insbesondere des Antiochos IV., Epiphanes (175–164 v. Chr.)¹⁴, und der ihm verbündeten jüdischen Priester- und Adelpartei erzählt. Schon der Vater des Judas Makkabäus, Mattathias, hatte als Priester gegen die Fremdherrschaft und den Verfall alter jüdischer Sitten und gegen die Einführung hellenistischer Kultur gekämpft. Nach seinem Tode, ca. 166 v. Chr., übernimmt sein dritter Sohn Judas Makkabäus die Führung des Kampfes. Nach mehreren erfolgreichen Schlachten, die er mit nur wenigen Getreuen gegen eine zum Teil erdrückende syrische Überlegenheit erfochten hatte, wird er einer der großen Helden des jüdischen Volkes; verstärkt wird diese Verehrung durch seinen Opfertod 160 v. Chr.¹⁵ in der Schlacht gegen Bakchides. Untrennbar verbunden ist sein Name mit der Befreiung Jerusalems und der Reinigung des Tempels, in dem Antiochos IV. eine Jupiterstatue hatte aufstellen lassen¹⁶. Seine letzte siegreiche Schlacht, bevor er den Tod findet, besteht er gegen Nikanor, den Feldherrn des syrischen Königs. Dieser war von Ptolemäus, dem Hauptmann in Nieder-Syrien und Phönizien, nach Israel gesandt worden (2. Makk. 8, 8–9) und hatte den Plan gefaßt, die Juden als Sklaven zu verkaufen, um mit dem Erlös hieraus eine Schuld seines Königs an die Römer abtragen zu können. Nach einigen Episoden – Freundschaft, Entzweiung – zwischen Judas Makkabäus (2. Makk. 14, 15–36) und Nikanor kommt es zur entscheidenden Schlacht, in der letzterer getötet wird (2. Makk. 15, 28). Als man seinen Leichnam findet, befiehlt Judas Makkabäus, diesem Kopf und Hand mit der Schulter abhauen zu lassen, als Strafe für die Gotteslästerungen Nikanors, von denen in 2. Makk. 15, 1–5 berichtet wird (2. Makk. 15, 30–33).

Einen wichtigen Hinweis zur Identifizierung des Ritters findet sich in Vers 35: „Und er steckte des Nikanors Kopf auf, daß es jedermann aus der Burg sehen konnte, zu einem öffentlichen Zeichen, daß ihnen der Herr geholfen hatte.“ Dieses würde das

¹¹ David wird vor allem als Psalmist, König oder Hirte dargestellt.

¹² Die ersten beiden Bücher der Makkabäer werden in der evangelischen Kirche als apokryph angesehen, während sie in der katholischen Kirche seit dem Konzil von Trient als kanonische Bücher gelten. Die später entstandenen beiden Makkabäerbücher (3 und 4) sind allgemein apokryph und in unserem Zusammenhang nicht wichtig.

¹³ Das Geschlecht heißt eigentlich nach dem Urgroßvater des Judas Makkabäus Has monäus, Hasmonäer. Im Verlaufe seines erfolgreichen Kampfes erhält Judas den Beinamen Makkabäus, das heißt der „Hammerartige“, und danach bürgert sich der Name Makkabäer für das ganze Geschlecht ein.

¹⁴ Die Jahreszahlen differieren in den verschiedenen Lexika, Angaben hier aus *Karl Ploetz*, *Auszug aus der Geschichte* (Würzburg 1981) 165.

¹⁵ Vergleiche Anmerkung 14.

¹⁶ Neben der Schändung des Tempels wurden die Juden auch durch vielerlei Repressalien, u. a. Verbot der Beschneidung bei der Ausübung ihres Glaubens, unterdrückt. Der Tempel wurde am 25. Kislev 164 vor Christi wieder eingeweiht, und zur Erinnerung an das Ereignis wurde das Lichterfest Chanukka eingeführt.

auffallende Attribut des Ritters erklären, unterstützt wird die These zudem in formaler Hinsicht dadurch, daß sich eine direkte Linie vom ausgestreckten Arm Christi zum Haupt auf der Fahnnenspitze ziehen läßt und so ein enger Bezug zwischen beiden entsteht. Auch das christusähnliche Antlitz¹⁷ des Toten ließe sich so erklären, es ist nicht nur das Haupt¹⁸ eines erschlagenen Feindes, sondern gleichzeitig auch ein Symbol für das Wirken Gottes.

Die bildliche Tradition des Judas Makkabäus reicht weit zurück¹⁹. Seit karolingischer Zeit werden seine Taten vor allem in Buchillustrationen dargestellt. Als Einzelperson kommt er erst seit dem 14. Jahrhundert häufiger besonders in der Reihe der neun guten Helden vor. Im Spätmittelalter wird er zunehmend auch als Präfiguration Christi verstanden; seine Tempelreinigung wird der Wechsleraustreibung durch Christus gegenübergestellt ebenso wie die Verklagung des Judas Makkabäus bei König Demetrius dem „Ecce Homo“ gleichgesetzt wird (2. Makk. 14, 3–14).

