

Populäre Bildkulturen der Vormoderne

Populäre Bildkulturen der Vormoderne



Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption

Herausgegeben von
Ekaterini Kepetzi und Maria Männig

DE GRUYTER

Gefördert aus Mitteln des Strategiefonds der Universität Koblenz-Landau sowie des Open-Access-Publikationsfonds der Rheinland-Pfälzischen Technischen Universität Kaiserslautern-Landau.

ISBN 978-3-11-117128-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-117268-2

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-117369-6

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111172682>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024935550

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Ekaterini Kepetzis und Maria Männig, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: William Hogarth: *The Battle of the Pictures*, 1745, Eintritts-/Teilnahmeticket für die Auktion von Hogarths Gemälden, Kupferstich; 20,8 x 21,2 cm, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397855>, Lizenz: Creative Commons Zero (CC0).

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Das Gelingen dieser Publikation, die aus einer vom 7. bis 9. Oktober 2022 veranstalteten Tagung am Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst der damaligen Universität Koblenz-Landau hervorgegangen ist, verdankt sich vielen Personen – allen voran den an der Veranstaltung Mitwirkenden, Andreas Beck, Pia Bornus, Mariam Hammami, Joris C. Heyder, Julian Jachmann, Doris Lehmann, Michaela Ott, Stephan Packard, Johannes Tripps und Susanne Wittekind, die sich der an sie herangetragenen Herausforderung gestellt hatten und – zum Teil spontan – bereit waren, ihre Forschungen in Landau zu präsentieren und mit uns in einen höchst fruchtbaren Dialog einzutreten.

Mit dem um Dietrich Boschung, Livia Cárdenas und Dagmar Preising erweiterten Kreis der am nun vorliegenden Sammelband beteiligten Autorinnen und Autoren wurden diese Überlegungen in intensivem Austausch weiterentwickelt. Die darin problematisierten Popularisierungsprozesse vor der Moderne sind auf eine bereits im Wintersemester 2020/21 unter dem Titel „Populäre Bilder – Bilder des Populären“ in der ersten von uns ausgerichteten Vortragsreihe der *Landau Lectures on Art* zurückzuführen. In diese wiederum gingen Fragestellungen ein, die Stephan Packard an der Universität zu Köln im Rahmen einer Ringvorlesung im Jahre 2018 mit Vertreter:innen verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen formuliert hatte. Ein aus dieser resultierendes, interdisziplinär besetztes Netzwerk Interessierter aus den Fächern Archäologie, Ethnologie, Germanistik, Geschichtswissenschaft, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Sinologie und Wissenschaftsgeschichte, das sich in den vergangenen Jahren mit populären Bildern jenseits der europäischen Moderne befasst hat, bot Inspirationen und Denkanstöße, die in den vorliegenden Band mit eingeflossen sind. Den hieran beteiligten Kolleg:innen gilt unser herzlicher Dank.

Ermöglicht wurden sowohl die Tagung als auch der daraus erwachsene Band durch eine großzügige Förderung aus dem Strategiefonds der Universität Koblenz-Landau. Eine weitere Unterstützung konnte aus dem Open-Access-Publikationsfonds für Nachwuchswissenschaftler:innen an der neu gegründeten Rheinland-Pfälzischen Technischen Universität Kaiserslautern-Landau eingeworben werden.

Unser Forschungsvorhaben wurde mit großem Interesse von der Vizepräsidentin des Campus Landau Gabriele E. Schaumann, ihren Mitarbeitenden und Marcus Naumer, Referent im Bereich Forschung und grenzüberschreitende Netzwerke an der RPTU, begleitet und unterstützt. Gedankt sei insbesondere dem Dekanat des Fachbereichs Kultur- und Sozialwissenschaften, vornehmlich unserem Dekan Werner Sesselmeier für seine Grußworte, und der Geschäftsführung in Gestalt von Matthias Marquard für ihre immerwährende Förderung des Projekts.

In organisatorischer Hinsicht trugen unsere unermüdlichen Hilfskräfte Julia Hurig und Lennox Düren vor und hinter den Kulissen zur erfolgreichen Durchführung der Tagung bei, insbesondere zum reibungslosen Ablauf des hybriden Veranstaltungsformats. Ihnen sei herzlich dafür gedankt.

Julia Hurtig sind wir zudem für die Mitwirkung an der redaktionellen Aufbereitung der Texte und der Optimierung des Manuskripts sehr verbunden und möchten schließlich auch dem Walter De Gruyter Verlag für die unmittelbare Begeisterung unserem Projekt gegenüber, die intensive redaktionelle Begleitung und das große Engagement danken.

Ekaterini Kepetzis und Maria Männig
Landau, März 2024

Inhalt

Danksagung — V

Prolegomena

Ekaterini Kepetzi

Auf der Suche nach den populären Bildkulturen der Vormoderne. Eine Einführung — 3

Maria Männig

Grenzen, Differenzen und Interferenzen zwischen aktueller und historischer Popularität? Eine zweite Einführung — 37

Stephan Packard

Wie modern sind populäre Bildkulturen? Komparative Bestimmungen zwischen Wahrnehmungsnahe und sozialer Imagination — 51

Fallstudien

Dietrich Boschung

Medien und populäre Bilder der Antike — 73

Susanne Wittekind

Brakteaten als populäres Bild-, Propaganda-, Erinnerungs- und Heilsmedium — 91

Dagmar Preisung

„Handelnde“ Marienbildwerke. Gebrauch und Verbreitung 1300 bis 1530 — 125

Johannes Tripps

Kleinbottwar: Between thorns and dirt – How to deal with unruly saints — 151

Livia Cárdenas

Instrumente der Popularisierung. Technische und materielle Voraussetzungen des vervielfältigten Bildes — 165

Mariam Hammami

Kollektive *memoria* und die Produktivität der Zerstörung. Die Antwerpener Zitadelle in der niederländischen Bildkultur der Frühen Neuzeit — 199

Maria Männig

Der Fall von Breda – Topologien des Populären bei Velázquez und Callot — 223

Patricia Pia Bornus

Sign o' the Times. Kometen und die Popularisierung astronomischen Wissens — 259

Julian Jachmann

Multimodale Flechtwerke – Zum Wechselspiel von Bild und Ornament in Augsburger Druckgrafiken des 18. Jahrhunderts — 279

Ekaterini Kepetzi

Populär/Elitär? Diversifizierte Vermarktungsstrategien in William Hogarths Druckgrafiken — 303

Postscript

Michaela Ott

Vom Individuum zur Dividuation. Plädoyer für eine erkenntnistheoretische Komplizierung — 345

Die Autorinnen und Autoren — 359

Personenregister — 363



Prolegomena

Ekaterini Kepetzi

Auf der Suche nach den populären Bildkulturen der Vormoderne. Eine Einführung

Die Kategorien des Populären und der Popularisierung wurden primär unter postmodernen Vorzeichen entwickelt und daher häufig auf Phänomene bezogen, die, mit den technischen und infrastrukturellen Umwälzungen der „Sattelzeit“¹ verbunden, zumeist nach der Französischen Revolution anzusiedeln sind.² In der Regel ist mit der Auslotung dieser Konzepte sowie der mit ihnen verbundenen medienhistorischen Prozesse in der Forschung eine Konzentration auf die moderne und postmoderne Kultur verbunden – bis hin zu Hügels Feststellung, „die traditionelle, die vormoderne Gesellschaft [habe] keine Möglichkeit [gehabt], Populäre Kultur auszubilden“ und breiter adressierte Phänomene seien besser „im Sinne von Volkskultur solch einer traditionellen Gesellschaft benutzt“.³ Der Autor konstatierte daher, die ältere Forschung um Stuart Hall⁴, John Fiske⁵ und das Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) zusammenfassend:⁶ „Wird Populäre Kultur nicht mit jeder Art von Volkskultur gleichgesetzt, dann wird ihre Entstehung am häufigsten zwischen 1750 und 1800 datiert.“⁷

Die im vorliegenden Band zusammengetragenen Texte fokussieren demgegenüber populäre Bildwelten aus Antike, Mittelalter und im Besonderen der Frühen Neuzeit, einem Betrachtungszeitraum, der im Weiteren im Anschluss an Holzem „bewusst pragmatisch“ als „Vormoderne“ apostrophiert wird:

[D]as zeitlich weit angelegte Konzept [wird] zunächst dazu genutzt, all jene Phasen erhöhter Dynamik und beschleunigten Wandels, auch all jene Brüche und Zäsuren in der Wissensgeschichte Europas in den Blick zu rücken, die jenseits der überkommenen Epochengrenzen von der ‚Antike‘ zum ‚Mittelalter‘, vom ‚Mittelalter‘ zur ‚Neuzeit‘ lagen. In dem Maße, wie die Vormoderne dadurch

1 Zum Begriff der Sattelzeit, den der Historiker Reinhart Koselleck in verschiedenen Texten der 1970er Jahre prägte, vgl. beispielhaft Koselleck, Reinhart: „Einleitung“. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Ders. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart 1979, S. XIII–XXVII.

2 Vgl. ältere Positionen zusammenfassend Hügel, Hans-Otto: „Populär“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348.

3 Hügel, Hans-Otto: „Einführung“. In: Ders. (wie Anm. 2), S. 1–22, hier: S. 3.

4 Hall, Stuart / Whannel, Paddy: *The Popular Arts*. London 1964.

5 Vgl. dazu bes. Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London 1989.

6 Einen knappen Überblick bieten Gregorio-Godeo, Eduardo de / Del Mar Ramón-Torrijos, María: „The Study of Popular Culture. On the Agenda of Cultural Studies“. In: Dies. (Hg.): *Making Sense of Popular Culture*. Cambridge (MA) 2017, S. 3–16.

7 Hügel 2003 (wie Anm. 3), S. 5.

dynamisiert wird, schwindet das Risiko, sie zu einer ihrem Wesen nach einheitlichen Epoche gerinnen zu lassen und dann als Gegenwelt der Moderne dichotomisch gegenüberzustellen.⁸

Die Analyse vormoderner Bildkulturen hinsichtlich des Populären und seiner Gegenstände erfordert in Reaktion auf die bisherige Zuspitzung des Begriffsverständnisses die entschiedene Ausweitung entsprechender Konzepte. Im Weiteren werden diesbezüglich einige der zentralen Begriffe diskutiert, die in den hier versammelten Beiträgen zum Tragen kommen. Mit dieser terminologischen Umkreisung ist zugleich eine Forschungsgeschichte verbunden, die sich aus Perspektive der Kunstgeschichte mit der Frage auseinandersetzt, wie und inwieweit bislang eine populäre Visualität in der Vormoderne analysiert worden ist.

1 Popularität in der Vormoderne – Herausforderungen für die Forschung

Dieser Sammelband verfolgt das Ziel, einen Forschungsdiskurs anzustoßen, der dezidiert auf Visualität und die Wirkmacht von als populär zu diskutierenden, vormodernen Artefakten fokussiert, um damit eine bislang seitens der Geschichts-, Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft stark auf Texte konzentrierte Auseinandersetzung zu erweitern. Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist z. B. das an der Universität Utrecht unter Leitung von Jeroen Salman angesiedelte Projekt *EDPOP: The European Dimensions of Popular Print Culture*.⁹ Dieses weist einige Überschneidungen mit den hier aufgeworfenen Fragestellungen auf und stellt insgesamt eine höchst wertvolle Ressource dar,¹⁰ dabei liegt der Schwerpunkt der daraus erwachsenen Publikationen auf Texten und den Fragestellungen, die mit ihrer Erforschung einhergehen. Visualität spielt dagegen in Druckerzeugnissen, die mit dem Epitheton ‚populär‘ ange-

⁸ Holzem, Andreas: „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens‘“. In: Ridder, Klaus / Patzold, Steffen (Hg.): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität* (= Europa im Mittelalter, 23). Berlin, Boston 2013, S. 233–265, hier bes. S. 248–253, hier: S. 249. Vgl. auch Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg / Bauer, Matthias / Pawlak, Anna (Hg.): *Andere Ästhetik: Grundlagen – Fragen – Perspektiven*. Berlin, Boston 2022.

⁹ <https://edpop.wp.hum.uu.nl/> (21.01.2024). Das Projekt wurde 2021 in dem von Matthew Grenby, Elisa Marazzi und Jeroen Salman herausgegebenen Sonderheft *European Dimensions of Popular Print Culture* der Zeitschrift *Quaerendo* im 51. Band ausführlich vorgestellt; vgl. <https://brill.com/view/journals/qua/51/1-2/qua.51.issue-1-2.xml> (21.01.2024).

¹⁰ Im Rahmen des Projektes wurde ein englischsprachiges Glossar von Termini zusammengestellt, die sich mit Materialität, Form, Thema und Verbreitung populärkultureller Artefakte in europäischer Perspektive beschäftigen; vgl. <https://popular-print-glossary.sites.uu.nl/> (21.01.2024).

sprochen werden können,¹¹ weiter eine untergeordnete Rolle; sie wird – wenn – lediglich als (weniger bedeutender) Teil der analysierten Bild-Text-Hybride in den Blick genommen und zudem nur ausnahmsweise nach kunsthistorischen Kriterien beleuchtet.

Eine signifikante Ausnahme in der Priorisierung von Texten bildet die im Zuge der Reformation und der folgenden konfessionellen Auseinandersetzungen entfaltete Publizistik, bei deren Analyse Bild wie Text gleichgewichtig in den Blick genommen wurden und die als vormoderner Sonderfall eines offensichtlich (auch) populär geführten Diskurses beleuchtet wurde.¹² Die dabei entwickelten Ansätze gilt es aufzugreifen und durch weitere Exempel zu zeigen, dass die konstatierte Schnittstelle von Bildpublizistik, Politik und propagandistischem Appell generell neue Formen der Ansprache an Öffentlichkeiten ausbildete.

Habermas' mittlerweile vielfach kritisierte Konzeption von Öffentlichkeit als Kollektivsingular bildet ein Signum der europäischen Moderne;¹³ dies qualifiziert sie zur Kontrastfolie. Einige der Aufsätze im vorliegenden Band betonen demgegenüber die Pluralität vormoderner Öffentlichkeiten. Zwei Beiträge befassen sich mit der Popularisierung von Konflikten, Parteiungen und Motiven in einer Zeit konkurrierender Weltdeutungsmodelle: Mariam Hammami nimmt in ihrem Beitrag Repräsentationen der Antwerpener Zitadelle im ausgehenden 16. Jahrhundert in den Blick und fragt nach der darin ablesbaren Konstruktion einer niederländischen Erinnerungsgemeinschaft. Maria Männigs Auseinandersetzung mit dem Fall von Breda am Ende desselben konfessionell-militärischen Konflikts analysiert die Topologien des Populären und ihrer Visualisierung.

11 Insbesondere die englischsprachige Forschung hat sich – nicht zuletzt befeuert durch die Digitalisierung breiter Bibliotheks- und Sammlungsbestände – den Erzeugnissen der „Print culture“ zugewandt und Fragen jenseits künstlerischer oder materieller Qualitäten an die Artefakte herangetragen; vgl. z. B. Halasz, Alexandra (Hg.): *The Marketplace of Print: Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 1). Cambridge (MA) 1997. Jedoch steht auch hier Textlichkeit im Vordergrund.

12 Zur Druckkultur der Reformationszeit vgl. beispielhaft Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Berlin, Boston 1990; Harms, Wolfgang / Schilling, Michael: *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte*. Stuttgart 2008; Deiters, Maria / Slenczka, Ruth (Hg.): *Häuslich – persönlich – innerlich: Bild und Frömmigkeitspraxis im Umfeld der Reformation*. Berlin, Boston 2020; vgl. auch Bellingradt, Daniel: *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches* (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 26). Phil. Diss. Berlin 2010. Stuttgart 2011.

13 Mehrere der hier zusammengetragenen Aufsätze nehmen ausgehend von Jürgen Habermas' in *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Neuwied 1962) geprägten Öffentlichkeitsbegriff kritisch Stellung zu dieser Konzeption und ihrer in der gegenwärtigen Forschung diskutierten Pluralisierung.