In Köln war gerade zu Anfang des 16. Jahrhunderts das Interesse an den Büchern der Makkabäer sehr stark. Neben den Taten des Judas Makkabäus berichtet 2. Makk. 7, 1–42 außerdem von dem Martyrium einer Mutter mit ihren sieben Söhnen. Da die Stadt kostbare Reliquien der Märtyrer besitzt, ist ihre Verehrung in Köln sehr verbreitet und hat eine lange Tradition; die Geschichte der Mutter und ihrer Söhne wurde als Vorbild für die Passion Christi und die Leiden der Gottesmutter angesehen. Der geistliche Beistand des Benediktinerinnenklosters zu den heiligen Makkabäern in Köln, der Pater Helias Mertz, machte sich besonders um die Verehrung der Märtyrer verdient, er gibt im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts einen der prächtigsten spätgotischen Schreine für das Kloster in Auftrag, der 1527 vollendet wird²⁰.

Auf den zahlreichen Reliefs des Schreins werden das Martyrium der Brüder und ihrer Mutter der Passion Christi analog gegenübergestellt. Erklärtes Ziel von Helias Mertz war es, den Makkabäerkult in Köln ebenso volkstümlich werden zu lassen wie diejenigen für die Heiligen Drei Könige und St. Ursula. 1517 gibt u. a. Erasmus von Rotterdam ein dem Pater gewidmetes Buch mit den Schriften über die Heiligen Makkabäer heraus und unterstützt so das Vorhaben des Paters²¹. Die Bestrebungen von Mertz mögen auch die anderen Inhalte der Makkabäerbücher, so die Geschichte des Judas Makkabäus, mehr in das Bewußtsein gerückt haben. Dieses und die Tatsache, daß er als Vorbild eines Kämpfers wider den Unglauben verstanden wurde, mögen seine „Bildwürdigkeit“ für Bruyns Tafel ausmachen²².

¹⁷ Siehe weiter oben.

¹⁸ Die Tatsache, daß das Haupt mit einer Zackenkrone gekrönt ist, muß nicht gegen eine Identifikation als Nikanor sprechen. *Tümmers*, Altarbilder 96, Anm. 316, daraufhin, daß es sich bei ihr um das Zeichen eines heidnischen Vornehmen handelt. Bruyn benutzt es auch in seinem Ewaldenaltar. Eine nähere Deutung des Ritters unternimmt *Tümmers* jedoch nicht. Zum Ewaldenaltar vgl. auch *Tümmers* a.a.O., 92–94.

¹⁹ *Kirschbaum* (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (1970) 235–236 und 448–449 J.U.

²⁰ Dazu siehe die Dissertation von *Roswitha Hirmer*, „Der Makkabäerschrein in St. Andreas zu Köln“ (Bonn 1970).

²¹ Siehe Anmerkung 20, hier besonders 24.

²² Die Tatsache, daß der Makkabäerschrein sich heute in St. Andreas befindet, ist in unserem Zusammenhang ohne Belang, da er erst 1803 nach Abbruch des Klosters dorthin gelangte.

Exkurs

Heike Talkenberger

Der ‚Stände-Holzschnitt‘ in der Pronosticatio von Johannes Lichtenberger

Die folgenden Überlegungen stellen den Versuch dar, den ‚Stände-Holzschnitt‘ aus der Pronosticatio des Johannes Lichtenberger in seiner Aussage zu deuten und seine Funktion im Rahmen der gesamten Prophetie zu bestimmen. Hiermit lege ich ein Teilergebnis meiner Dissertation vor, die sich mit astrologischen Flugschriften des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt. Sie wird auch Text und Holzschnitte der verschiedenen Ausgaben der Pronosticatio Lichtenbergers in ihren Aussagen zur Gesellschaft um 1500 eingehend behandeln.

Die meiner Untersuchung zugrunde liegende Ausgabe der Weissagungsschrift Lichtenbergers ist die zwischen 1488 und 1492 bei Heinrich Knoblochtzer in Heidelberg gedruckte „pronosticatio zu theutsch“¹. Sie ist der früheste deutsche Druck der