Die systematische medien- und vor allem die kunsthistorische Beschäftigung mit den bildlichen Anteilen solcher regelmäßig jenseits des Paradigmas künstlerischer Qualität oder kreativer Originalität angesiedelter Werke steht weiter hinter der Untersuchung überlieferter Texte zurück. Dieses Defizit ist nicht zuletzt der Fachgeschichte geschuldet: Die im Idealismus wurzelnde Auffassung vom Kunstwerk als das „in sich selbst Vollendete“¹⁴ resultierte darin, dass vormoderne Objekte, die stark durch Zweck, Funktion, Gebrauch etc. bestimmt wurden, nur eingeschränkt Beachtung fanden, beispielsweise im Zuge einer Aufarbeitung von Gegenständen der Alltagskultur, wie sie bereits im 19. Jahrhundert durch Alois Riegel erfolgte oder, in jüngerer Zeit, durch die Objektgeschichte. Diese Auseinandersetzungen waren lange Zeit ein wenig beschrittener Nebenweg. Im Sinne einer Normierung wurden populäre Hervorbringungen deutlich öfter durch ein Bündel von Eigenschaften charakterisiert, die den im Zuge von Geniekult, *l'art pour l'art* und Avantgarden etablierten autonomieästhetischen Überlegungen dezidiert widersprachen. Diese jedoch prägten mit den bekannten Vorstellungen von Originalität und Exklusivität die institutionalisierte Kunstgeschichte bis weit in das ausgehende 20. Jahrhundert hinein.¹⁵

Fatal war nicht zuletzt die mit Serialität und Reproduzierbarkeit unmittelbar verknüpfte Vielzahl der Objekte und die damit verbundene Attraktivität des Populären für die „Masse“.¹⁶ Symptomatisch für eine gewisse Verachtung der vermeintlichen Vergnügungen der ‚einfachen Leute‘ und der Produkte populärer, urbaner Kultur waren die Ausführungen aus dem Blickwinkel des amerikanischen Kritikers Clement Greenberg. In seinem erstmals 1939 erschienenen Essay *Avant-Garde and Kitsch* stellte er fest:

14 Karl Philipp Moritz nutzte dieses Konzept 1785, um das Schöne vom Nützlichen zu scheiden, da nur Ersteres diese Qualität besäße. Vgl. Ders.: „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“. In: Disselkamp, Martin / Kortens, Lars / Meier, Albert (Hg.): *Schriften zur Kunst- und Literaturtheorie* (= Kritische Moritz-Ausgabe, 3). Berlin, Boston 2023 (Erstdruck in: Berlinische Monatsschrift 1785, 3), S. 3–9.

15 Ausnahmen bildeten allenfalls vermeintlich authentische Artefakte volkstümlicher, regionaler, indigener oder ‚archaischer‘ Provenienz, die Modelle für die Avantgarden der Klassischen Moderne lieferten. Diese vermeintlich linear zur Abstraktion hinstrebende Geschichte der Kunst ist besonders paradigmatisch visualisiert als Sammlungssystematik in dem sogenannten *Torpedo-Diagramm* des Kunsthistorikers und Direktors des Museum of Modern Art, New York, Alfred H. Barr. Vgl. dazu Foster, Hal: „Museum Tales of Twentieth-Century Art“. In: *Studies in the History of Art* 74, 2009, S. 352–375, hier: S. 353–357. Ich danke Maria Männig für diesen Hinweis.

16 Zum Begriff der ‚Masse‘ und der Massenkultur nach 1800 vgl. Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt am Main 1997; Middendorf, Stefanie: „Masse“, Version: 1.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 5.11.2013. <http://docupedia.de/zg/Masse> (21.01.2024).

Where there is an avant-garde, generally we also find a rearguard. True enough – simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of *Kitsch* [...].¹⁷

Massen- und Populärkultur sowie ihre nicht autarken Hervorbringungen waren für den Autor Anathema, eine unterkomplexe ‚Ersatz-Kultur‘, die von ihren Konsument:innen keine interpretatorische Eigenleistung fordere und nicht zu der Selbstreferenz fähig sei, welche nach Meinung Greenbergs Erzeugnisse der mit der Hochkultur in eins gesetzten klassischen Avantgarden kennzeichne. Im Gegensatz zur Hochkunst erschienen dem Kritiker populärkulturell geprägte Dinge klar dem Kitsch zugeordnet, zutiefst stereotypisiert und also mechanisch, als Hervorbringungen der von Horkheimer und Adorno wenig später beschriebenen „Kulturindustrie“.¹⁸ Obschon bisweilen die demokratischen Möglichkeiten entsprechender, als populär beschreibbarer Bildmedien hervorgehoben wurden,¹⁹ blieben solche Objekte im Weiteren aus dem Diskurs der Kunstgeschichte und ihrer Nachbardisziplinen regelmäßig ausgeschlossen. Ruchatz fasste die sich daraus ergebende Problematik prägnant zusammen:

Als ‚populär‘ fasste man all jene Kommunikationsformen, die viele zugleich adressierten und potentiell der ganzen Bevölkerung, statt nur den Gebildeten zugänglich waren, gewissermaßen Massenkommunikation *avant la lettre*. Der Imperativ, alle zu erreichen, war allerdings von Anfang an problematisch. Wie populär darf Kunst sich gebärden, um noch Kunst zu sein? Wie populär darf die Sprache der Wissenschaft werden, um noch als wissenschaftlich gelten zu dürfen? Kurz: Populär zu sein schloss schon fast logisch die Weihen der eigentlichen Kultur und Wissenschaft aus.²⁰

Ein Umschwung in der Erforschung solcher Fragestellungen setzte parallel zum Aufkommen der Pop Art, ihrer Auseinandersetzung mit der Alltagskultur und ihren Medien ein, als sich Philosoph:innen, Medien- und Kulturtheoretiker:innen wie Roland Barthes²¹, Um-

17 Greenberg, Clement: „Avant-Garde and Kitsch“. In: Ders.: *The Collected Essays and Criticism. Bd. 1: Perceptions and Judgments 1939–1944*. Hg. von John O’Brian. Chicago, London 1988, S. 5–22, hier: S. 11.

18 Vgl. das entsprechende Kapitel in Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947, S. 144–198 sowie Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“ (1963). In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 13–22. Zu der durch diese Überlegungen angestoßenen Debatte vgl. Herlinghaus, Hermann: „Populär / volkstümlich / Populärkultur“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden. Bd. 4: Medien–Populär*. Stuttgart, Weimar 2010² (Stuttgart 2010), S. 832–884, hier: S. 866–872.

19 Angesprochen sind dabei die „Integrierten“, folgt man der Charakterisierung in Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main 1984 (1964), S. 16. Dazu zusammenfassend Maase 1997 (wie Anm. 16), S. 16–20.

20 Ruchatz, Jens: „Der Ort des Populären“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ders. (Hg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln 2005, S. 139–145, hier: S. 139.

21 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 2020⁵ (Paris 1957).

berto Eco²² oder Susan Sontag²³ entsprechenden Gegenständen zuzuwenden begannen. Die wohl wichtigste Zäsur für die institutionalisierte Kunstgeschichte markierte der seit den 1990er Jahren vor allem mit den Ausführungen Mitchells²⁴ und Boehms²⁵ ausgerufenen *Pictorial* beziehungsweise *Iconic Turn*, der zu einer Kunstgeschichte als Bildwissenschaft überleitete. Diese wird seitdem verstanden als Ausdruck verschiedener Kommunikations- und Rezeptionsphänomene, die interdisziplinäre Fragen nach ihrer Organisation, Materialität, Funktion, Verwendung und Rezeption aufwirft,²⁶ womit Konzepte in den Vordergrund traten, die eine Auseinandersetzung mit populären Bildwelten mindestens beförderten, wenn nicht sogar erst ermöglichten.²⁷ Nach über einem Vierteljahrhundert dieser bildwissenschaftlichen Wende ist allerdings ernüchternd zu konstatieren, dass kunsthistorische Auseinandersetzungen mehrheitlich noch immer auf eine in Funktion, materieller Gestalt oder sozialer Signifikanz ausgezeichnete Hochkunst fokussieren und diese oft genug weiterhin in einem hierarchisch wertenden Gegensatz zu *Low Art*, Kitsch und *Camp* gestellt wird. Dies insbesondere dann, wenn es sich nicht um Phänomene gegenwärtiger Kulturen handelt,²⁸ sondern um eine Konfrontation mit älteren Objekten. Hier setzt der vorliegende Band an.

Die populären Bildwelten der Vormoderne konstituierten sich in einem Netzwerk von Akteur:innen, Institutionen und Medien sowie Motivtraditionen. In der Analyse dergleichen, beispielsweise unter dem Terminus „commercial ephemera“²⁹ subsumierbarer Artefakte können Überlegungen der Kunst-, Kultur-, Medien-, Wirtschafts-

22 Eco 1984 (wie Anm. 19).

23 Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp““. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.

24 Mitchell, Thomas W. J.: „The Pictorial Turn“. In: *Art Forum* 30, 1992, S. 89–95.

25 Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38.

26 Vgl. Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München 2005; Huber, Hans Dieter: „Systemische Bildwissenschaft“. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln 2005, S. 155–162.

27 Anzumerken sei, dass Hervorbringungen der Alltagskultur mindestens seit der Wende zum 20. Jahrhundert punktuell Gegenstand kunsthistorischer Forschungen gewesen sind, insbesondere, wenn kultur-, sozial- oder mentalitätsgeschichtliche Aspekte verhandelt werden. Das von der Bildwissenschaft eingeforderte, erweiterte Bild- und Artefakt-Verständnis besitzt daher Vorstufen, z. B. in Schriften Aby Warburgs, Erwin Panofskys oder Ernst H. Gombrichs.

28 In diesem Zusammenhang sind insbesondere die vielfältigen Arbeiten zur Populärkultur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und danach zu nennen, die Joseph Imorde verfasst oder herausgegeben hat. Eine Auswahl findet sich unter https://asw-verlage.de/autoren/itm/imorde_joseph-7032.html (21.01.2024).

29 Vgl. dazu Rickards, Maurice / Twyman, Michael (Hg.): *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*. London, New York 2000; Harris, Michael: „Printed Ephemera“. In: Suarez, Michael F. / Woudhuysen, H. R. (Hg.): *The Oxford Companion to the Book*. Oxford 2010, S. 205–219; Murphy, Kevin / O’Driscoll, Sally (Hg.): *Studies in Ephemera. Text and Image in Eighteenth-Century Print*. Lewisburg (PA) 2013. Einen Forschungsüberblick gibt Russell, Gillian: „The Neglected History of the History of Printed Ephemera“. In: *Melbourne Historical Journal* 42, 2014, 1, S. 7–36.

Sozial- und Wissenschaftsgeschichte zusammengeführt sowie, aus der Interaktion von sogenannten *High-* und *Low-Art*-Erzeugnissen,³⁰ die Entstehung verschiedener Popularisierungsprozesse modellhaft abgeleitet werden.³¹ Eine Objektgruppe, deren weite Verbreitung, öffentliche Sichtbarkeit und standesübergreifender Gebrauch ihre ‚Popularität‘ im hier betrachteten Zeitraum unmittelbar bestätigt, sind die von diversen Herrschaftsinstanzen herausgegebenen Zahlungsmittel sowie die in diese eingeschriebenen Repräsentationen von Autorität. Antike und mittelalterliche Beispiele werden in den Beiträgen von Dietrich Boschung und Susanne Wittekind in Hinblick auf Fragen ihrer populären Bildlichkeit hinsichtlich der durch sie vermittelten Ikonografien und politischen Botschaften analysiert.

Die publizierten Texte fragen grundsätzlich nach den Öffentlichkeiten, die an diversen, primär visuell wahrnehmbaren Hervorbringungen teilhatten, nach den Konsument:innen von Objekten, die unter hier diskutierten Kriterien als populär gelten können, nach den Techniken, Orten und Wegen ihrer Produktion und Distribution, nach der Medialität und Materialität solcher Bildwerke und nicht zuletzt immer wieder nach der Applizierbarkeit des Popularitätsbegriffs auf vormoderne visuelle Erzeugnisse.

2 Die Entdeckung des Populären und seiner Ästhetik(en)

Der Begriff ‚populär‘ lässt sich in seiner Etymologie schwer fassen, unstrittig ist jedoch die Entwicklung aus den

lateinischen *populus* und *civitas* (polit. Bürgerschaft), *plebs* und *vulgus* (Pöbel), bzw. dem griechischen *plēthos* (Menge). Eine Umwertung der Bezeichnungen der ‚Bürgerschaft‘, zu denen der ‚Volksmenge‘ und des ‚gemeinen Volkes‘, ja der ungebildeten ‚Masse‘ findet sich in Ansätzen bereits in Homers *Ilias* belegt.³²

³⁰ Vgl. das Kapitel *Massenkultur und ‚Kultur-Niveaus‘* in Eco 1984 (wie Anm. 19), S. 37–58; Levine, Lawrence W.: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge (MA) 1988. Einen Überblick gibt jüngst: Stein, Daniel / Werber, Niels: „Reassessing the Gap: Transformations of the High/Low Difference“. In: *Arts* 12, 2023, 199 (Editorial des Sonderheftes *New Perspectives on Pop Culture*), S. 1–13.

³¹ Vgl. Chartier, Roger / Lusebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e–XIX^e siècles*. Actes du colloque des 21–24 avril 1991. Wolfenbüttel, Paris 1996; Preston, Cathy Lynn / Preston, Michael J.: *The Other Print Tradition. Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*. New York, London 1995.

³² Herlinghaus 2010 (wie Anm. 18), S. 836. So bereits der Eintrag in *Grimms Wörterbuch*: „POPULAR, populär, adj. und adv., aus lat. *popularis*, franz. *populaire*: in meinen schuljahren, wo das wort ‚populär‘ noch nicht so mode war wie jetzt, glaubten wir es hiesze pöbelhaft oder so etwas.“; vgl. Grimm, Jacob / Grimm Wilhelm: „popular, adj. und adv.“. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des *Trier Center for Digital Humanities*,

Beispielhaft sei im Weiteren der Wortgebrauch im Englischen skizziert, der symptomatisch die sprachliche Entwicklung des Konzeptes und seine Polyvalenz fasst: Das Adjektiv *popular*, dessen generelle Bedeutung das *Oxford English Dictionary* als „prevalent or current among the general public; generally accepted, commonly known“³³ umreißt, erschien offenbar im mittleren 15. Jahrhundert, jedoch setzte sein häufiger Gebrauch erst um 1700 ein. In Nathan Baileys *An Universal Etymological English Dictionary* (1721) findet sich zu dem Lemma *popular* in der dritten Auflage des Werkes von 1726 die Definition: „belonging to, or in Request among the common People“.³⁴ Die früheste Nutzung des Adjektivs spezifisch in kulturellen Zusammenhängen – „Designating forms of art, music, or culture with general appeal; intended primarily to entertain, please, or amuse“³⁵ – kann das *Oxford English Dictionary* erstmals für das Jahr 1730 nachweisen. Die beiden Kernbedeutungen – dass dasjenige populär sei, was vielen gefalle, und zugleich etwas, das von schlechtem Geschmack oder zumindest einer gewissen Anspruchlosigkeit zeuge – sind bereits im dort genannten ironischen Erstbeleg verzeichnet und auf die Rezipierenden bezogen: „For every little Creature now, who has ever scribbled a Popular Ballad, or an amorous Song, thinks himself capable of writing an *English Opera*, and charming the politest Audience“.³⁶ Samuel Johnson schließlich vermerkte 1755 in seinem *Dictionary* bereits fünf Bedeutungen des Adjektivs, welche dessen polysemische Qualität unterstreichen:

1. Vulgar; plebeian. 2. Suitable to the common people; familiar; not critical. 3. Beloved by the people; pleasing to the people. 4. Studios of the favour of the people. 5. Prevailing or raging among the populace: as, a *popular* distemper.³⁷

Die dieser Wortgeschichte inhärenten Wertungen zeugen von der Gebundenheit des Popularitätsbegriffes an die jeweiligen Zeiten und Kulturen, die in diesem Band daher konsequent in ihrer Pluralität und Heterogenität differenziert betrachtet werden.

Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P06382> (21.01.2024). Hier, wie in allen anderen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, wird die historische Orthografie beibehalten.

³³ Vgl. https://www.oed.com/dictionary/popular_adj?tab=meaning_and_use#29255157 (21.01.2024).

³⁴ Vgl. <https://archive.org/details/universaletymolo00bailuoft/page/n643/mode/2up?ref=ol&view=theater> (21.01.2024).

³⁵ https://www.oed.com/dictionary/popular_adj?tab=meaning_and_use#29255157 (21.01.2024). Noch Hügel unterstreicht die Bindung des Populären an Vergnügen und Unterhaltung; vgl. Hügel 2003 (wie Anm. 3), S. 1, 16–19.

³⁶ Vgl. Ralph, Jams: *Fashionable Lady. In the Manner of a Rehearsal. As it is perform'd at the Theatre in Goodman's-Fields*. London 1730, S. 94.

³⁷ In dem Zitat sind die von Johnson gebrachten Belege der Verwendung, die bis zu Milton zurückreichen, jeweils ausgespart; vgl. das entsprechende Lemma unter <https://johnsonsdictionaryonline.com/views/search.php?term=Popular> (21.01.2024).