¹ Der Druck ist identisch mit dem bei *Hain* unter Nr.* 10086 Verzeichneten mit dem Titel: „pronosticatio zu theutsch. Eyn schöne seltzen vnd vor nyt mer gehorte Pronosticatio die vßdruckt was glücks vnd vnglücks die große Coniunction vnd die Eclipsis gewest synt In dyeyen gegewirdigē vnd zukünfftigen jaren beduten vnd antzeygen vnd wirt weren etwan vyl iare“. Zur Datierung der Schrift werden unterschiedliche Angaben gemacht. Dem Jahr 1488 wird sie zugeordnet von *Ernst Zinner*, Geschichte und Bibliographie der astronomischen Literatur in Deutschland zur Zeit der Renaissance (Stuttgart ²1964), dort Nr. 328. Die Zuordnung erfolgte hier offensichtlich aufgrund des Schlusses der Schrift, der folgendermaßen lautet: „Gegeben In der fenstern gaßen vnderm gespeneten eychbaum Im iar Mccccxxxviii. am ersten tage des Apprils durch dem pylgrin Rūth der in welden verborgen lyt“. Es muß aber beachtet werden, daß dieselbe Formulierung auch in der Mainzer Ausgabe der Pronosticatio von 1492 (*Hain* *10087) wieder aufgenommen ist, so daß sie nicht allein für die Datierung herangezogen werden kann. Ebenfalls 1488 datiert Klebs die Schrift. Vgl. *Arnold C. Klebs*, Incunabula scientifica et medica (Osiris, Studies on the History of Philosophy and Science and of the History of Learning and Culture IV,1 Bruges 1938) 201. Abweichend davon datiert Kurze in seiner Bibliographie der Lichtenberger-Ausgaben die Schrift um 1490. Vgl. *Dietrich Kurze*, Johannes Lichtenberger. Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie (Historische Studien 379, Lübeck und Hamburg 1960) 81; im folgenden zitiert: *Kurze*, Lichtenberger. Festzuhalten ist, wie Leo Baer entwickelt, daß der erste lateinische Druck der Pronosticatio aus der Heidelberger Offizin Knoblochترز (*Hain* *10080) wegen des folgenden Passus auf 1488 datiert werden kann: „Datum in vico vmbroso sub tus quercum Carpentuli Anno domini MCCCCLXXXVIII Kalendas Aprilis per peregrinum Ruth in nemoribus labitantem“. Das Erscheinungsjahr des dritten, der hier vorliegenden Ausgabe folgenden lateinischen Druckes, der in Mainz bei Meydenbach erschien (*Hain* *10082) kann aufgrund seiner Vorrede als 1492 bestimmt werden. Vgl. *Leo Baer*, Der Heidelberger Totentanz und die mittelhheinische Buchillustration, in: Gutenberg Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz, Alois Ruppel (Mainz 1925) 269–275, 274; im folgenden zitiert: *Baer*, Totentanz. Ebenso *Ernst Weil*, Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert (Berlin 1923) 124, Anm. 47. Somit steht fest, daß die erste deutsche Ausgabe der Pronosticatio zwischen 1488 und 1492 erschienen sein muß. Fundort: SB München 2° Inc. s.a. 790.

Pronosticatio und enthält 45 Holzschnitte, von denen der ‚Stände-Holzschnitt‘ der vierte ist (vgl. Abb. 3). Seine Größe beträgt 20,2 cm × 14,9 cm.

Er erscheint an der Stelle, an der der Autor die Aufteilung seines Werkes erläutert. Zuvor hatte er die Rolle der Astrologie bestimmt², die Gnade Gottes erbeten, die Autoritäten der Astrologie und Prophetie zitiert³ und die Planetenkonstellation⁴ dargestellt. Der Holzschnitt ist mit folgender, als Gestaltungsanweisung Lichtenbergers zu verstehender Bildüberschrift⁵ versehen: „Hye sal steen der saluator als am Jungsten gericht vnnd sprechen dem bapst vnnd den synen Du salt flelichen beten Züm keyser du salt beschirmen Züm buren Du salt arbeyten“⁶. Im Text, der dem Holzschnitt nachfolgt, führt der Autor aus, daß er zum leichteren Verständnis seiner Schrift eine Dreiteilung ihres Inhalts vornehmen möchte. Im ersten Teil will er die Leiden des „schifflin des heilgē sant Peters“, d. h. der Kirche aufführen, im zweiten Teil vom „heilige[n] Riche“ und dem Schicksal der „weltlichen“ berichten, und im dritten Teil soll der „leyen staet“ behandelt werden⁷.

So hat der vorliegende Holzschnitt zunächst einmal eine formale Funktion – er führt die Personengruppen vor, die im folgenden etwas über ihre Zukunft erfahren sollen. Die Schrift erhebt damit den Anspruch, für die gesamte Gesellschaft Geltung zu besitzen und niemanden aus der Prophetie auszuschließen: „Vnd also wirt nyemant vßgeschloßen“⁸.