Die Auseinandersetzung mit vermeintlich ‚volkstümlichen‘³⁸ Hervorbringungen – eine insbesondere im deutschen Sprachraum schwierige Begrifflichkeit – birgt in sich eine prekäre, von Wechselfällen bestimmte Überlieferungsgeschichte, eben weil es sich gemeinhin nicht um Objekte handelt, die aufgrund ihrer künstlerischen und/oder technisch-materiellen Qualität die Zeiten überdauert haben, sondern zumeist infolge eines Zufalls,³⁹ dies vor allem dann, wenn es sich um ephemere, für den Gebrauch bestimmte Dinge mit tagesaktuellem Bezug handelte.⁴⁰ Zudem verdankt sich ihre Erhaltung, Archivierung sowie Erforschung in aller Regel nicht den Akteur:innen, in deren Umfeld sie entstanden, funktionalisiert, verbreitet oder benutzt wurden; der Transfer visuell wirkender Dinge aus ihrem alltäglichen Gebrauch in die konservierende Sammlung oder das Archiv erfolgte vielmehr oftmals durch das Engagement einzelner Vertreter:innen eben jener elitären Schichten, die in der Vormoderne allenfalls ausnahmsweise, wie beim Karneval oder anderen Festen, Teil populärer Bildkulturen waren.⁴¹ Entsprechend stellte Maase fest:

Die Wahrnehmung der modernen Massenkünste wurde geprägt von Menschen, die über Bildungswissen, akademisches Ansehen, geschulte Ausdrucksfähigkeit und rhetorische Kompetenz ebenso verfügten wie über den Zugang zu Medien und Schaltstellen öffentlichen Sprechens. Wissenschaftler und Publizisten, Pädagogen, Pfarrer und Juristen prägten die Schlagworte, formulierten die Meinungen, sprachen die Urteile. Sie entwarfen die Bezeichnungen, die die neuen Phänomene von vornherein mit Minderwertigkeit und kulturellem Niedergang verknüpften [...].⁴²

Ergebnis dieses Auseindertretens des archivierten Artefaktes und seiner ursprünglichen Erzeuger:innen, Adressat:innen und Nutzer:innen waren nicht selten Fehldeutungen und Abwertungen; eine Auseinandersetzung mit den Kulturen des Populären

38 Voltmer, Rita: „Volkskultur“. In: Jaeger, Friedrich / Eckert, Georg / Ludwig, Ulrike u. a. (Hg., im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern): *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Stuttgart 2019. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_375495 (21.01.2024).

39 Vgl. Pettegree, Andrew: „The Legion of the Lost. Recovering the Lost Books of Early Modern Europe“. In: Bruni, Flavia / Ders. (Hg.): *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe* (= Library of the Written Word. The Handpress World, 46). Boston 2016, S. 1–27. Vgl. auch Salman, Jeroen: „The Dissemination of European Popular Print: Exploring Comparative Approaches“. In: *Quaerendo* 51, 2021, S. 36–60.

40 Harris 2010 (wie Anm. 29), S. 206. Siehe auch die grundlegenden Ausführungen bei Carnelos, Laura: „Popular Print under the Press: Strategies, Practices and Materials“. In: *Quaerendo* 51, 2021, 1–2, S. 8–35.

41 Vgl. dazu Maase 1997 (wie Anm. 16), S. 38–40; Mertens, Volker: „Das Fastnachtspiel zwischen Subversion und Affirmation“. In: Groos, Arthur / Schiewer, Hans-Jochen / Stock, Markus (Hg.): *Topographies of the Early Modern City*. Göttingen 2008, S. 43–60.

42 Maase 1997 (wie Anm. 16), S. 27. Die hier skizzierte Schichtenspezifität des Kunstgeschmacks, insbesondere die bildungsbürgerliche Abgrenzung von Erzeugnissen populärer Ästhetik, steht im Mittelpunkt von Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987 (1979).

wurde dabei kaum einmal unter wertneutralen Paradigmen unternommen. Samuel Johnsons Hervorhebung des Quellenwertes der Tagespresse für eine Einsicht in die Alltagskultur im mittleren 18. Jahrhundert stellt daher eine große Ausnahme dar: „These papers of the day, the *Ephemerae* of learning, have uses more adequate to the purposes of common life than more pompous and durable volumes“.⁴³ Bereits 1979 verwies der Kulturhistoriker Peter Burke in seiner Pionierstudie *Popular Culture in Early Modern Europe* daher auf die Herausforderungen, die damit einhergehen, in dem hier zur Rede stehenden Zeitraum die Kultur der sogenannten ‚einfachen Leute‘ zu beleuchten.⁴⁴

Dies gilt besonders dann, wenn nicht Texte, sondern spezifische Objekte in ihrer materiellen Präsenz im Mittelpunkt stehen; als Relikte performativer Handlungen und Prozesse werden diese entweder nur noch in Beschreibungen Dritter oder/und aufgrund spezifischer Befunde fassbar. Einen Einblick in entsprechende Praktiken liefern im vorliegenden Band die Beiträge von Dagmar Preisung sowie Johannes Tripps: Preisung wendet sich dem Gebrauch und der Verbreitung ‚handelnder‘ Marienbildwerke in Liturgie und Frömmigkeitspraxis des Spätmittelalters zu, während Tripps Heilige thematisiert, deren vermeintliche ‚Pflichtversäumnis‘ in der heute noch materiell nachweisbaren ‚Bestrafung‘ ihrer Bildwerke durch ihre Anhänger:innen resultierte. Beide Beiträge zeichnen sich durch den behutsamen Versuch aus, in den Quellen beschriebene Phänomene und erhaltene Objekte aufeinander zu beziehen.

Die Frage nach den Charakteristika populärer Bilder der Vormoderne sowie nach den Möglichkeiten, Entsprechendes vor dem Hintergrund schlechter oder gar fehlender Quellen als ‚populär‘ zu kennzeichnen, leitet den vorliegenden Band.⁴⁵ Können Bildquellen in diesem Zusammenhang direkte Einblicke in die Vergangenheit und potenziell Antworten auf die Frage gewähren? Wie bilderreich war die Vergangenheit? Und: Wer hatte Zugang zu dieser Bilderwelt? Diese Problemstellungen werden im Folgenden auf der Basis exemplarischer Repräsentationen ausgelotet.

43 Johnson, Samuel: „Petty writers not to be despised“. In: *The Rambler* 145, 6. August 1751. Vgl. <https://www.johnsonessays.com/the-rambler/no-145-petty-writers-not-to-be-despised/> (21.01.2024). Zu Johnsons Einschätzung tagesaktueller Nachrichtenpublikationen siehe auch Russell 2014 (wie Anm. 29), S. 7, 31–36. Vgl. zur Kategorisierung verschiedener Textgenera McDowell, Paula: „Of Grubs and Other Insects: Constructing the Categories of ‚Ephemera‘ and ‚Literature‘ in Eighteenth-Century British Writing“. In: *Book History* 15, 2012, S. 48–70, hier: S. 54.

44 Burke, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*. London 1979. Vgl. auch die Ansätze von De Certeau, Michel: *L’Invention du Quotidien*. Paris 1980. An dieser Stelle sei zudem auf die Überlegungen des Soziologen Maurice Halbwachs sowie die Arbeiten der *Annales*-Schule verwiesen, welche die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit (textbasierter) Alltagskultur angestoßen haben.

45 Zu einer kritischen Auslotung von Quellenlage und Fragestellungen vgl. Van Dülmen, Richard: „Historische Kulturforschung zur Frühen Neuzeit. Entwicklung – Probleme – Aufgaben“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21, 1995, 3 (Sonderheft: Kommunale Sozialpolitik in vergleichender Perspektive), S. 403–429.

3 Die Vormoderne, ein Zeitalter der Bilder? Eine ikonografische Fallstudie

Aus heutiger Sicht mag man den Eindruck gewinnen, wir lebten in einer präzedenzlosen Epoche multiplizierter Visualität. Jedoch konnte Birgit Emich die Frühe Neuzeit 2008 als „besonders visuelles und als besonders intermediales Zeitalter“⁴⁶ charakterisieren, ein Diktum, das zahlreiche jüngere Studien zur Alltagskultur der Vormoderne nachdrücklich bestätigen.⁴⁷ Die so beschworene vormoderne Bilderwelt lässt sich gerade an erhaltenem Material fassbar machen; daher sei im Weiteren am Beispiel druckgrafischer Blätter nach der Repräsentation visueller Artefakte und den Formen ihrer Verbreitung im urbanen wie ländlichen Raum gefragt. Diese exemplarischen Betrachtungen plausibilisieren durch die Analyse von Einzelmotiven und Motivreihen⁴⁸ die Präsenz, Prominenz und Persistenz bestimmter populärer Phänomene vormoderner Visualität.

Als Einstieg dient ein Stich Ambrosius Gablers, dessen um 1790 edierte Kaufruf-Serie *Ausruffende Personen in Nürnberg* auf verschiedene, teils bis ins 15. Jahrhundert zurückreichende Funktions- und Motivkontexte rekurriert (Abb. 1).⁴⁹ Die Publikation gibt erste Antworten auf die Frage, wie Bilder konkret unters Volk kamen, öffentlich sichtbar, also populär wurden. Auf einer Erhöhung im Zentrum erscheint der titelgebende *Bilder-Händler* überproportional groß vor einer diagonal nach hinten rechts

⁴⁶ Emich, Birgit: „Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, S. 31–56, hier: S. 50.

⁴⁷ Hier seien beispielhaft genannt: Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England. An Historical Oversight*. New Haven 2010; Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820* (= Library of the Written Word, 30). Leiden, Boston 2013; Gordon, Andrew David Hamilton: „Materiality and the Streetlife of the Early Modern City“. In: Gaimster, David / Hamling, Tara / Richardson, Catherine (Hg.): *The Ashgate Research Companion to Material Culture in Early Modern Europe*. 2016, S. 126–136. <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315613161.ch8> (21.01.2024). Einen Überblick zu entsprechenden Publikationen gibt die Besprechung von Nevola, Fabrizio: „Review Essay: Street Life in Early Modern Europe“. In: *Renaissance Quarterly* 66, 2013, 4, S. 1332–1345.

⁴⁸ Vgl. zu einer solchen Bildreihe ausgehend von frühneuzeitlichen Kolporteuren Milliot, Vincent: *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e–XVIII^e siècles)*. Paris 1995, S. 82–96.

⁴⁹ Gabler, Ambrosius: *Ausruffende Personen in Nürnberg. Mit Den Vornehmsten Prospecten Der Dortigen Hauptstrassen, Märkte, Plätze Und Öffentlichen Gebäude [Et]c. Nebst Einer Beschreibung*. Nürnberg 1790. Der Künstler präsentiert seine individualisierten Darstellungen verschiedener Kolporteure in genrehafter Naturalistik vor Stadtprospekten, die im Begleittext der Publikation identifiziert sind; vgl. <https://www.bavariikon.de/object/bav:NSB-OBJ-00000BAV80012284> (21.01.2024). Zum vorliegenden Fall heißt es auf S. 1 des Textes: „Wie er [der Bilderhändler] hier vorgestellt wird, hat er hinter sich die St. Sebaldskirche und den Herrenmarkt, der diesen Namen von der daselbst befindlichen Kaufmannsbörse hat. Er geht den Fischmarkt hinab, steht vor der Volkamerischen Bewohnung, und hat unter dem von Merzischen Hause seine Kupferstiche feil“.



Abb. 1: Ambrosius Gabler: *Der Bilderhändler*, 1790; kolorierte Radierung; 25,4 × 20,4 cm; Nürnberg, Stadtbibliothek.

fluchtenden Nürnberger Straße mit dem Chor von St. Sebald im Hintergrund. Vestimentäre Zeichen verweisen auf seinen niedrigen Stand: Seine Kleidung ist schlicht, der Gehrock an der linken Schulter geflickt, die Strümpfe Falten schlagend, die Schnallenschuhe abgelaufen, der breitrempige dunkle Filzhut bietet Schutz vor den Widrigkeiten der Witterung. Eine quer über dem Rücken getragene Rolle dient zur Aufbewahrung und zum Transport der Drucke. In seiner ausgestreckten Rechten hält er einen Stich mit einer Genreszene, auf der ein Coiffeur eine Dame frisiert, in Richtung der Betrachtenden. An einem mit einem Tragegurt versehenen Stab, auf dem sein linker Arm ruht, sind weitere Grafiken befestigt; sie zeigen verschiedene Motive und sind der Größe nach geordnet. Dieses Arrangement lässt sich in zahlreichen Beispielen des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen, sodass sich aus vergleichenden Gegenüberstellungen Rückschlüsse auf frühneuzeitliche Verkaufspraktiken ergeben: Eine Anordnung der angebotenen Grafiken nach Größe war offensichtlich zugänglich und erleichterte potenzielle Transaktionen, da der Preis vom Format der zugrundeliegenden Platte oder des Druckstocks sowie von den Papierkosten abhing.⁵⁰

Einen Kontrast zu dem den Stadtraum durchstreifenden Händler bildet das im linken Mittelgrund gezeigte Detail eines (halb-)stationären Grafikhandels. Dort sind die angebotenen Drucke in mehreren Reihen unter zwei Giebeln an einer Hausmauer aufgehängt sowie auf einem Tisch ausgelegt und werden soeben von zwei Kunden in Augenschein genommen. Demgegenüber ist der Protagonist im Vordergrund als Kolporteur inszeniert, der auf eigene Rechnung „Bilder Kupferstich“ unterschiedlichen Formats verkauft und diese durch den als Bildunterschrift gegebenen Ausruf in Dialekt anpreist. Gablers Darstellung rekurriert auf die Ikonografie serieller Repräsentationen von Marktrufer:innen, den *Cris de Paris* oder auch den *Cries of London*,⁵¹ die

⁵⁰ Dazu sowie zu den daraus ableitbaren Adressierungen diverser Publika vgl. Carnelos 2021 (wie Anm. 40), S. 24. Ob sich daraus schlussfolgern lässt, dass die Motivik der Blätter und damit die akademische Gattungshierarchie auf dieser Stufe irrelevant sind, ist eine interessante Frage. Da jedoch in den meisten Fällen nur das oberste Bild eindeutig zu erkennen ist, muss diese offenbleiben. Im Sinne der Argumentation seien einige weitere Darstellungen genannt, in denen Kolporteurs mit Grafiken gezeigt werden, die der Größe nach geordnet wurden: So eine von anonymer Hand gefertigte und ins 18. Jahrhundert datierte Radierung mit einem entsprechend ausgestatteten Grafikhändler, dessen Sohn und/oder Lehrjunge auf seinem Rücken eine Laterna magica trägt. Dies lässt vermuten, dass das Paar den Verkauf von Bildern mit einem Spektakel ihrer Projektion und Betrachtung, beispielsweise auf Jahrmärkten oder KirCHFesten, zu verbinden weiß (6,6 × 5,9 cm; vgl. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.612075>; 21.01.2024). Ein durch die Bildunterschrift nach Wien situierter Bilderhändler erscheint in einem in den 1780er Jahren in Paris gedruckten Kostüm- und Trachtenbuch. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8622050m/f444.item#> (21.01.2024). Der zu den Betrachtenden gewendete Kolporteur präsentiert seine nach Format kategorisierten Waren, deren oberstes Blatt eine Madonna mit Jesuskind zeigt, während er in seiner Rechten zugleich ein Heft hält, auf dem *Costumes Civils* zu lesen ist – der Kurztitel der Publikation, deren Teil dieses Blatt ist. Auch das im Weiteren genauer besprochene Beispiel nach Johann Conrad Seekatz (Abb. 7) gehört in diese Gruppe.

⁵¹ Vgl. dazu beispielhaft: Milliot, Vincent: „Le travail sans le geste. Les représentations iconographiques des petits métiers parisiens (XVI^e–XVIII^e s.)“. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 41,

sich im 16. Jahrhundert zu etablieren begannen und sich dann vom 18. bis ins frühe 19. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten. Sie fanden nicht nur als Grafiken, sondern auch in anderen Gattungen, beispielsweise im Porzellan⁵², europaweit Verbreitung. Im Unterschied zu vielen anderen Beispielen band Gabler die Straßen und Plätze Nürnbergs in seine Darstellungen der Marktruffer:innen ein, sodass die Publikation einen Einblick in die Struktur eines konkreten frühneuzeitlichen öffentlichen Handlungsraums gewährt.⁵³

Neben Nürnberg ist vor allem Augsburg als wichtigstes Zentrum des europäischen Bilder- und Grafikhandels zu benennen. Wie Julian Jachmann in seinem Beitrag expliziert, wurde von hier aus geschmacksbildend auf ganz Europa Einfluss genommen, indem Vorlagen und Modellblätter unterschiedlichster Funktionalität entwickelt und vertrieben wurden. Die mit einer solchen Ökonomisierung von Produktion und Distribution einhergehende Professionalisierung des Druckwesens setzte bereits um 1500 ein, als beispielsweise mit der Verwendung von Modeln eine kostenbewusste Möglichkeit initiiert wurde, etablierte Modelle und Typen zu neuen Bildern zu re-kombinieren. Dies beleuchtet der Beitrag von Livia Cárdenas zu Formschneidern und ihren Tätigkeitsfeldern, der die konkrete Erstellung entsprechender Objekte und ihre beginnende Serialität nachzeichnet. Die Ansprache diverser und breiterer Publika führte schließlich nicht nur zu einer Optimierung von Produktionsabläufen, sondern machte auch die Entwicklung diversifizierter Werbe- und Verkaufsstrategien nötig, wie mein Beitrag zu William Hogarth verdeutlicht.