Der Holzschnitt selbst⁹ zeigt den auf einem Regenbogen thronenden Weltenrichter Christus – verdeutlicht durch den Nimbus, die Wundmale an den Händen und durch

² Lichtenberger führt hier aus, daß zwar nur Gott allein die Zukunft des Menschen bestimme, aber der Mensch durch die Astrologie den Willen Gottes erkunden könne. Statt einer schicksalsbestimmenden Macht ist die Astrologie also lediglich warnender Hinweis auf die einzig von Gott abhängige Zukunft. Diese Definition der Rolle der Astrologie stellt ihre Legitimierung unter christlichem Vorzeichen dar. Vgl. *Johannes Lichtenberger*, *pronosticatio zu theutsch* (Heidelberg zwischen 1488 und 1492) 1; im folgenden zitiert: *Lichtenberger*, *Pronosticatio*. Die Seitenangaben erfolgen nach eigener Zählung, die die Seiten fortlaufend von 1–89 ohne Zählung des Titelblatts numeriert. Die Schrift ist mit der Zählung AIII (S. 4 eigene Z.) bis HII (S. 86 eigene Z.) versehen.

³ Als Autoritäten nennt Lichtenberger Aristoteles, Ptomoläus, Sibylla, Brigitta und Bruder Reinhard. Alle Personen sind in einem Holzschnitt dargestellt. *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 2 f.

⁴ *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 9 f. Lichtenberger geht von der „Großen Konjunktion“ von Jupiter und Saturn im Sternbild des Skorpion im November 1484 aus; eine Konstellation, die im 15. Jahrhundert in italienischen Prophetien und dann bei Paulus von Middelburg Anlaß zu Katastrophenprophetie und Vorhersage des Erscheinens eines Propheten geworden war. Siehe hierzu *Aby Warburg*, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1919), in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von *Dieter Wuttke* (Baden-Baden 1979) 199–309, 234–236; *Kurze*, *Lichtenberger* 33 f.

⁵ Ob Lichtenberger bei der Anweisung eigenen Ideen folgte oder einer Vorlage entsprach, konnte bisher noch nicht festgestellt werden. Siehe dazu *Kurze*, *Lichtenberger* 30 u. 32.

⁶ *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 10.

⁷ *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 12.

⁸ *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 12.

⁹ *Lichtenberger*, *Pronosticatio* 11. Der Holzschnitt, der vom ‚Meister h‘ stammen soll, ist ziemlich grob und ermöglicht teilweise keine genaue Feststellung der Blickrichtung der Personen. Baer vermutet, die Vorlage sei durch einen ungeschickten Formschneider verdorben worden. *Baer*, *Totentanz* 274.

die Weltkugel zu seinen Füßen –, links von ihm den Papst mit Vorhaltekreuz, Tiara und verziertem Mantel sowie einen weiteren Geistlichen. Zur Rechten befindet sich der Kaiser mit Bügelkrone, Bart und Stab sowie ein Fürst¹⁰, in der unteren Mitte bearbeiten zwei Bauern in Arbeitskleidung und mit Kopfbedeckung mit zwei Hacken den Boden. Jeder der Personengruppen ist eine Funktionszuweisung beigeordnet, die, abgefaßt auf lateinisch, ihrem Sinne nach der Bildüberschrift entspricht.

Bildüberschrift, Holzschnitt und begleitender Text lassen den Schluß zu, daß hier die angenommene Dreiteilung der Gesellschaft in drei Stände angesprochen und verdeutlicht ist, wobei jedem Stand die für ihn bestimmte Funktion vom Weltenrichter Christus zugewiesen wird: Papst und Klerus als Repräsentanten der Kirche sollen für die Christen beten, der Kaiser und die weltliche Obrigkeit als Vertreter des Reichs sind mit der Schutzfunktion betraut, während die Bauern als ‚Laienstand‘ die beiden anderen Stände durch ihre Arbeit zu erhalten haben¹¹. Der zuletzt angesprochene Stand wird statt „leyen staet“ im dritten Teil der Schrift, der ihm gewidmet ist, „stant des gemeynē folcks“ genannt¹².

So läßt sich zunächst festhalten, daß Lichtenberger in seiner Schrift das Ständeschema der funktionalen Dreiteilung¹³ als soziales Ordnungsprinzip verwendet. Die drei Stände Klerus, Adel¹⁴ und gemeines Volk sind in eine übernatürliche Heilsgemeinschaft eingebettet, da Christus als Weltenrichter die als Ideal begriffene irdische Ordnung schafft und segnet. Dem Schema der Dreiteilung der Gesellschaft unterliegen hier aber zwei ältere Schemata des dualistischen Gesellschaftsaufbaus. Zum einen impliziert die Verwendung der Begriffe ‚Laienstand‘ und die ‚Weltlichen‘, die der Geistlichkeit gegenübergestellt werden, eine Zweiteilung der Gesellschaft in Kleriker einerseits und Laien als Gläubige ohne Amt andererseits¹⁵. Zum andern läßt Lichtenbergers Begrifflichkeit erkennen, daß ein Kriterium der Gesellschaftseinteilung die Zuordnung einer Person zu einer Herrschaftsposition bzw. ihr Ausgeschlossenheit davon bildet. So spricht der Text von den „mechtigen“¹⁶, der „herschafft“¹⁷ oder den „regirern“¹⁸, die unterteilt werden in geistliche und weltliche Herren (Prälaten/weltliche