Solche Überlegungen, die in diesem Band vor allem, jedoch bei Weitem nicht ausschließlich, an grafischen Bildwerken entwickelt werden, gilt es, künftig durch die Übertragung entsprechender Fragestellungen in und auf andere Gegenstände und Gattungen der Vormoderne zu übertragen – hier wäre u. a. zu denken an Möbel, Stickereien und Textile, Kacheln oder Geschirr.

1994, 1, S. 5–28; Shesgreen, Sean: „The *Cries of London* from the Renaissance to the Nineteenth Century. A Short History“. In: Harms / Raymond / Salman 2013 (wie Anm. 47), S. 117–152; Dies.: *Hawkers, Beggars and Quacks. Portraits from the Cries of London*. Oxford 2021. Jüngst hat sich auch Katharina Krause mit entsprechenden Druckfolgen auseinandergesetzt, vgl. Dies.: *Gefährliche Bilder. Milchfrauen, Lumpensammler und anderes Straßenvolk in der großen Stadt* (= *Politiken der Sicherheit/Politics of Security*, 11). Baden-Baden 2023, bes. S. 110–239.

52 Vgl. dazu Sigalas, Vanessa / Chilton, Meredith (Hg.): *All Walks of Life. A Journey with The Alan Shimmerman Collection: Meissen Porcelain Figures of the Eighteenth Century*. Stuttgart 2022, S. 216–304. Ich danke Christian Lechelt sehr herzlich für diesen Hinweis. Vgl. auch Krause 2023 (wie Anm. 51), S. 152–156.

53 Die habituelle Konstruktion des Raums trat zunächst mit Überlegungen Henri Lefebvres hervor, die erstmals skizziert wurden in: Lefebvre, Henri: „La production de l'espace“. In: *L'Homme et la société* 31–32, 1974, S. 15–32. Einen Überblick zum Raum als Fokus der Forschung bietet Weigel, Sigrid: „On the ‚Topographical Turn‘: Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften“. In: *European Review* 17, 2009, S. 187–201.

Gablers Bilderverkäufer stellt heutigen Betrachtenden die Mittlerinstanz zwischen Produzierenden und Konsumierenden vor Augen: Nicht zuletzt sorgten gerade Kolporteurte dafür, dass die offenbar ausnahmslos im städtischen Umfeld und in den kulturellen Zentren der jeweiligen Regionen produzierten Bilder einen derart großen Verbreitungsgrad bekamen, dass sie populär werden konnten. Aufgrund der Beharrlichkeit des Motivs eines auf Texte und/oder figurative Druckerzeugnisse spezialisierten Verkäufers in Einzeldrucken, ebenso wie in Zusammenstellungen verschiedener Berufsgruppen und Stände unter wechselnden Schwerpunkten,⁵⁴ darf die jahrhundertelange Präsenz solcher Kolporteurte und der von ihnen feilgebotenen Bilder im urbanen Raum als bewiesen gelten. Die dort erworbenen Waren fanden, wie im Weiteren angerissen wird, sodann ihren Weg aus der öffentlichen in die private sowie die ländliche Sphäre.

Die zunehmende ‚Bebilderung‘ des Stadtraums zeigt sich neben der Präsenz von ‚Bilder-Händler:innen‘ und Balladenverkäufer:innen auch in der Etablierung spezialisierter Berufe: So wird in der nach Zeichnungen Edme Bouchardons durch Anne Claude de Caylus mit Stichen versehenen Figurensammlung *Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris* in der Teilausgabe von 1742 auch ein Plakatkleber ins Bild gesetzt (Abb. 2).⁵⁵ Während im linken Vordergrund ein Eimer mit Kleister und Pinsel aufgestellt ist, streckt sich ein mit dem Rücken zu den Betrachtenden positionierter Mann von der untersten Sprosse einer zentral platzierten hölzernen Leiter aus nach rechts, um ein Poster, das in selbstreflexiver Wendung mit den Details der Publikation Bouchardons versehen ist, an eine Hauswand zu leimen.

Die im neuen Beruf des Plakatklebers im mittleren 18. Jahrhundert deutlich werdende Spezialisierung bestätigt zumindest in den aufsteigenden europäischen Metropolen die systematische Ausstattung mit und somit die ubiquitäre Präsenz von Anschlägen in Text oder Bild, oder auch beidem, im Stadtraum. Zugleich rücken damit die ‚einfachen Leute‘, die *bas peuple*, in den Blick; sie werden so nicht nur in ihren Tätigkeiten fassbar, ebenso lässt sich ableiten, wie stark ihr Lebensraum von Bildern und Bildkulturen bestimmt war. „The street“, konstatierte Harris, „was and remains one of the most dynamic sites for the dispersal of ephemeral printed products“.⁵⁶

⁵⁴ Vgl. zu diesem Motiv und der Figur des fliegenden Bilderhändlers Griffiths, Antony: *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*. London 2018² (London 2016), S. 375–383; Salman 2021 (wie Anm. 39).

⁵⁵ Vgl. zu dieser Serie Scott, Katie: „Edme Bouchardon’s ‚Cris de Paris‘: Crying Food in early modern Paris“. In: *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 29, 2013, 1, S. 59–91. Aufgrund ihrer technischen Finesse war diese Serie wohl an gehobene Interessent:innen adressiert. Vgl. zu den unterschiedlichen Ausführungen entsprechender grafischer Folgen vom 16. bis zum Schwerpunkt der *Cris de Paris*-Serien im 18. Jahrhundert Milliot 1995 (wie Anm. 48), S. 78–82. Der Autor bestimmt dabei in seiner auch quantitativen Auswertung des betrachteten Materials die großen Städte und insbesondere Paris als Produktionszentren.

⁵⁶ Harris 2010 (wie Anm. 29), S. 208.



Abb. 2: Anne Claude de Caylus nach Edme Bouchardon:
Der Plakatkleber, 1742; Kupferstich; 22,9 × 18 cm;
 New York, Metropolitan Museum.

Indem Aussagen zu vormodernen Bildkulturen aus überliefertem Material abgeleitet werden, wird es möglich, die eingangs erwähnte Überlieferungsproblematik beispielsweise durch Langlebigkeit einzelner Motiviken auszubalancieren. Als Beispiel mag an dieser Stelle die Figur von Balladenverkäufern⁵⁷ fungieren, die motivisch als Vorläufer des Bilderhändlers gelten kann.⁵⁸

⁵⁷ In der Regel sind die dargestellten Verkäufer von Balladen und Grafiken insbesondere in der Frühzeit männlich, daher wähle ich in diesem Teil das generische Maskulinum. Erst seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert finden sich dann vereinzelt auch Frauen; dies vor allem dann, wenn Verkauf durch sexuelle Anreize oder ein unlauteres Geschäft impliziert werden soll. Ein Beispiel für eine solche pejorative Darstellung gibt die unten besprochene Radierung *Kirmessänger* nach Johann Conrad Seekatz (Abb. 6).

⁵⁸ Diese Gestalt „represents two apparently contradicting roles: political rebel versus entertainer and performer“; vgl. Salman, Jeroen: „Frail Echoes of Singing in the Streets. Tracing Ballad Sellers and their Reputation in the Low Countries“. In: *Renaissance Studies* 33, 2019, 1 (Sonderheft Street Singers in Renaissance Europe), S. 119–135.



Abb. 3: Anonym: *Beaulx a b c belles heures*, aus: *Anciens cris de Paris*, Paris, 1. Hälfte 16. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal Estampes (Res. 24, fol. I).

Der Prototyp dieser Gestalt, die in Tunika, Wams, Kniebundhosen und Bundschuhen gekleidet nach links gewendet auf einer Erdscholle steht und mit dem über ihr notierten Ruf „Beaulx a b c belles heures“ Lesefibeln und Stundenbücher anpreist, findet sich in einem französischen Büchlein mit handkolorierten Holzschnitten von Kolporteurs zu den *Cris de Paris*, das Anfang des 16. Jahrhunderts entstand (Abb. 3).⁵⁹

Das Blatt gehörte – wie auch das zuvor besprochene Beispiel Bouchardons – zu einer Serie, die sich mit fliegenden Händlern und vormodernen Berufen beschäftigte. Diese waren regelmäßig selbstverständlicher Teil schon der mittelalterlichen und später der frühneuzeitlichen Kirmes-, Jahrmarkt- und Festkultur, die städtisches wie ländliches Leben mit Aufführungen, vorgetragenen und zum Kauf verfügbaren Balladen, Laienspielen und Bildern füllte. In der Forschung ist der Balladensänger und -verkäufer spätestens seit den Überlegungen Burkes als „a central figure in the social, cultural, and aural lands-

⁵⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520576s/f11.item#> (21.01.2024). Zu dieser Serie vgl. auch Krause 2023 (wie Anm. 51), S. 115–118.

cape of Renaissance Europe“ er- und anerkannt worden; durch ihre hybride Funktionalität an verschiedenen Schnittpunkten vormoderner Kultur positioniert, waren Kolporteure bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein „crucial mediators in the dynamic continuum of learned and popular cultures and of orality and literacy that characterized early modern Europe“. ⁶⁰ Vor allem im Englischen spiegelt sich die Signifikanz entsprechender Gestalten in der Tatsache, dass ein ganzes Textgenre nach ihnen benannt wurde: Der Verkauf populärer *chapbooks* erfolgte durch *chapmen*. ⁶¹ Diese Handlungsreisenden, Marktschreier etc. zeigten und verkauften Einblattdrucke auf (Jahr-)Märkten, an Feiertagen und auf Kirchweihfesten, vor Sakralbauten, aber auch im Buch- und Großhandel sowie auf Messen. Thematisiert und häufig bebildert wurde in den von ihnen vertriebenen Grafiken die gesamte Spannweite vormodernen Lebens: So finden sich Genremotive, medizinische Ratgeber, Lieder und Reime, Passions- und Krippenspiele, Wunder, Sensationen und neue Entdeckungen, Politik, Schlachten, Scharmützel und Predigten oder die von Pia Bornus in diesem Band ausgehend von Himmelsphänomenen beleuchtete Wissenschaftspopularisierung im 17. Jahrhundert. Dass der Erfindung des Buchdrucks sowie der Etablierung von Holzschnitt und Kupferstich als den vorherrschenden Techniken grafischer Reproduktion seit dem 15. Jahrhundert entscheidende Bedeutung in Hinblick auf die Multiplikation von Bildern und visuellen Kulturen, ihre zunehmende Verbreitung im urbanen und ländlichen Raum, in Zentrum und Peripherie, sowie die Homogenisierung des breit(er) zugänglichen Bildmaterials im hier in den Blick genommenen europäischen Raum zukommt, ist dabei selbstverständlich.

Bezogen auf die Bildkulturen von Mittelalter und Früher Neuzeit offenbart visuelle Stereotypisierung die hohe Verbreitung bestimmter Motive und Medien. Entsprechende ikonografische Konstanz über Zeit und Raum hinweg kommt auch der Figur des Bilderverkäufers zu und erlaubt Rückschlüsse nicht nur auf die Authentizität dieser Figur und ihrer Repräsentationen, sondern ebenso auf die wohl europaweite Verbreitung und visuelle Präsenz, eben Popularität, erstens der Kolporteure selbst sowie ihrer Waren und zweitens der von ihnen vertriebenen Bilder. ⁶² Um solche frühneuzeitlichen Phänomene jenseits einer ikonografischen Spezifizierung greifbar zu machen, erscheint der Mitte des 20. Jahrhunderts von Fernand Braudel geprägte Ansatz der *longue durée* fruchtbar. Der aus der Annales-Schule kommende Historiker fasste

⁶⁰ Degl’Innocenti, Luca / Rospocher Massimo: „Introduction“. In: *Renaissance Studies* 33, 2019, 1 (Sonderheft: Street Singers in Renaissance Europe), S. 5–16, hier: S. 5; vgl. dazu auch Harris 2010 (wie Anm. 29), S. 211–212.

⁶¹ Vgl. Carnelos 2021 (wie Anm. 40), S. 18.

⁶² Die jahrhundertelange Attraktivität des Motivs verdankt sich wohl seiner Nähe zur Lebensrealität der Betrachtenden. Neben den hier angesprochenen Bilderreihen von Marktschreibern und fliegenden Händlern ließen sich entsprechende Beobachtungen beispielsweise auch für die genrehaften Darstellungen in Trachten- und Ständebüchern z. B. von Jost Amman oder Christoph Weigel machen. Vgl. dazu Jessewitsch, Rolf: *Das ‚Ständebuch‘ des Jost Amman, 1568* (= Kunstgeschichte, Form und Interesse, 18). Münster 1987; Mohrmann, Ruth-Elisabeth: „Handwerk im frühneuzeitlichen Bild“. In: Stollberg-Rilinger, Barbara / Weißbrich, Thomas (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*. Münster 2010, S. 105–126.

unter diesem Begriff langfristige soziale, hegemoniale und ökonomische Strukturveränderungen sowie geopolitische Verschiebungen, die ihrerseits (kultur-)historische Prozesse prägten.⁶³ Analog dazu lässt sich der Ansatz auf die Langlebigkeit visueller Typen und der mit ihnen verknüpften soziokulturellen Wirkmacht übertragen.

Die im Zusammenhang mit dem individualisierten Bilderhandel der Frühen Neuzeit überlieferten Repräsentationen erlauben es zudem, die Präsenz seriell hergestellter und distribuierter Bilder auch jenseits der urbanen Zentren zu etablieren. Ein 1766 von Antoine Louis Romanet nach Vorlagen des Pfälzer Malers Johann Conrad Seekatz hergestellter Stich beispielsweise ist in einem dezidiert ländlich-dörflichen Kontext situiert (Abb. 4):⁶⁴ Der titelgebende Kirmessänger steht als selbstverständlicher Teil vormoderner Festkultur auf einem halbhoher Podest, das vor einem Bauernhaus im Mittelgrund aufgestellt ist. Der Protagonist erläutert seine Ausführungen über „des miracles nouveaux“ (zu erkennen sind u. a. Hinrichtungen, Geistererscheinungen, Schlachten und Unwetter)⁶⁵ einer Schar staunender Dorfbewohner:innen in schlichter Kleidung. Diese lauschen der Darbietung oder richten ihre Aufmerksamkeit auf die neben und hinter dem Sänger aufgestellte Bildtafel, die der visuellen Untermauerung des Vorgestellten dient. Der Vortragende begleitet seine Ausführungen, indem er mit einem Stock einzelne Szenen herausstellt. Einige der Rezipierenden interessieren sich zudem für den Balladentext, den eine neben dem Sänger stehende Frau zum Kauf anbietet.⁶⁶ Seekatz' Bild vermittelt einen Eindruck der als Teil vormoderner (Bild-)Kulturen rekonstruierbaren „geselligen Rezeption“⁶⁷, welche mehrere der in diesem Band versammelten Beiträge adressieren; grafische Blätter konnten dabei gemeinsam und bisweilen – so wie hier dargestellt – in Form eines von performativen

63 Braudel, Fernand: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 3 Bde. Frankfurt am Main 1990 (1949).

64 Zu Seekatz vgl. Emmerling, Ernst: *Johann Conrad Seekatz 1719–1768. Ein Maler aus der Zeit des jungen Goethe. Leben und Werk.* Landau 1991, S. 31. Die Gemälde aus Seekatz' früher Schaffenszeit, die Romanet als Vorlagen gedient haben, befinden sich heute in Privatbesitz; vgl. ebd., Kat. 130 und 131, S. 93.

65 Vgl. zu den Themen solch frühneuzeitlicher ‚Infographiken‘ Ausst.-Kat. *Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip.* Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2017–2018. Hg. von Leonore Koschnick / Benjamin Mortzfeld. Darmstadt 2017. Zu entsprechenden grafischen Repräsentationen und ihren avisierten Publika vgl. Krause 2023 (wie Anm. 51), S. 161–166.

66 Bildvergleiche erlauben es, diese Figur in die Tradition zumeist abwertender Repräsentationen von vermeintlich kinderreichen, ungepflegten Sinti- und Roma-Frauen einzuordnen; vgl. dazu meine Ausführungen in „Stereotyp, Zerrbild, Romantisierung. Repräsentationen ‚des Zigeuners‘ um 1900“. In: Auraix-Jonchière, Pascale / Bauer, Sidonia (Hg.): *Bohémiens und Marginalität. Künstlerische und literarische Darstellungen vom 19.–21. Jahrhundert.* Tagung in der Fritz Thyssen Stiftung vom 19.–21. Oktober 2016. Berlin 2018, S. 401–422, hier: 404–410.