¹⁰ Hinter den beiden jeweils sichtbaren adligen bzw. geistlichen Personen ist eine weitere Krone, bzw. Kopfbedeckung, zu erkennen, die vielleicht eine größere Gruppe von Personen andeuten soll, ohne diese im einzelnen darzustellen. Unklar bleibt, was die beiden schwarzen Spitzen, die hinter dem Kaiser hervorragen, darstellen sollen. Im Holzschnitt der Ausgabe von 1527, die in Wittenberg bei Hans Lufft herausgegeben wurde (vgl. Abb. 10), sind die schwarzen Spitzen als Schwerterspitzen dargestellt.

¹¹ „Dü salt arbeyten das dü die andern enthaldest“. *Lichtenberger*, Pronosticatio 12.

¹² *Lichtenberger*, Pronosticatio 75.

¹³ Zu diesem Begriff und seiner Bedeutung siehe *Otto Gerhard Oexle*, Die funktionale Dreiteilung der ‚Gesellschaft‘ bei Adalbero von Laon. Deutungsschemata der sozialen Wirklichkeit im früheren Mittelalter (Frühmittelalterliche Studien 12, Berlin, New York 1978) 1–55; im folgenden zitiert: *Oexle*, Dreiteilung.

¹⁴ Der Begriff „edle“ wird in der Schrift häufiger verwendet, so z. B. *Lichtenberger*, Pronosticatio 79.

¹⁵ Zum Dualismus von Kleriker und Laien siehe *Oexle*, Dreiteilung 13.

¹⁶ *Lichtenberger*, Pronosticatio 83.

¹⁷ *Lichtenberger*, Pronosticatio 76.

¹⁸ *Lichtenberger*, Pronosticatio 45.

Fürsten)¹⁹. Ihnen wird als Pauschalbegriff „das folck“ gegenübergestellt²⁰, das von den anderen beherrscht wird und anscheinend weder im Begriff des Reichs (als Untertanen) noch in dem der Kirche (als Gläubige) mitenthalten ist. Außerdem findet sich auch das Begriffspaar „die rychen“ – „die armen“²¹.

Zur Frage steht nun, ob diese Ordnungsprinzipien eine Hierarchisierung und implizite Wertung der einzelnen Stände enthalten. Dazu wird der Holzschnitt in seiner Bildkomposition näher betrachtet. Festzustellen ist, daß die Art der Darstellung eine unterschiedliche Zuordnung der drei Stände zu Christus vornimmt. Klerus und Adel stehen jeweils am Ende des oberen Regenbogens, auf dem Christus sitzt und wirken so direkt mit ihm verbunden. Auch sind sie seinen segnend ausgebreiteten Händen näher, während die Bauern durch eine größere Entfernung zum Weltenrichter von diesem abgerückt erscheinen. Dabei befinden sich Christus, die Repräsentanten des Klerus und die des Adels in einer gemeinsamen Bildebene, während die Bauern annähernd gleich groß im Vordergrund zu sehen sind. Die Augenlinien der Geistlichen und der Adligen bzw. die die Kreuze haltenden Hände von Kaiser und Papst liegen auf einer Geraden, so daß der Eindruck der Gleichordnung der beiden Gruppen entsteht. Allerdings ist der Kaiser, dessen rechte Hand ausgestreckt ist, etwas näher an die Gestalt des Weltenrichters gerückt als der Papst, und Christus wendet sich dem weltlichen Herrscher durch eine Drehung des Kopfes stärker zu. Aber auch die Bauern stehen in einer Verbindung zu Christus, denn die Mittelachse des Bildes geht durch das rechte Auge Christi und an der Stelle durch die Hacke des einen arbeitenden Bauern, wo diese den Boden berührt. Verbindet man das jeweils linke Auge von Kaiser und Papst mit diesem Punkt sowie die Augen miteinander, so ergibt sich ein gleichschenkeliges Dreieck. Dadurch wird die Entfernung der Bauern von den anderen beiden Ständen augenfällig. Aus der Bildebenenzuordnung ergibt sich zusätzlich eine Zweiteilung des Bildes – Christus, Klerus, Adel einerseits, Bauern andererseits –, so daß die Hierarchisierung der Stände als Kompositionsprinzip des Holzschnitts erscheint. Betonen die Bildebenen eher eine dualistische Anordnung der Stände, so nimmt die Dreieckskomposition des Holzschnitts die Dreiteilung der Gesellschaft graphisch auf und stellt alle Stände in Abhängigkeit zueinander und gleichzeitig in ihrer Beziehung zu Christus dar, die durch die jeweils eingenommene Entfernung differenziert wird.

Eine Unterordnung des gemeinen Volks unter Klerus und Adel wird inhaltlich und formal auch an dem quantitativen Anteil der Ausführungen zu seinem Schicksal am ganzen Werk deutlich: 11 von 89 Seiten befassen sich mit dem Volk und 3 von 45 Holzschnitten betreffen es. Zusätzlich erscheint eine Volksmenge vor einem Prediger auf 3 Bildern²². Eine Hierarchisierung der Stände zeigt auch der Text der Prophetie. So wie besonders „die obersten vnd fursten des volcks“²³ der Warnung und Ermah-

¹⁹ *Lichtenberger*, Pronosticatio 23 und 15. Es kommt auch die Unterteilung der Gesellschaft in „folck“ und „geweldige“ vor. *Lichtenberger*, Pronosticatio 62.

²⁰ Z. B. *Lichtenberger*, Pronosticatio 36.

²¹ *Lichtenberger*, Pronosticatio 84. Zu diesem Begriffspaar, das dem Paar „pauper – potentes“ entspricht, vgl. *Oexle*, Dreiteilung 12.

²² Die Bilder finden sich *Lichtenberger*, Pronosticatio 35, 61, 74.

²³ *Lichtenberger*, Pronosticatio 2.

nung durch den Astrologen – der sich als Vermittler Gottes versteht – bedürfen, so liegt auf ihnen, besonders aber auf dem „Romschen künig“²⁴, alle Hoffnung auf Errettung aus der krisenhaften Situation von Kirche, Reich und Volk, wie Lichtenberger sie konstatiert. Der Verfasser spricht hierbei Kaiser Maximilian I. direkt an und warnt ihn vor drohendem Unheil²⁵, während er die anderen Herrscher ermahnt, sich der Einigkeit wegen dem Kaiser zu unterstellen²⁶. Demgegenüber werden sowohl das Volk als auch teilweise der Klerus kritisiert²⁷. In einer Mischung aus Anklage wegen bereits vorhandener Mißstände und düsterer Vorhersage von noch größerem Unheil wirft Lichtenberger dem Klerus dessen Geldgier vor und prophezeit eine Reformation, während er das Volk wegen seines Abfalls von den guten Sitten rügt²⁸.

Die Vorstellung von einem Gesellschaftsaufbau im Sinne einer funktionalen Dreiteilung mit dualistischen Überlagerungen nach Maßgabe normativ-ethischer Begründungen ist jedoch nur der eine Pol der Gesellschaftsvorstellungen Lichtenbergers. Wird seine Prophetie als Ganzes gesehen, so fällt zunächst auf, daß er die drei Stände Klerus, Adel und Volk um den Stand des „burgers“²⁹ erweitert und so seiner Gesellschaftskonzeption eine Vierteilung der Gesellschaft unterlegt.

Weiterhin differenziert er Klerus und Adel nach Ämtern. So werden für den Klerus genannt: Erzbischof³⁰ bzw. Bischof³¹, Kardinal³², Prior und Probst³³, Mönche³⁴, Nonnen³⁵. Als Adlige erscheinen König³⁶, Fürsten³⁷, Pfalzgraf³⁸, Herzog³⁹ und allgemein Herren⁴⁰. Zusätzlich werden die Kurfürsten genannt⁴¹. Diese Personen finden sich auch teilweise in Holzschnitten abgebildet. Das gemeine Volk wird insbesondere in

²⁴ Lichtenberger, Pronosticatio 18. Zwar erwähnt Lichtenberger auch die Ankunft dreier Propheten in den kommenden Jahren, doch auf sie werden keine Hoffnungen gesetzt, da sie sich als falsche Propheten erweisen. Ein als „heilig man“ bezeichneter Papst, der in seiner Amtszeit eine Besserung herbeiführt, bleibt nur vier Jahre im Amt und kann daher nur vorübergehend die Situation verändern. Vgl. Lichtenberger, Pronosticatio 60–71, 74. Allerdings bleibt eine vage Hoffnung auf einen ‚Engelspapst‘. Lichtenberger, Pronosticatio 75.

²⁵ Lichtenberger, Pronosticatio, 22.

²⁶ Lichtenberger, Pronosticatio, 18.

²⁷ Der Klerus wird einerseits in der Prophetie kritisiert. Vgl. Lichtenberger, Pronosticatio, 14f. Andererseits wird aber auch die nach Lichtenberger bevorstehende Verfolgung der Geistlichkeit beklagt. Vgl. Lichtenberger, Pronosticatio 86.

²⁸ Ausführungen zum Sittenverfall im Volk finden sich Lichtenberger, Pronosticatio 76–82.

²⁹ Der Begriff „burger“ erscheint zuerst Lichtenberger, Pronosticatio 64. Später ist die Wendung „die burger in den stede“ zu lesen. Lichtenberger, Pronosticatio 83.

³⁰ Lichtenberger, Pronosticatio 23.