67 Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde. Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142, hier: S. 135.



Abb. 4: Antoine Louis Romanet nach Johann Conrad Seekatz: *Kirmessänger*, 1766; Kupferstich und Radierung; 29,8 × 21 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Elementen begleiteten Vortrages im öffentlichen Raum auf mehreren Ebenen wahrgenommen werden. Wie verschiedene Beiträge (Jachmann, Männig, Wittekind) zeigen, unterbreiten populäre Artefakte heterogene Rezeptionsangebote. Einen methodisch-theoretischen Zugriff auf diese Diversität formuliert Stephan Packard in dem an den Anfang des Bandes gestellten Theorieteil.

Format und serielle Produktion des grafischen Mediums weisen Blätter wie den Druck nach Seekatz als Teil populärer Bilderwelten aus und waren zudem offenbar so beliebt, dass sie international Interesse hervorriefen und entsprechend vertrieben wurden. Unterhalb des Blattes ist eine solche verflochtene Publikationsgeschichte durch Beischriften aufgeschlüsselt: Die in der Sammlung des Basler Bürgermeisters Isaak Hagenbach⁶⁸ aufbewahrte Gemäldevorlage von Seekatz wurde ebendort in der Werkstatt des Christian von Mechel durch Romanet gestochen und sodann über die Pariser Grafikhandlung des Denis Charles Buldet aus der französischen Hauptstadt heraus vertrieben.⁶⁹ Die Beliebtheit des Motivs sowie die Etablierung eines internationalen Marktes bezeugt nachdrücklich die Existenz eines nur wenige Jahre später in England gefertigten, gegengleichen Nachdrucks in Mezzotinto. Diesen hat der Grafiker Robert Laurie für Robert Sayers Londoner Geschäft graviert und – unter Verzicht auf die vier, das Dargestellte beschreibenden Verse – das Blatt als Repräsentation eines „German ballad singers“ titulierte.⁷⁰

Außerhalb der künstlerischen Zentren Alteuropas erfuhren selbst später arrivierte Künstler wie beispielsweise der in Biebental bei Wetzlar geborene Johann Georg Wille, der in Paris zum Grafiker Louis XVI. aufsteigen sollte, ihre erste Begeg-

⁶⁸ Vgl. Dettwiler, Walter: „Hagenbach, Isaak“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*. Version vom 10.08.2006. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019226/2006-08-10/> (21.01.2024).

⁶⁹ Vgl. die Angaben unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-147 (21.01.2024). Antoine Louis Romanet schuf ein Pendant zum *Balladensänger*, das ebenfalls auf einer damals im Besitz Hagenbachs befindlichen Vorlage nach Seekatz basiert: In *Der Dorfhändler* steht der neuerlich in vielfach geflickter Kleidung gewandete und mit einer über dem Rücken getragenen Bilderrolle ausgestattete Protagonist im Zentrum und präsentiert einer dreiköpfigen Familie sein nach Format geordnetes Sortiment von Drucken. Das strohgedeckte Haus links, das der staunenden Familie zuzuordnen ist, sowie die im rechten Hintergrund sichtbare schlichte Dorfkirche verorten auch diese Szene in einem bäuerlichen Kontext; vgl.: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-146 (21.01.2024).

⁷⁰ 1772; Mezzotinto; 35,1 × 25,1 cm; London, British Museum; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0511-451 (21.01.2024). Die vereinfachte Umsetzung der Details und die durch den Wechsel der Technik weniger prägnanten Konturen deuten auf einen geringeren Preis solcher Blätter hin. Auch von Romanets Pendant *Der Dorfhändler* fertigten Laurie und Sayers 1772 einen seitenverkehrten Nachdruck (1772; Mezzotinto; 35 × 25,2 cm; London, British Museum; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-1086 (21.01.2024)). Es ist davon auszugehen, dass die hier in den Blick genommenen Grafiken sowohl paarweise im Set als auch als Einzelblätter vertrieben wurden und entsprechend unterschiedlich zahlungskräftige Publika durch differenzierte Bepreisung ansprechen konnten. Zu dergestaltigen Distributionspraktiken vgl. Ekaterini Kepetzi's Beitrag in diesem Band.

nung mit Stichen und Bildern, die über Land reisende Kolporteure anboten. Retrospektiv schilderte Wille, der zuvor begonnen hatte, Schulkameraden, Architektur und Landschaften nach dem Leben zu zeichnen, in seinen Lebenserinnerungen, sein erster Eindruck von Bildern sei erfolgt, nachdem „mon père achetoit, pour me satisfaire, quelques images d'un marchand d'estampes tyrolien qui étoit dans la maison.“⁷¹

Diese Beobachtungen werfen ein ganzes Bündel von Fragen auf: Kann, wie hier vorgeschlagen, von erhaltenen Darstellungen auf eine soziale Realität der gezeigten Lebenswelten und der darin präsenten populären Bildkulturen geschlossen werden? Waren die fliegenden Händler und andere Verkaufsinstanzen in der Frühen Neuzeit erfolgreich? Kamen Bilder also tatsächlich ‚unters Volk‘ und können daher als populär eingestuft werden? Welche Rückschlüsse können in Hinblick auf ihre Funktionen gezogen werden?

In Bildern gezeigte Bilder oder Artefakte sind selbstverständlicher Bestandteil in frühneuzeitlichen Werken und als solche von jeher Untersuchungsgegenstand der Forschung. Auch hier lag das Augenmerk allerdings primär auf ‚Meisterwerken‘, beispielsweise den Tafeln Jan van Eycks.⁷² Entsprechende Motive wurden und werden insbesondere nach ihrem symbolischen Gehalt und in Hinblick auf die Deutung des betrachteten Werkes in den Blick genommen. Sie fungieren dementsprechend als Interpretationshilfen des Hauptmotives, werden als solche nicht zwingend an die jeweilige zeithistorische Realität gebunden und nicht unbedingt als Teil ‚populärer Bildkulturen‘ diskutiert.⁷³ Im vorliegenden Zusammenhang werden daher gerade solche Darstellungen beleuchtet, in denen Bilder nicht nur durch ihre Medialität – z. B. die Möglichkeit ihrer Vervielfältigung, ihre spezifische Materialität oder den generischen Charakter der Motive – vormodernen populären Kulturen zugeordnet werden können, sondern in denen auch die Beiläufigkeit ihrer Platzierung im Bildraum von ihrem Sta-

71 Wille, Johann Georg: *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi. Publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale par Georges Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt*. 2 Bde. Bd. 1. Paris 1857, S. 3. Zur Präsenz von angeblich aus Tirol stammenden Kolporteuren vgl. Sigalas / Chilton 2022 (wie Anm. 52), S. 96–103. Vgl. zu Wille Brakensiek, Stephan: „Johann Georg Wille – verehrt, verkannt, vergessen? Annäherung an einen längst bekannt geglaubten Künstler“. In: Ausst.-Kat. *Mythos Wille. Johann Georg Wille – Jean Georges Wille (1715–1808). Ein deutscher Kupferstecher in Paris*. Trier, Graphische Sammlung der Universität Trier, 2018–2019; Wetzlar, Städtische Museen, 2018–2019. Hg. von Stephan Brakensiek / Anja Eichler. Petersberg 2018, S. 10–39, hier: S. 15–16.

72 Seit Jahrzehnten wird in der Forschung darüber diskutiert, inwiefern die auf flämischen und niederländischen Bildern repräsentierten Dinge zeichenhaft oder als Ausdruck der Wirklichkeit (oder beides) zu lesen sind. Vgl. dazu paradigmatisch die Kritik von Bedaux, Jan Baptist: „The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's ‚Arnolfini Portrait‘“. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 16, 1986, 1, S. 5–28.

73 Siehe dazu das Nachwort „Über die emblematische Interpretation holländischer Kunst“ in Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp. Köln 1998² (Köln 1983), S. 375–381.

tus als populäres Alltagsobjekt zeugt, um einen Eindruck frühneuzeitlicher Bildkulturen und ihrer Publika⁷⁴ zu gewinnen.

Beiläufig, zugleich aber in hohem Maße aussagekräftig für die Charakterisierung frühneuzeitlicher Bildkulturen sind z. B. die verschiedenen, dem Braunschweiger Monogrammist zugeschriebenen, schummrigen Bordell-Interieurs, insbesondere die in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrte *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen* (Abb. 5).⁷⁵ Hier ist auf einer mit obszönen Graffiti übersäten Wand im oberen Bildmittel ein teils herabhängender Holzschnitt mit vier lanzenbewehrten Landsknechten und rechts ein auf diese zuschreitendes Paar auszumachen.



Abb. 5: Braunschweiger Monogrammist: *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen*, um 1530; Öl/Holz; 30,1 × 46,5 cm; Berlin, Gemäldegalerie (Ident. Nr.: 558).

⁷⁴ Eine Vorstellung von den verschiedenen Rezipierenden zu gewinnen, zählt zu den größten Herausforderungen bei der Erforschung vormoderner Popularität. Vgl. beispielhaft die von zeitgenössischer Literatur ausgehende Darlegung der Problematik bei Werber, Niels: „Das Populäre und das Publikum. Inklusion und Attachment“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46, 2016, 4 (Sonderheft: Alltagspraktiken des Publikums: Theater, Literatur, Kunst, Populärkultur), S. 469–477.

⁷⁵ Um 1530; Öl/Holz; 30,1 × 46,5 cm; Gemäldegalerie, Berlin; vgl. <https://id.smb.museum/object/865839> (21.01.2024). Vgl. dazu Ubl, Matthias: *Der Braunschweiger Monogrammist. Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*. Phil. Diss. Freiburg im Breisgau, 2010. Petersberg 2014, S. 172, Kat. VIII, S. 321–327. In einer weiteren Version des Themas, die in Stockholm bei Bukowskis zur Auktion gelangte, ist im rechten Bildteil über einem dreizeiligen, nicht lesbaren Text offenbar ein thronender



Abb. 6: Pieter Bruegel: *Die Bauernhochzeit*, ca. 1568; Öl/Holz; 114 × 164 cm; Kunsthistorisches Museum Wien.

Dergestaltige Grafiken fungieren im Gemälde zwar als Ausdruck der Liederlichkeit eines solchen Etablissements und des Treibens der darin gezeigten jungen Männer und Frauen, spiegeln jedoch gleichzeitig eine sozialhistorische Realität. Ubl konstatierte in diesem Zusammenhang: „Solche Holzschnittfriese mit Landsknechten müssen damals als Dekoration weit verbreitet gewesen sein, heute sind sie hingegen sehr selten erhalten.“⁷⁶

Narr gezeigt (Öl/Holz; 1540–1550. Panel 48 × 99,5 cm). Ubl vermutet in dieser Darstellung König Saul; vgl. ebd. S. 229–230, Kat. XVII.1, S. 380–382, hier: S. 381. Diese Diskrepanz unterstreicht, dass eine konkrete Identifikation des Motivs offenbar nicht beabsichtigt war. Vgl. https://www.bukowskis.com/fi/auctions/633/658-braunschweiger-monogrammist-circle-of-bordellszene-mit-prugelei-zwischen-zwei-dirnen-mit-blasebalg?from_language=en (21.01.2024). Dies gilt beispielhaft auch für niederländische Genreszenen rauchender, trinkender und sich erleichternder Männer von David Teniers d. J. u. a., in denen regelmäßig karikierende Porträts der Zecher an den Wänden angepinnt sind. Vgl. Teniers' *Der Raucher im Bauernwirthshaus*, ca. 1659; Öl/Holz; 32 × 46,5 cm; Frankfurt, Städel, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-raucher-im-bauernwirthshaus> (21.01.2024).

⁷⁶ Ubl 2014 (wie Anm. 75), Kat. VIII, S. 323. Zu dem „Landsknechtfries“ vgl. auch ebd., S. 172–173. Die *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen* war eine sehr beliebte Komposition, wie die Existenz von mindestens fünf variierten Kopien aus der Entstehungszeit belegt; vgl. ebd. S. 218–220, Kat. VIII.1–VIII.6, S. 328–335.



Abb. 7: Pieter Bruegel: *Bauerntanz*, ca. 1567; Öl/Holz; 114 × 164 cm; Kunsthistorisches Museum Wien.

Gerade die Beiläufigkeit solcher Ausstattungsgegenstände, die in ihrer Materialität als (austauschbare) Gebrauchsgrafiken charakterisiert sind, insbesondere aber die Tatsache, dass beigefügter Text regelmäßig unleserlich und ein vermutetes Bildmotiv nicht klar zu identifizieren ist, sprechen wie erwähnt für eine eben *nicht* sinnbildhafte Zeichenhaftigkeit der Bilder im Bild, sondern für die kulturhistorisch authentische Wiedergabe eines mit Repräsentationen ausgestatteten, zeitgenössischen Interieurs.

Andere Exempel zeugen darüber hinaus von einer gewissen Durchdringung privater wie öffentlicher Räume mit Druckerzeugnissen, so beispielsweise Pieter Bruegels Wiener *Bauernhochzeit*, in der sich die Dorfgemeinschaft in einer provisorisch zum Festsaal hergerichteten Scheune zu einer Hochzeitsfeier eingefunden hat, wo sie Bier und Brei bei Dudelsack-Musik genießt (Abb. 6). Auch hier erscheinen Grafiken, von denen ein Teil durch die in Gold hervorgehobenen Nimben unmittelbar als sakrale Darstellungen erkennbar werden, wie zufällig, nämlich provisorisch, an der Lehne einer Holzbank im linken Mittelgrund befestigt. In dieser nebensächlichen Präsentation darf ein Widerschein authentischer populärer Bildkultur gesehen werden.⁷⁷

⁷⁷ Um 1568; Öl/Holz; 114 × 164 cm; Kunsthistorisches Museum Wien. <https://www.khm.at/objektdb/detail/330/?offset=10&lv=list> (21.01.2024). Vgl. Graheli, Shanti: „Readers and Consumers of Popular Print“. In: *Quaerendo* 51, 2021, S. 61–94, hier: S. 76–77. Zu Bruegels „Bauernbildern“ vgl. Alpers, Svetlana: „Bruegel’s Festive Peasants“. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, 1972–1973, 3/4, S. 163–176.

Dasselbe gilt für Bruegels wiederum in dörflichem Milieu angesiedeltem *Bauerntanz* (Abb. 7)⁷⁸: So verweist im Mittelgrund ein aus dem Dachfenster eines Gebäudes ragender, großformatiger Wimpel mit zwei nicht weiter identifizierbaren Heiligen vor rotem Grund auf einen kirchlichen Festtag. An diesem sind die Bewohner:innen auf dem Dorfplatz zu geselligem Essen, Trinken und Tanz bei Dudelsackmusik zusammengekommen. Bemerkenswert ist, dass die auf das sakrale Fest verweisende Fahne, wie auch weitere, im rechten Hintergrund erkennbare Wimpel, nicht (oder zumindest: nicht nur) an der in der Tiefe erscheinenden Kirche angebracht sind, sondern ‚normale‘ Wohnhäuser und damit das Dorf schmücken.

Weiterhin interessant ist ein kleines Nebenmotiv am rechten Bildrand: Befestigt an einem Baumstamm findet sich ein Heiligenbildchen, wahrscheinlich eine Muttergottes mit Jesuskind; die darunter angedeuteten Textzeilen lassen einen kolorierten Stich oder Holzschnitt vermuten. Der Einblattdruck ist nicht provisorisch, sondern offensichtlich dauerhaft an diesem Ort angebracht, wie ein schmaler abgeschrägter Sims als Regenschutz sowie ein Tonkrug mit einem als Votivgabe gedachten Strauß Gänseblümchen⁷⁹, einem bekannten Mariensymbol, verdeutlichen. All diese Bildwerke geben Auskunft über populäre, weil offensichtlich von den Dargestellten in Funktion gebrachte, allzeit sichtbare und allen zugängliche Visualität auch auf dem Lande. Deren selbstverständliche Präsenz und ihre nicht exakt bestimmbare Thematik weisen sie als Ausdruck der Lebenswirklichkeit und – wie hier argumentiert wird – somit als Teil populärer Alltagskulturen aus.

Zur Ikonografie dieser Motive vgl. Gibson, Walter S.: „Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and their Implications“. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 31, 2004–2005, 4, S. 292–309. Ein weiteres symptomatisches Beispiel legte Jan Bruegel d. Ä. mit dem *Besuch auf dem Pachthof vor* (1597; Öl/Kupfer; 27 × 36 cm; Wien KHM). <https://www.khm.at/objektdb/detail/343/?offset=43&lv=list> (21.01.2024). Hier finden sich eine Reihe nicht genauer identifizierbarer Grafiken an einer Sitzbank mit hoher Lehne im linken Bildteil. Dass es sich um ein von Menschen niedrigeren Stands bewohntes Etablissement handelt unterstreicht die Tatsache, dass im rechten Bildteil einige offensichtlich höhergestellte Figuren in formaler Gewandung stehen, die den Bewohner:innen Almosen in Form von Nahrungsmitteln und Geld geben. Ich danke Maria Männig herzlich für den Hinweis auf dieses Bild.

⁷⁸ Um 1567; Öl/Holz; 114 × 164 cm; Kunsthistorisches Museum Wien. <https://www.khm.at/objektdb/detail/331/> (21.01.2024).

⁷⁹ Vgl. dazu Boehm, Gottfried: „Maßliebchen (Gänseblümchen, Marienblümchen, Bellis perennis)“. In: Bächtold-Stäubli, Hanns / Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 5: Knoblauch – Matthias. Berlin 2021³, Sp. 1861–1863.

4 Vormoderne Popularität – Abschließende Überlegungen und Forschungsdesiderate

Im Sinne einer kunst- und kulturgeschichtlichen Erschließung kann es nicht (mehr) um das Entwerfen größerer Erzählungen gehen, in welche die betrachteten Bildwelten eingeordnet werden sollten. Stattdessen wird dem mit den Schriften Hayden Whites⁸⁰ als Konstrukt entlarvten großen Narrativ eine programmatische Absage erteilt, die in diesem Band auch in dem dezidierten Verzicht auf den Versuch resultiert, die vormoderne Popularität zu finden oder zu definieren. Die damit postulierte Singularität verschiedener Gesellschaften und Phänomene spiegelt die Tatsache, dass hier von Kulturen, Gesellschaften und anderen Entitäten konsequent im Plural gesprochen wird. Damit wird ausgegangen von chronotopisch divergenten Phänomenen, von einer analogisierbaren, aber eben nicht übereinstimmenden Polysemie der betrachteten Dinge und Zusammenhänge.

Vielmehr möchte ich, wie in dieser Einführung in die Thematik expliziert, für ein – vom Einzelbeispiel, von einer Gruppe von Objekten oder anderen Zusammenhängen ausgehendes – kontextgebundenes *close reading*⁸¹ und für die Diskussion von Mikrogeschichte(n) plädieren. Diese in den 1970er Jahren in Italien u. a. von Carlo Ginzburg angestoßene Forschungsrichtung beleuchtet relativ kleine und kleinteilige Lokalgeschichten oder Einzelbiografien, Ereignisse, Einheiten etc., um auf der Basis ihrer detailreichen, möglichst umfassenden Betrachtung zu Aussagen über größere (kultur-)historische Zusammenhänge zu gelangen.⁸² Den markanten historischen,

80 Hier insbesondere White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore 1973 sowie Ders.: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore 1987. Vgl. dazu Bolz, Norbert: „Jenseits der großen Theorien: Das Happy End der Geschichte“. In: Schröder, Gerhart / Breuninger, Helga (Hg.): *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*. Frankfurt am Main, New York 2001, S. 203–215.

81 Diese ursprünglich von der Literaturwissenschaft für die präzise Interpretation einer Textpassage etablierte Bezeichnung ist dabei in Analogie zu einem ‚detailreichen Betrachten‘ zu setzen. Siehe zur Herangehensweise des *close readings* den Überblick bei Wenzel, Peter: „New Criticism“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 191–195. Jüngst hat die von Philipp Felsch und Michael Gamper (Exzellenzcluster *Temporal Communities*, FU Berlin) im Literarischen Colloquium Berlin veranstaltete Tagung *Close Reading – eine vergleichende Geschichte* (25.–26.09.2023) auf die Aktualität entsprechender Fragestellungen hingewiesen; vgl. <https://www.hsozkult.de/event/id/event-138650> (21.01.2024).

82 Vgl. Ginzburg, Carlo: „Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß“. In: *Historische Anthropologie* 1, 1993, S. 169–192. Zentrale Untersuchungen der Mikrogeschichte sind z. B. Ginzburg, Carlo: *Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600*. Frankfurt am Main 1979; Le Roy Ladurie, Emmanuel: *Montaillou. Ein Dorf vor dem Inquisitor, 1294 bis 1324*. Frankfurt am Main u. a. 1980. Vgl. auch den Überblick bei Kroll, Thomas: „Die Anfänge der *microstoria*. Methodenwechsel, Erfahrungswandel und transnationale Rezeption in der europäischen Historiographie der 1970er und 1980er Jahre“. In: Granda, Jeanette / Schreiber, Jürgen (Hg.): *Perspektiven durch Retrospektiven: Wirtschaftsgeschichtliche Beiträge. Festschrift für Rolf Walter zum 60. Geburtstag*. Köln 2013, S. 267–287.

oder genauer sozialhistorischen Impetus des damit verbundenen Zugriffs auf das jeweilige Material gilt es dabei zu ergänzen um eine über formalstilistische Betrachtungen sowie ikonografische und ikonologische Aspekte hinausgehende, spezifisch auf gestaltete Dinge fokussierte Auseinandersetzung, wie sie in den letzten Jahren unter dem Schlagwort der Objektbiografie⁸³ diskutiert worden ist.

All dies kann dazu beitragen, die Zufälle der Überlieferung vormoderner Artefakte auszugleichen, insbesondere wenn Aspekte kultureller Langlebigkeit im Sinne einer ikonografischen und materiellen *longue durée* sowie die hier stark gemachte Beiläufigkeit der motivischen Repräsentation ebenfalls Berücksichtigung finden. Durch eine solche Vorgehensweise schwindet das eingangs angesprochene Risiko, die Vormoderne „zu einer ihrem Wesen nach einheitlichen Epoche gerinnen zu lassen und dann als Gegenwelt der Moderne dichotomisch gegenüberzustellen“.⁸⁴

Aus den hier am Beispiel einer aus den Dingen selbst entwickelten Annäherung an vormoderne Bilderwelten seien im Weiteren eine Reihe möglicher Eigenschaften populärer Objekte vorgeschlagen, deren Valenz in antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Zusammenhängen zu prüfen wäre: ihre Serialität, Verbreitung und Sichtbarkeit, die breite Verfügbarkeit und die Ansprache großer sowie diverser Publika durch einzelne oder wenige Produzent:innen, ihr – je nach Zielrichtung und Funktion unterschiedlich einzuschätzender – ‚Erfolg‘ sowie schließlich die auf Seite der Rezipierenden anzusetzenden Aneignungs-, Adaption- und Multiplikationsprozesse. Zu fragen ist ebenso nach den Orten populärer Bildlichkeit und nach den sie hervorbringenden Netzwerken diverser Akteur:innen, Individuen oder Institutionen. Gruppen und Gemeinschaften, insbesondere Standes- und Berufsorganisationen vormoderner Gesellschaften wie Zünfte, Gilden, Bruder- oder andere Genossenschaften bildeten jeweils eigene Rituale und Kulturen aus, deren Betrachtung unter dem Blickwinkel des Populären sinnvoll erscheint und neue Erkenntnisse über die in sie eingebundenen Artefakte und die Bedingungen ihrer Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption verspricht. Ein solcher Zugriff weitet auch den Blick auf ephemere und performative Aspekte des praktischen Gebrauchs.

Eine künftige, insbesondere geografische Ausweitung der hier gesetzten Schwerpunkte präsentiert sich noch als Forschungsdesiderat. Für den Global South gälte es auszuloten, ob – und wenn ja, inwieweit – Bildpraktiken der Vormoderne mit außer-europäischen Phänomenen verglichen werden können. Eine entsprechende theoretische Perspektive eröffnet der Beitrag von Michaela Ott im vorliegenden Band.

Die Charakteristika des Populären verbinden sich mit bestimmten Medien, die prinzipiell eine Verbreitung und so die Ansprache eines breiten Adressat:innenkreises erlauben und als populär angesprochen werden können. Dazu zählen beispielsweise fi-

⁸³ Vgl. dazu z. B. Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric-Alexander / Kienlin, Tobias (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn 2015 sowie den Überblick von Niehaus, Michael: „3.10 Objektbiografien“. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 6). Berlin, Boston 2018, S. 239–247.

⁸⁴ Holzem 2013 (wie Anm. 8), S. 249.

gurativ gestaltete Zahlungsmittel oder Gedenkmünzen, Pilgerzeichen und Eintrittstokens, grafische Einzelblätter, Vorlagenbücher, Flugblätter und -schriften mit bildlichen Anteilen, Anschläge und Bekanntmachungen, Gebrauchsobjekte aller Art, Wappen, Wimpel, Graffiti oder Spielkarten, Druckmodel, Einzelgrafiken oder grafische Serien. Einige dieser Bestandteile populärer Bildkulturen der Vormoderne werden in den folgenden Beiträgen einer genauen Analyse unterzogen.

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142.
- Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“ (1963). In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 13–22.
- Alpers, Svetlana: „Über die emblematische Interpretation holländischer Kunst“. In: Dies.: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp. Köln 1998² (Köln 1983), S. 375–381.
- Alpers, Svetlana: „Bruegel's Festive Peasants“. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, 1972–1973, 3/4, S. 163–176.
- Ausst.-Kat. *Gier nach neuen Bildern. Flugblatt, Bilderbogen, Comicstrip*. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2017–2018. Hg. von Leonore Koschnick / Benjamin Mortzfeld. Darmstadt 2017.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 2020⁵ (Paris 1957).
- Bedaux, Jan Baptist: „The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's ‚Arnolfini Portrait‘“. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 16, 1986, 1, S. 5–28.
- Bellingradt, Daniel: *Flugpublizistik und Öffentlichkeit um 1700. Dynamiken, Akteure und Strukturen im urbanen Raum des Alten Reiches* (= Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 26). Phil. Diss. Berlin 2010. Stuttgart 2011.
- Boehm, Gottfried: „Maßliebchen (Gänseblümchen, Marienblümchen, Bellis perennis)“. In: Bächtold-Stäubli, Hanns / Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 5: Knoblauch – Matthias. Berlin 2021³, Sp. 1861–1863.
- Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38.
- Bolz, Norbert: „Jenseits der großen Theorien: Das Happy End der Geschichte“. In: Schröder, Gerhart / Breuninger, Helga (Hg.): *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*. Frankfurt am Main, New York 2001, S. 203–215.
- Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric-Alexander / Kienlin, Tobias (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn 2015.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987 (1979).
- Brakensiek, Stephan: „Johann Georg Wille – verehrt, verkannt, vergessen? Annäherung an einen längst bekannt geglaubten Künstler“. In: Ausst.-Kat. *Mythos Wille. Johann Georg Wille – Jean Georges Wille (1715–1808). Ein deutscher Kupferstecher in Paris*. Trier, Graphische Sammlung der Universität Trier, 2018–2019; Wetzlar, Städtische Museen, 2018–2019. Hg. von Stephan Brakensiek / Anja Eichler. Petersberg 2018, S. 10–39.

- Braudel, Fernand: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 3 Bde. Frankfurt am Main 1990 (1949).
- Burke, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe.* London 1979.
- Carnelos, Laura: „Popular Print under the Press: Strategies, Practices and Materials“. In: *Quaerendo* 51, 2021, 1–2, S. 8–35.
- Chartier, Roger / Lusebrink Hans-Jürgen, (Hg.): *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e–XIX^e siècles.* Actes du colloque des 21–24 avril 1991. Wolfenbüttel, Paris 1996.
- De Certeau, Michel: *L'Invention du Quotidien.* Paris 1980.
- De Gregorio-Godeo, Eduardo / Del Mar Ramón-Torrijos, María: „The Study of Popular Culture. On the Agenda of Cultural Studies“. In: Dies. (Hg.): *Making Sense of Popular Culture.* Cambridge (MA) 2017, S. 3–16.
- Degl'Innocenti, Luca / Rospocher, Massimo: „Introduction“. In: *Renaissance Studies* 33, 2019, 1 (Sonderheft: Street Singers in Renaissance Europe), S. 5–16.
- Deiters, Maria / Slenczka Ruth, (Hg.): *Häuslich – persönlich – innerlich: Bild und Frömmigkeitspraxis im Umfeld der Reformation.* Berlin, Boston 2020.
- Dettwiler, Walter: „Hagenbach, Isaak“. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), Version vom 10.08.2006. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019226/2006-08-10/> (21.01.2024).
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur.* Frankfurt am Main 1984 (1964).
- Emich, Birgit: „Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, S. 31–56.
- Emmerling, Ernst: *Johann Conrad Seekatz 1719–1768. Ein Maler aus der Zeit des jungen Goethe. Leben und Werk.* Landau 1991.
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture.* London 1989.
- Foster, Hal: „Museum Tales of Twentieth-Century Art“. In: *Studies in the History of Art* 74, 2009, S. 352–375.
- Gabler, Ambrosius: *Ausruffende Personen in Nürnberg. Mit Den Vornehmsten Prospecten Der Dortigen Hauptstrassen, Märkte, Plätze und Öffentlichen Gebäude [Et]c. Nebst Einer Beschreibung.* Nürnberg 1790.
- Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg / Bauer, Matthias / Pawlak, Anna (Hg.): *Andere Ästhetik: Grundlagen – Fragen – Perspektiven.* Berlin, Boston 2022.
- Gibson, Walter S.: „Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and their Implications“. In: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 31, 2004–2005, 4, S. 292–309.
- Ginzburg, Carlo: „Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß“. In: *Historische Anthropologie* 1, 1993, S. 169–192.
- Ginzburg, Carlo: *Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600.* Frankfurt am Main 1979.
- Gordon, Andrew David Hamilton: „Materiality and the Streetlife of the Early Modern City“. In: Gaimster, David / Hamling, Tara / Richardson, Catherine (Hg.): *The Ashgate Research Companion to Material Culture in Early Modern Europe.* 2016, S. 126–136. <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315613161.ch8> (21.01.2024).
- Graheli, Shanti: „Readers and Consumers of Popular Print“. In: *Quaerendo* 51, 2021, S. 61–94.
- Greenberg, Clement: „Avant-Garde and Kitsch“. In: Ders.: *The Collected Essays and Criticism. Bd. 1: Perceptions and Judgments 1939–1944.* Hg. von John O'Brian. Chicago, London 1988, S. 5–22.
- Griffiths, Antony: *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820.* London 2018² (London 2016).
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: „popular, adj. und adv.“. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P06382> (21.01.2024).
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Neuwied 1962.

- Halasz, Alexandra (Hg.): *The Marketplace of Print: Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 1). Cambridge (MA) 1997.
- Hall, Stuart / Whannel, Paddy: *The Popular Arts*. London 1964.
- Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820* (= Library of the Written Word, 30). Leiden, Boston 2013.
- Harms, Wolfgang / Schilling, Michael: *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen – Wirkungen – Kontexte*. Stuttgart 2008.
- Harris, Michael: „Printed Ephemera“. In: Suarez, Michael F. / Woudhuysen, H. R. (Hg.): *The Oxford Companion to the Book*. Oxford 2010, S. 205–219.
- Herlinghaus, Hermann: „Populär / volkstümlich / Populärkultur“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*. Bd. 4: Medien–Populär. Stuttgart, Weimar 2010² (Stuttgart 2002), S. 832–884.
- Holzem, Andreas: „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens‘“. In: Ridder, Klaus / Patzold, Steffen (Hg.): *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität* (= Europa im Mittelalter, 23). Berlin, Boston 2013, S. 233–265.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1947, S. 144–198
- Huber, Hans Dieter: „Systemische Bildwissenschaft“. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln 2005, S. 155–162.
- Hügel, Hans-Otto: „Einführung“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1–22.
- Hügel, Hans-Otto: „Populär“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348.
- Jesewitsch, Rolf: *Das ‚Ständebuch‘ des Jost Amman, 1568* (= Kunstgeschichte, Form und Interesse, 18). Münster 1987.
- Johnson, Samuel: „Petty writers not to be despised“. In: *The Rambler* 145, 6. August 1751. <https://www.johnsonessays.com/the-rambler/no-145-petty-writers-not-to-be-despised/> (21.01.2024).
- Johnson, Samuel: „Populär“. In: <https://johnsonsdictionaryonline.com/views/search.php?term=Popular> (21.01.2024).
- Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England. An Historical Oversight*. New Haven 2010.
- Kepetzi, Ekaterini: „Stereotyp, Zerrbild, Romantisierung. Repräsentationen ‚des Zigeuners‘ um 1900“. In: Auraix-Jonchière, Pascale / Bauer, Sidonia (Hg.): *Bohémiens und Marginalität. Künstlerische und literarische Darstellungen vom 19.–21. Jahrhundert*. Tagung in der Fritz Thyssen Stiftung vom 19.–21. Oktober 2016. Berlin 2018, S. 401–422.
- Koselleck, Reinhart: „Einleitung“. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Ders. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart 1979, S. XIII–XXVII.
- Kroll, Thomas: „Die Anfänge der ‚microstoria‘. Methodenwechsel, Erfahrungswandel und transnationale Rezeption in der europäischen Historiographie der 1970er und 1980er Jahre“. In: Granda, Jeanette / Schreiber, Jürgen (Hg.): *Perspektiven durch Retrospektiven: Wirtschaftsgeschichtliche Beiträge. Festschrift für Rolf Walter zum 60. Geburtstag*. Köln 2013, S. 267–287.
- Krause, Katharina: *Gefährliche Bilder. Milchfrauen, Lumpensammler und anderes Straßenvolk in der großen Stadt* (= Politiken der Sicherheit/Politics of Security, 11). Baden-Baden 2023.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel: *Montaillou. Ein Dorf vor dem Inquisitor, 1294 bis 1324*. Frankfurt am Main u. a. 1980.
- Lefebvre, Henri: „La production de l’espace“. In: *L’Homme et la société* 31–32, 1974, S. 15–32.
- Levine, Lawrence W.: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge (MA) 1988.
- Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt am Main 1997.