³¹ Lichtenberger, Pronosticatio 15.

³² Lichtenberger, Pronosticatio 12.

³³ Lichtenberger, Pronosticatio 37.

³⁴ Lichtenberger, Pronosticatio 68.

³⁵ Lichtenberger, Pronosticatio 78.

³⁶ Lichtenberger, Pronosticatio 40.

³⁷ Lichtenberger, Pronosticatio 15.

³⁸ Lichtenberger, Pronosticatio 47.

³⁹ Lichtenberger, Pronosticatio 28.

⁴⁰ Lichtenberger, Pronosticatio 48.

⁴¹ Lichtenberger, Pronosticatio 25.

den abschließenden Jahreshoroskopen in Berufsgruppen aufgeteilt: neben den Bauern finden sich Handwerker⁴², Kaufleute⁴³, Schreiber⁴⁴, Juristen⁴⁵, Artisten (Logiker, Grammatiker, Rhetoriker)⁴⁶, Weingärtner⁴⁷, Kriegsleute⁴⁸, Knechte und Mägde⁴⁹, Schiffsleute⁵⁰ sowie Eisen- und Waffenschmiede⁵¹. Schließlich werden auch die Frauen gesondert genannt, eingeteilt in Jungfrauen und Hausfrauen⁵². In Holzschnitten verbildlicht sind aber nur die Frauen, Bauern und Weingärtner.

Während die Einführung des Bürgers in die Ständehierarchie und die Differenzierung von Adel und Klerus wohl eher das Eingehen Lichtenbergers auf tatsächlich vorhandene gesellschaftliche Strukturen seiner Zeit signalisiert, so steht hinter der Nennung der Berufe in den Jahreshoroskopen das astrologische Schema der ‚Planetenkinder‘. Dieses Schema folgt der Annahme, daß Menschen in ihrem Wesen, Aussehen und in ihren Tätigkeiten durch den Planeten beeinflusst werden, der ihrem Geburtsmonat zugeteilt ist, so daß sich u.a. eine analoge Zuordnung von Planeten zu Berufen bzw. Ämtern aufgrund einer angenommenen Ähnlichkeit der Eigenschaften ergibt⁵³. Wenn auch diese Denkform u.a. durch die Anwendung des Analogieprinzips eine Einschränkung der Realitätssicht bedingt⁵⁴, so kann sie doch teilweise einen differenzierteren Gesellschaftsaufbau in sich aufnehmen.

Auch in der Pronosticatio wird nur ein Teil der damaligen Berufs- und Ämterskala präsentiert, doch ermöglicht die Aufteilung der Gesellschaft in ‚Planetenkinder‘ nach dem für astrologische Vorhersagen charakteristischen Ableitungsverfahren eine direktere Ansprache der Rezipienten der Schrift; für den einzelnen wird das künftige Geschick greifbar⁵⁵. Die Auflösung des Sammelbegriffs ‚Volk‘ zugunsten einer Berufsgruppendifferenzierung läßt so gerade die Jahreshoroskope mit ihren thematischen Bereichen Krieg, Handel und Geschäft, Wetter und Ernte, Ehe, Geburt, Krankheit

⁴² Lichtenberger, Pronosticatio 84.

⁴³ Lichtenberger, Pronosticatio 84.

⁴⁴ Lichtenberger, Pronosticatio 85.

⁴⁵ Lichtenberger, Pronosticatio 84.

⁴⁶ Lichtenberger, Pronosticatio 85.

⁴⁷ Lichtenberger, Pronosticatio 75.

⁴⁸ Lichtenberger, Pronosticatio 84.

⁴⁹ Lichtenberger, Pronosticatio 76.

⁵⁰ Lichtenberger, Pronosticatio 84.

⁵¹ Lichtenberger, Pronosticatio 83.

⁵² Lichtenberger, Pronosticatio 76 und 85 als Beispiel.

⁵³ Bei Lichtenberger fehlt wegen der gerafften Darstellung der Jahreshoroskope die direkte Zuordnung von Planet zu Beruf/Amt. Sie müßte wie folgt aussehen: Bauern, Weingärtner und Mönche können dem Saturn zugeordnet werden, die Geistlichkeit allgemein und die Juristen dem Jupiter, der Adel dem Sol (oder auch dem Jupiter), die Kaufleute, Handwerker, Schreiber und Artisten dem Merkur, die Kriegsleute und die Eisen- und Waffenschmiede dem Mars, die Schiffsleute, Knechte und Mägde der Luna und die Frauen der Venus.

Zu den Planetenkindern siehe Anton Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins (Straßburg 1916).

⁵⁴ Zur Charakterisierung des astrologischen Denkens siehe Ernst Cassirer, Die Begriffsform im mythischen Denken (Studien der Bibliothek Warburg 1, Leipzig 1922).