- McDowell, Paula: „Of Grubs and Other Insects: Constructing the Categories of ‚Ephemera‘ and ‚Literature‘ in Eighteenth-Century British Writing“. In: *Book History* 15, 2012, S. 48–70.
- Mertens, Volker: „Das Fastnachtspiel zwischen Subversion und Affirmation“. In: Groos, Arthur / Schiewer, Hans-Jochen / Stock, Markus (Hg.): *Topographies of the Early Modern City*. Göttingen 2008, S. 43–60.
- Middendorf, Stefanie: „Masse“, Version: 1.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 5.11.2013. <http://docupedia.de/zg/Masse> (21.01.2024).
- Milliot, Vincent: *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e–XVIII^e siècles)*. Paris 1995.
- Milliot, Vincent: „Le travail sans le geste. Les représentations iconographiques des petits métiers parisiens (XVI^e–XVIII^e s.)“. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 41, 1994, 1, S. 5–28.
- Mitchell, Thomas W. J.: „The Pictorial Turn“. In: *Art Forum* 30, 1992, S. 89–95.
- Mohrmann, Ruth-Elisabeth: „Handwerk im frühneuzeitlichen Bild“. In: Stollberg-Rilinger, Barbara / Weißbrich, Thomas (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*. Münster 2010, S. 105–126.
- Moritz, Karl Philipp: „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“. In: Disselkamp, Martin / Kortens, Lars / Meier, Albert (Hg.): *Schriften zur Kunst- und Literaturtheorie* (= Kritische Moritz-Ausgabe, 3). Berlin, Boston 2023 (Erstdruck in: *Berlinische Monatsschrift* 1785, 3), S. 3–9.
- Murphy, Kevin / O'Driscoll, Sally (Hg.): *Studies in Ephemera. Text and Image in Eighteenth-Century Print*. Lewisburg (PA), 2013.
- Nevola, Fabrizio: „Review Essay: Street Life in Early Modern Europe“. In: *Renaissance Quarterly* 66, 2013, 4, S. 1332–1345.
- Niehaus, Michael: „3,10 Objektbiografien“. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur* (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 6). Berlin, Boston 2018, S. 239–247.
- Pettegree, Andrew: „The Legion of the Lost. Recovering the Lost Books of Early Modern Europe“. In: Bruni, Flavia / Ders. (Hg.): *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe* (= Library of the Written World. The Handpress World, 46). Boston 2016, S. 1–27.
- Preston, Cathy Lynn / Preston, Michael J.: *The Other Print Tradition. Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*. New York, London 1995.
- Ralph, Jams: *Fashionable Lady. In the Manner of a Rehearsal. As it is perform'd at the Theatre in Goodman's-Fields*. London 1730.
- Rickards, Maurice / Twyman, Michael, (Hg.): *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*. London, New York 2000.
- Ruchatz, Jens: „Der Ort des Populären“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ders. (Hg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln 2005, S. 139–145.
- Russell, Gillian: „The Neglected History of the History of Printed Ephemera“. In: *Melbourne Historical Journal* 42, 2014, 1, S. 7–36.
- Salman, Jeroen: „The Dissemination of European Popular Print: Exploring Comparative Approaches“. In: *Quaerendo* 51, 2021, 1–2, S. 36–60.
- Salman, Jeroen: „Frail Echoes of Singing in the Streets. Tracing Ballad Sellers and their Reputation in the Low Countries“. In: *Renaissance Studies* 33, 2019, 1 (Sonderheft: Street Singers in Renaissance Europe), S. 119–135.
- Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Berlin, Boston 1990.
- Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München 2005.
- Scott, Katie: „Edme Bouchardon's ‚Cris de Paris‘: Crying Food in early modern Paris“. In: *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 29, 2013, 1, S. 59–91.
- Shesgreen, Sean: *Hawkers, Beggars and Quacks. Portraits from the Cries of London*. Oxford 2021.

- Shesgreen, Sean: „The Cries of London from the Renaissance to the Nineteenth Century. A Short History“. In: Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820* (= Library of the Written Word, 30). Leiden, Boston 2013, S. 117–152.
- Sigalas, Vanessa / Chilton Meredith, (Hg.): *All Walks of Life. A Journey with The Alan Shimmerman Collection: Meissen Porcelain Figures of the Eighteenth Century*. Stuttgart 2022.
- Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.
- Stein, Daniel / Werber, Niels: „Reassessing the Gap: Transformations of the High/Low Difference“. In: *Arts* 12, 2023, 199 (Editorial des Sonderheftes: New Perspectives on Pop Culture), S. 1–13.
- Ubl, Matthias: *Der Braunschweiger Monogrammist. Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*. Phil. Diss. Freiburg im Breisgau, 2010. Petersberg 2014.
- Van Dülmen, Richard: „Historische Kulturforschung zur Frühen Neuzeit. Entwicklung – Probleme – Aufgaben“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21, 1995, 3 (Sonderheft: Kommunale Sozialpolitik in vergleichender Perspektive), S. 403–429.
- Voltmer, Rita: „Volkskultur“. In: Jaeger, Friedrich / Eckert, Georg / Ludwig, Ulrike u. a. (Hg., im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern): *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Stuttgart 2019. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_375495 (21.01.2024).
- Weigel, Sigrid: „On the ‚Topographical Turn‘: Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften“. In: *European Review* 17, 2009, S. 187–201.
- Wenzel, Peter: „New Criticism“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 191–195.
- Werber, Niels: „Das Populäre und das Publikum. Inklusion und Attachment“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 46, 2016, 4 (Sonderheft: Alltagspraktiken des Publikums: Theater, Literatur, Kunst, Populärkultur), S. 469–477.
- White, Hayden: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore 1987.
- White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore 1973.
- Wille, Johann Georg: *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi. Publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale par Georges Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt*. 2 Bde. Bd. 1. Paris 1857.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 aus: Ambrosius Gabler: *Ausruffende Personen in Nürnberg mit Prospecten der Stadt*. Nürnberg 1790. Nürnberg, Stadtbibliothek: gemeinfrei.
- Abb. 2 aus: *Études prises dans le bas peuple ou les Cris de Paris*, 1742; New York, Metropolitan Museum: (CC0).
- Abb. 3 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: Gemeinfrei
- Abb. 4 Amsterdam, Rijksmuseum: CC0 1.0.
- Abb. 5 Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders: Public Domain Mark 1.0.
- Abb. 6, 7 © KHM-Museumsverband: CC BY-NC-SA 4.0.

Maria Männig

Grenzen, Differenzen und Interferenzen zwischen aktueller und historischer Popularität? Eine zweite Einführung

Widmen sie sich der Frage, was populär gewesen ist, betreten die historisch orientierten Kulturwissenschaften unsicheres Terrain. Sind Formate, Themen und Genres der neueren Populärkultur auf Basis eines ausgefeilten Theorie- und Methodenarsenals adressierbar, wie dies beispielsweise seit 2021 im Siegener Sonderforschungsbereich Transformationen des Populären geschieht,¹ hängen auf Zeiträume vor 1800 gerichtete Vorhaben stark von Überlieferungslagen ab. Ein epistemisches Problem ergibt sich zudem aus der Schwierigkeit, das Konzept des Populären, das hauptsächlich für die lange Moderne entwickelt wurde, auf die Vormoderne zu übertragen.

Während die im vorliegenden Band versammelten, chronologisch von der Antike über das Mittelalter bis ans Ende der Frühen Neuzeit angeordneten Fallstudien anhand einzelner Objekte und Objektgruppen exemplifizieren, wie Popularisierungsprozesse im Einzelnen konkret fassbar werden können, widmet sich der vorangestellte Theorie-Teil der Frage nach der Zulässigkeit dieses Vorhabens: Aus drei unterschiedlichen Perspektiven wird Popularität und ihre begrifflich-konzeptuelle Formation als solche problematisiert, um Optionen und Potenziale, aber auch Grenzen dieser Kategorie zu sondieren. So artikuliert der einleitende Beitrag von Ekaterini Kepetzis die Berührungspunkte der Kunstgeschichte mit dem Populären und präsentiert zugleich Belege für die Manifestation populären Bildgebrauchs in der Frühen Neuzeit, während Stephan Packard Eigenschaften populärer Phänomene mit dem Ziel präpariert, die vermeintlich schicksalhafte Verquickung von Modernität und Popularität zu hinterfragen, um Möglichkeiten eines diachronen Vergleichs zu eruieren. Einen anderen Weg schlage ich ein, indem ich versuche, Schnittstellen zwischen historischer und aktueller Popularität aufzuspüren.

Für populäre Artefakte der Vormoderne gilt: je größer der Abstand zu Eliten, desto fragiler die Überlieferung, dies betrifft sowohl die ehemals in Gebrauch befindlichen Objekte selbst als auch ihre jeweiligen Funktions- und Rezeptionskontexte. Vormoderne europäische Gesellschaften werden zudem als segmentiert oder fragmentiert gedacht.² In ihnen erscheint sprachförmige Kommunikation aufgrund der latenten Differenz vom Latein zur Volkssprachlichkeit, der Friktionen innerhalb letzterer sowie zwischen

¹ Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2, 2021, S. 1–24.

² Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Gereon Blaseio u. a. (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41, hier: S. 23.

den Sprachkonventionen einzelner Gesellschaftsschichten als erschwert, wenn nicht unmöglich. Kommunikationstheoretisch betrachtet, ist das Gelingen von Verständigung – mit Luhmann gesprochen – hier am unwahrscheinlichsten.³ Ein forcierter Blick auf den Gebrauch von Bildern hätte diese Annahme allerdings zumindest in Frage zu stellen, denn Visualität affiziert unmittelbar und widerspricht somit der von Luhmann vertretenen Unwahrscheinlichkeits-These.⁴ Der im Band mehrfach verfolgte multimodale Materialzugriff verspricht im Komplex mit einem Publikumsbegriff, der so plural wie möglich gedacht wird, einen hohen Erkenntnisgewinn.⁵ Überdies, so argumentiert die vorliegende Skizze, erweisen sich Kulturtheorien als hilfreich, um für kontinuierende Mechanismen zu sensibilisieren. Als ‚modern‘ markierte populäre Phänomene lokalisiert der vorliegende Text in der Vormoderne daher ebenso, wie er Reflexe frühneuzeitlicher kultureller Praktiken in der Pop Art und Pop-Kultur aufzufinden sucht.⁶

Der Ausgangspunkt: Populäre Kultur und die lange Moderne

Diskursgeschichtlich ist Populärkultur – einer weiten Definition folgend – in der europäischen Moderne verortet.⁷ Auf phänomenologischer Ebene erscheint Popularität überdies unmittelbar an die Genese und Existenz technischer Speichermedien gekoppelt, jene „Aufschreibesysteme“⁸, die Friedrich Kittler kategoriell nach Text, Bild und Ton unterteilt und als technisch reproduzierbar vorstellt.

Insbesondere für den deutschsprachigen Raum ist allerdings zu konstatieren, dass ein mit der Vorstellung vom Populären einhergehendes Konzept medial vermittelter Massenkultur in Konsequenz der einflussreichen Schriften der Frankfurter Schule eher schlecht beleumundet war und zum Teil noch ist. Diese Skepsis gerinnt in dem von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* vor der Hin-

3 Luhmann, Niklas: „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. In: Ders. (Hg.): *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Wiesbaden 1981, S. 25–34.

4 Luhmann 1981 (wie Anm. 3).

5 In diesem Band setzt sich Packard mit dem multimodalen Ansatz im Kontext der Popularitätsforschung auseinander und Jachmann adaptiert ihn konkret auf die Augsburger Druckgrafik des 18. Jahrhunderts.

6 Den Studierenden meines im Wintersemester 2023/24 in Landau veranstalteten Seminars „POP. Facetten eines kulturellen Phänomens“ sei an dieser Stelle für die anregenden Diskussionen zu den Grundlagentexten gedankt.

7 Hecken, Thomas: „Der deutsche Begriff ‚populäre Kultur‘“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 49, 2007, S. 195–204; Kleiner, Marcus S.: „Populär und Pop“. In: Hecken, Thomas / ders. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.

8 Kittler, Friedrich A.: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986.

tergrundfolie des expandierenden Hollywood-Kinos der 1940er Jahre entwickelten Begriffs der „Kulturindustrie“⁹. Die kulturelle Warenform, in Adornos *Ästhetischer Theorie* als Antagonismus zum Kunstwerk firmierend,¹⁰ begreifen die beiden Autoren als betrügerische Instanz per se. Dies mit weitreichenden Folgen: Günther Anders etwa setzt in seiner eng mit der Kritischen Theorie verflochtenen Technikkritik in der *Antiquiertheit des Menschen* daran an und schiebt die These anhand des Fernsehens, als einem die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts prägenden Unterhaltungsmedium, fort.¹¹ Diese Form der Medienkritik sollte sich, wie Angela Krewani herausgearbeitet hat,¹² nicht zuletzt im künstlerischen Feld artikulieren, etwa in Gestalt der Exorzismen, die unter anderem Wolf Vostell in den 1960er Jahren an Fernsehgeräten vollzog. Dagegen präsentiert sich die angloamerikanische Medientheorie, es sei hier nur auf Marshall McLuhan verwiesen, wesentlich affirmativer,¹³ wie auch die transatlantische Medienkunst neuartige technische Möglichkeiten eher integrierte, denn sie bannen zu wollen. Analog verweisen die Umgangsformen mit dem Populären in der Theoriebildung¹⁴ ebenso wie in der künstlerischen Praxis in der Anglosphäre auf ein entspannteres Verhältnis, was nicht zuletzt zur Formation und schließlich zum Erfolg der Pop Art beitragen sollte.

Begreift man Medien- oder Technikkritik als Reflex kulturkritischen Denkens, so lässt sich als Charakteristikum der spezifisch deutschsprachigen Tradition¹⁵ konstatieren, dass der Begriff ‚Masse‘ seit dem späten 19. Jahrhundert diskursiv sukzessive abgewertet und in absolute Opposition zu einer Vorstellung von Kultur gebracht wurde, als deren hervorbringende Instanz ein primär männlich vorgestelltes Genie imaginiert worden ist. Dieses Erbe des deutschen Idealismus sollte schließlich in den Avantgarden kulminieren.

Wiewohl kulturkritisch formatierte Ideologeme in ihr nachhallen, ist die von Adorno und Horkheimer entwickelte Denkfigur der Kulturindustrie ungleich komplexer angelegt. Von diesem Schriftgut unterscheidet sich die Kritische Theorie überdies

9 Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (1988), S. 128–176.

10 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno. Frankfurt am Main 2012¹⁹ (1973).

11 Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (= Beck'sche Reihe, 319). München 2002² (1956).

12 Krewani, Angela: *Medienkunst. Theorie – Praxis – Ästhetik* (= Focal point, 16). Trier 2016, S. 45–102.

13 McLuhan, Marshall: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn 1995. Damit einhergehend kann man auf Nam June Paiks Affirmation des Fernsehens verweisen, etwa in der Arbeit *Video Commune; Beatles from beginning to the end – An experiment for television* (1965–1971) und *Global Groove* (1973–1975), mit der er die Ästhetik des Musikvideos antizipierte; vgl. Krewani 2016 (wie Anm. 12), S. 64–67.

14 Hier sei auf das *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) verwiesen. Dazu Kepetzis und Packard im vorliegenden Band.