⁵⁵ Diesen Bezug unterstützt Lichtenberger, wenn er den Leser/Hörer oder einzelne Personen direkt anspricht. Als Beispiel Lichtenberger, Pronosticatio 12 und 40.

und Tod zu einer am Alltag der verschiedensten Gruppen orientierten Voraussage werden.

Mithin stehen dem Dreiständemodell mit seiner normativ-ethischen Grundlage und der heilsgeschichtlichen Hoffnung auf Lösung der angesprochenen Probleme durch einen Friedenskaiser die ins einzelne gehende Mißstandsklage und Unglücksprophetie mit ihrem Bezug zu den verschiedenen sozialen Gruppen gegenüber. Ethische Maßstäbe gelangen vor allem in der Erwartung eines verstärkten Sittenverfalls im Volk zur Geltung. Auffallend ist, daß Lichtenberger gerade den Frauen eine hohe sittliche Aufgabe zuschreibt. Sie, die eigentlich die ‚Freude der Menschen‘ und die ‚Zierde des Hauses‘ sein sollten, fallen besonders der „schande“ und „vnkuscheit“ anheim⁵⁶. Die Pointierung der Aussagen im Hinblick auf die Situation der Frauen zeigt die Spannung zwischen mittelalterlichem Deutungsschema und weitergehenden moralischen Vorstellungen des Verfassers: Während die Frauen in die drei Stände des Holzschnitts nicht mit aufgenommen sind, erhält doch ihr Schicksal im Rahmen der Gesamtprophezie großes Gewicht, eine Betonung, die auch durch die Orientierung des Verfassers am vermutlichen Kreis der Rezipienten motiviert sein mag.

Die gesellschaftlichen Vorstellungen, wie sie in der Pronosticatio Lichtenbergers zum Ausdruck kommen, erweisen sich also als inhomogen und verschiedenen Denkrichtungen verpflichtet. Die Schrift zeigt eine Spannung zwischen christlich motiviertem Ständedenken und der daraus resultierenden Festlegung der Gesellschaft auf die drei Stände Adel, Klerus und Bauern und einem astrologisch bestimmten Planetendenken, das zumindest teilweise der bereits vorhandenen Differenzierung der gesellschaftlichen Gruppen Einlaß gewährt. Im Ständeholzschnitt wird so die Möglichkeit vertikaler Mobilität negiert und letztlich abgewehrt, während der fortlaufende Text zumindest horizontale Mobilität in Form der Aufteilung der Gesellschaft in verschiedene Ämter und Berufe dokumentiert. Die Widersprüchlichkeit dieser beiden Gesellschaftsbilder wird vom Autor nicht reflektiert, ebenso wenig wie das Einfließen von eher an der Realität orientierten Sozialkategorien.

Festzuhalten bleibt jedoch trotz dieser disparaten Gesellschaftskonzeptionen das moralisch-ethische Anliegen der Schrift. Lichtenberger konstatiert eine krisenhafte Situation der Gesellschaft des ausgehenden 15. Jahrhunderts und verlängert diese in die Zukunft hinein. Maßstab der Krisenerfahrung ist u. a. das Idealbild von Gesellschaft, wie es im Dreiständeschema vorliegt. Gerade an dessen Funktionszuweisung an die Stände gemessen muß das Verhalten der einzelnen Personengruppen als kritikwürdig erscheinen: der Adel ist uneins, unterstellt sich nicht dem Kaiser und führt Kriege, statt das Volk und das Reich zu beschirmen. Der Klerus, statt für das Seelenheil der Gläubigen zu beten, ist gewinn- und streitsüchtig, und das Volk schließlich ist lasterhaft und schreckt vor Aufständen nicht zurück⁵⁷, statt durch seine Arbeit die beiden anderen Stände zu erhalten.

So erfüllt der Holzschnitt zudem die Funktion, angesichts der Vorstellung einer aus den Fugen geratenen Welt das Ideal der christlichen Heilsgemeinschaft noch einmal

⁵⁶ Lichtenberger, Pronosticatio 79.

⁵⁷ Aufstände erwähnt der Verfasser Lichtenberger, Pronosticatio 77.

zu beschwören. In dem Appell an die Beibehaltung des von Christus bezeichneten Platzes in der Gesellschaft wird die soziale Position eines jeden festgeschrieben. Einer sich verändernden Gesellschaft wird mahnend das Gegen-Bild einer an statischen, ewiggültigen Prinzipien orientierten Gemeinschaft entgegengestellt, das Vorbildcharakter haben soll. Der Holzschnitt betont zweierlei: die Aufforderung zu treuer Pflichterfüllung an alle drei Stände zum Wohle des Ganzen im Sinne des ‚ordo‘-Gedankens und – in der Zuwendung der Christusfigur und der ausgestreckten Hand als Gebärde des Kaisers – die Hoffnung auf einen Friedenskaiser, der alles zum Guten wendet.