15 Ich beziehe mich hier insbesondere auf: Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007; Männig, Maria: *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*. Köln, Weimar, Wien 2017a, bes. S. 24–34.

durch ihr striktes Bekenntnis zur Klassischen und Nachkriegs-Moderne. In Nachfolge Kants¹⁶ sollte Adorno das Projekt ultimativer künstlerischer Autonomie unterstreichen.¹⁷ Im Kunstwerk sah er demnach die Sphäre des Reinen, Nicht-Korruptibaren und Nicht-Kommerziellen repräsentiert. Das in den 1960er Jahren theoretisch konturierte Dispositiv des White Cube, als steriler, entrückter Präsentationsraum, bildete den institutionellen Rahmen für diese Existenzform autonomer Kunst, die gleichzeitig – einer Innovationslogik des Neuen folgend – ihrerseits Ziel zahlreicher künstlerischer Attacken werden sollte.¹⁸ Entsprechende Angriffe auf die Konzeption einer höchst distanziert inszenierten Werkästhetik verübten neben Vertreter:innen der Fluxus-Bewegung insbesondere jene der Pop Art.¹⁹ Andy Warhol thematisierte mit seinen *Brillo Boxes* die unsichtbare Grenze zwischen Kunstsystem und Alltagskultur und fokussierte in dieser Arbeit explizit die als durchlässige Membran fungierende Nahtstelle zwischen beiden Sphären.²⁰ Mit seiner Installation vollzog er zudem eine Simulation auf mehreren Ebenen: Erstens imitierten die Objekte ein real existierendes Produkt; zweitens wurden diese so fingierten Readymades in den Galerieraum transferiert und als Kunstobjekte ausstellbar; durch das Übereinanderstapeln referenzierten sie, drittens, den Supermarkt und verwiesen somit zugleich auf die Warenwelt wie auf die kapitalistischen Prinzipien des Kunstbetriebs, indem sie die Kommodifizierung des Werks auf die Spitze trieben und diesen Prozess zugleich offenlegten. Affirmation und Subversion durchdringen also einander.²¹

Popularisierung aufs Exempel

Wie sich an den *Brillo Boxes* zeigen lässt, überschreitet die künstlerische Produktion der Moderne und Gegenwart Systemgrenzen vielfach und verschiebt diese letztlich permanent; zugleich rücken sie dadurch umso klarer in den Fokus.²² Auch am Vorabend der langen Moderne lassen sich relevante Fälle aufspüren,²³ so bei Francisco

16 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2018²³ (1974).

17 Adorno 2012 (wie Anm. 10).

18 O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube* (= Internationaler Merve-Diskurs, 190). Berlin 1996.

19 Thomas Hecken fasst die elementare Neuerung der Pop Art an Richard Hamilton und der Independent Group: Hecken, Thomas: *Pop: Geschichte eines Konzepts, 1955–2009* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2009, S. 70–74.

20 Danto, Arthur C.: *Andy Warhol*. New Haven, London 2009, S. 47–71.

21 Kleiner 2017 (wie Anm. 7), S. 247.

22 Die Entgrenzung als zentraler Begriff bei: Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013. Vgl. dazu den systemtheoretischen Ansatz bei: Wyss, Beat: *Vom Bild- zum Kunstsystem*. 2 Bde. Köln 2006, hier: Bd. 1, S. 117–124.

23 Als solcher prominent platziert bei: Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948², S. 111–115. Werner Hofmann

de Goya, der als einer der wichtigen Protagonisten dieses signifikanten epochalen Umbruchs gilt. Die Vorlage seiner 1778 nach Velázquez' *Triumph des Bacchus* entstandenen Radierung war Teil der royalen Sammlung und somit ausschließlich für einen exklusiven Zirkel, den Hofstaat, zugänglich (Abb. 1). Hervorzuheben ist zunächst die Bildunterschrift des Blattes: „Pintura de Don Diego Velazquez con figuras del tamaño natural en el Real Palacio de Madrid, que representa un BACO fingido coronando algunos borrachos; dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor Año de 1778“. Diese informiert darüber, dass es sich bei dem Ausgangspunkt der Grafik um ein im Palast befindliches Gemälde mit lebensgroßen Figuren handle, das von Velázquez stamme. Mit Hilfe des Hinweises auf die Dimension unterstreicht der Künstler seine Transferleistung von der großformatigen Malerei in das verkleinerte Format der Druckgrafik, bietet zugleich aber auch Informationen für all diejenigen an, die das Bild nicht im Original betrachten können. Im Weiteren liefert Goya eine spezifische Interpretation, der zufolge ein falscher Bacchus („un BACO fingido“) Trinker kröne. Schließlich führt der Künstler sich selbst auf.

Für die Frage nach Popularisierungsprozessen ist in diesem Beispiel offensichtlich zunächst die Distribution vermittels Druckgrafik wichtig, damit erfolgt eben jener Medientransfer, der für die Frühe Neuzeit so relevant wie ubiquitär ist, mit Konsequenzen für die visuelle Kultur und darüber hinaus für den Status des Bildes als solchem.²⁴ Wie Beat Wyss konstatiert, verliert dieses seine Stellvertreterfunktion als Verkörperung von Heiligkeit, um zu Information zu werden.²⁵ Bei Goya fällt zumal ins Gewicht, dass er die Sphäre des Exklusiven – die Zugehörigkeit zur Ausstattung des Palastes – expliziert und somit die Demarkationslinie zwischen Hof und Öffentlichkeit(en) offenbart wie er sie zugleich überschreitet. Mit Referenzen auf den Alltag ist das Motiv der Trinker eher an die Erlebniswelt einer vorstellbaren Kundschaft Goyas anschlussfähig, die potenziell eine größere Schnittmenge mit in der Schänke verkehrenden Personen aufweist, als dies bei Mitgliedern des Hofstaats der Fall sein mochte. Dabei ist auffällig, dass Goya im Rahmen seiner Kurz-Exegese eine folgenreiche – wenn nicht subversiv gemeinte – Umwertung vornimmt: Gemäß der frühneuzeitlichen Kunsttheorie rechtfertigt nicht zuletzt der mythologische Gehalt die höchste Gattung und damit das Format des Gemäldes. Zum „BACO fingido“, also in einen falschen Bacchus verwandelt, repräsentiert die zentrale Figur in der Grafik einen lediglich als Gott kostümierten weiteren Trinker, womit der Künstler die

verfolgte diese These u. a. im Rahmen seines Ausstellungszyklus' zur „Kunst um 1800“ (1974–1981) in der Hamburger Kunsthalle weiter; vgl. Hofmann, Werner: *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2023 (2003). Siehe auch: Männig 2017 (wie Anm. 15), bes. S. 121–124.

²⁴ Annonciert wurde die Grafik zusammen mit weiteren Reproduktionen nach Velázquez in der *Gaceta de Madrid* 66, 22.12.1778, S. 640. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1778/066/A00640-00640.pdf> (19.02.2024). Siehe dazu: <https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/los-borrachos-1/688#conservacion> (19.02.2024).

²⁵ Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997, bes. S. 24–35. Eine ähnliche Argumentation, wiewohl auf den Kult- vs. Kunstwert bezogen bei: Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991².



Abb. 1: Francisco de Goya: *Die Trinker (Los Borrachos)*, 1778; Radierung; 32 × 43,4 cm (Plattenmaße); London, The British Museum.

Historie zum Genre umdeutet. Brisant ist dieses Detail zudem, da es sich bei Velázquez' Weingott um eine Übernahme von Caravaggio handelt. Als Repräsentation zweiter Ordnung erscheint die nach einem Gemälde oder einer Reproduktion gefertigte Figur inmitten der nach der Natur gemalten Porträts. Der heute bekannte Beiname des Werks, *Los borrachos (Die Trinker)*, der diese exegetische Tradition weiter bestätigt, ist dagegen erst seit dem 19. Jahrhundert belegt und wurde von den Besucher:innen der inzwischen für die Bevölkerung geöffneten Sammlung geprägt, was seinerseits einen folgenreichen Popularisierungsmechanismus dokumentiert und ein Schlaglicht auf die Rezeption des Werkes in der frühen Moderne wirft.²⁶ Angestoßen hatte die Profanierung des Motivs allerdings Goya mit der in Zirkulation versetzten Grafik, wobei das Medium wiederum als Vervielfältigungsinstanz des Originals, ja als „Simulakrum von Individualität“²⁷ in Form der Künstlergrafik fungiert.

²⁶ Lleó Cañal, Vicente: *Triunfo de Baco o los borrachos, El [Velázquez]*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-baco-o-los-borrachos-el-velazquez/f27b6a27-1688-468b-aa59-ad49bc1acf2a> (07.02.2024).

²⁷ Wyss 1997 (wie Anm. 25), S. 28.

Die Konstellation bestehend aus Goya, Velázquez und Caravaggio – die allein aufgrund der offensichtlichen motivischen Wechselbezüge einen Zeitraum von rund dreihundert Jahren verschränkt – verdeutlicht, in welchem Maße die Kunst von ebensolcher „infiziert“²⁸ ist, also explizit selbstreferenziell wirkt. Zugleich offenbart die Grafik Goyas, wie sich heterogene Publika im Sinne der Multimodalität adressieren ließen, etwa ein literates, gebildetes, mit mythologischen Themen vertrautes oder gar kunsthistorisch interessiertes sowie – vermittels des Motivs der Trunkenheit – ein ungebildetes, da dieser Bildinhalt auch ohne vertiefte Kenntnis der Rezeptionsebenen erkennbar ist.

Dividuation: Eine Perspektive für die historische Popularitätsforschung?

Goyas Appropriation verdeutlicht eine Konjunktur des caravaggesken Bacchus-Motivs, die sich einerseits interkulturell – in Form des Transfers von Italien nach Spanien – und andererseits diachron manifestiert: So verklammert die Grafik zwei Epochenschwellen miteinander, den Übergang von Renaissance zu Barock und im Weiteren von der Frühen Neuzeit zur Moderne. Wiewohl der eng mit der Fachgeschichte verwobene bildwissenschaftliche Impetus, der seit jeher auch Produkte jenseits der Hochkultur in den Blick nahm, als Konstante anzusehen ist,²⁹ richtet sich der kunsthistorische Blick nach wie vor, der Groys'schen Innovationslogik folgend,³⁰ tendenziell auf die Neuartigkeit, obschon Reproduktionsfragen zunehmend erforscht werden.³¹ Zwar operiert insbesondere die Postmoderne intertextuell, etwa in Gestalt der *Pictures Generation*, deren Vertreter:innen das Konzept von Autorschaft konstant befragen,³² jedoch lässt sich in diesem Zusammenhang die postmoderne Exegese des bereits im Griechischen fundierten Dividuums pro-

²⁸ Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2261). Frankfurt am Main 2018, S. 173. Zur Selbstreferentialität als Grundbedingung des Kunstsystems: Wyss 2006 (wie Anm. 22).

²⁹ Bredekamp, Horst: „Bildwissenschaft“. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin 2011², S. 72–74. Dazu vgl: Pfisterer, Ulrich: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg 2022, S. 76–85.

³⁰ Groys, Boris: *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.

³¹ *kritische berichte* 48, 2020, 3. Sonderheft *Figuren der Replikation*. Hg. von Buket Altınoba und Maria Männig. Für die Vormoderne siehe: Hammami, Mariam / Pawlak, Anna / Rüth, Sophie (Hg.): (Re-)Inventio. Die Neuaufgabe als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit (= *Andere Ästhetik. Studien*, 2). Berlin, Boston 2022.

³² Eklund, Douglas: „The Pictures Generation“. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (07.02.2024).

duktiv machen, die sich – im Anschluss an Deleuze³³ – vor allem in kritischer Absicht auf kontemporäre Phänomene wie „maschinischen Kapitalismus“³⁴, aber auch auf die von Michaela Ott argumentierten Optionen biotechnologischer Koexistenz³⁵ beziehen kann. Der Beitrag von Ott im vorliegenden Band dient in diesem Zusammenhang als Ausblick auf Dimensionen des Dividuellen jenseits der europäischen Moderne.

Kulturtransfers, die bereits Aby Warburg zum Konzept der Pathosformel sowie,³⁶ später, zum *Mnemosyne*-Atlas angeregt hatten, lassen sich in diesem Zusammenhang gleichfalls unter dem Begriff der Dividuation betrachten: Dividuum als Alternative zum Individuum impliziert einen Perspektivwechsel auf Teilhabemöglichkeiten, die den:die Einzelne:n in Gemeinschaften verorten und die Aushandlung kultureller Prozesse beschreibbar werden lassen. Das Dividuelle ist zwischen den Polen Individuum und Gemeinschaft lokalisiert und fasst die diesem Verhältnis implizierte Spannung. Individuation und Gemeinschaftsbildung können als reziprok aufeinander bezogene Prozesse aufgefasst werden, die analog zu Kanonisierung und Popularisierung sowie den gegenläufigen Tendenzen der Entkanonisierung und -popularisierung verlaufen. Über die unmittelbare Gegenwart hinaus bietet das Dividuelle einen erweiterten Referenzrahmen möglicher Produktions- und Rezeptionsprozesse,³⁷ die derzeit soziotechnologisch – um einen weiteren Begriff von Ott zu benutzen – in den sozialen Medien sichtbar werden. Ebendort gerinnen diese Praktiken in der Figur des „Prosumers“³⁸, die ein Nutzungsverhalten fasst, das sowohl aus dem Konsum von Inhalten als auch deren produktiver Weiterbearbeitung besteht. Entsprechende Dividuationen könnten in vormodernen Gesellschaften aufgespürt werden.

Das Beispiel Goyas wird vor diesem Hintergrund als dividuelle Praxis beschreibbar, mittels derer der noch junge Künstler an dem anerkannten Werk von Velázquez partizipiert, der seinerseits an einem italienischen Vorbild, Caravaggio, teilhatte. Indem Goya seine Radierung sodann mittels Beischrift zirkuliert, löst er Teilhabemechanismen aus, die weitere Formen künstlerischer Aneignung initiieren können, wie sie sich – ungleich häufiger – in rezeptiven Vorgängen manifestieren werden. Die These einer akti-

33 Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990* (= Edition Suhrkamp, 1778 = N. F., 778). Frankfurt am Main 2020⁷ (1993), S. 254–262; Ders.: *Das Bewegungs-Bild* (= Kino / Gilles Deleuze, 1). Frankfurt am Main 2017⁸ (1996).

34 Raunig, Gerald: *DIVIDUUM*. Band 1: *Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*. Wien, Linz, Berlin, Zürich 2015.

35 Ott, Michaela: *Dividuationen: Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.

36 Warburg, Aby: „Dürer und die italienische Antike“. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig 1906, S. 55–60. Zum *Mnemosyne*-Atlas zuletzt: Ausst.-Kat. *Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – das Original*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2021. Hg. von Axel Heil und Roberto Orth. Köln 2021.

37 Männig, Maria: „Dividuum statt Individuum“. In: *POP-ZEITSCHRIFT*, 2017b. <https://pop-zeitschrift.de/2017/04/24/social-media-aprilvon-maria-maennig24-4-2017/> (07.02.2024).

38 Ritzer, George / Jurgenson, Nathan J.: „Production, Consumption, Prosumption. The Nature of Capitalism in the Age of the Digital ‚Prosumer‘“. In: *Journal of Consumer Culture* 10, 2010, 1, S. 13–36.

ven Rezeption ist insbesondere hinsichtlich Letzterer interessant. Sie wurde entwickelt von Vertreter:innen der *Cultural Studies* wie Stuart Hall,³⁹ der Botschaften unter kommunikationstheoretischen Vorzeichen als polysemisch versteht, und John Fiske, dessen *active audience concept* unterstellt, dass Konsument:innen ihr Medienverhalten operativ organisieren.⁴⁰ Dies wiederum ermöglicht den Konnex zu Phänomenen etwa der „geselligen Rezeption“⁴¹, die für den Mediengebrauch der Frühen Neuzeit angenommen wird, also das gemeinsame Betrachten, Vorlesen und Diskutieren von Druckerzeugnissen, welches Thema in den Fallstudien von Pia Bornus, Ekaterini Kepetzi sowie meiner eigenen ist. Ebenso ist die Frage nach gemeinschaftlichen Produktions- und Rezeptionspraktiken in diesem Zusammenhang für die historische Popularitätsforschung fruchtbar zu machen, wie dies im vorliegenden Band geschieht. Im Mittelpunkt stehen dabei primär Objekte, die aus privilegierter Position heraus entstanden sind, von wo aus sie in Umlauf gebracht wurden, wie Susanne Wittekind am Beispiel der mittelalterlichen Geldausgabe exemplifiziert. Die beobachtbaren vielfältigen Verschränkungen verdeutlichen sowohl Wittekind's Ausführungen zu den Motivübertragungen von Brakteaten auf unikale Kunstwerke als auch die Untersuchung von Dietrich Boschung zu den Verbreitungsmechanismen antiker Herrscherbildnisse. Letztere zeigt, wie diese zur Etablierung eines offiziellen Kanons genutzt wurden, der – wiewohl verbindlich – sich doch auch durch zusätzliche Bildreservoirs alltäglicher Themen ergänzen ließ.

Popkultur und Postmoderne: Impulse aus der Gegenwart

Inwiefern Rezeptionsereignisse folgenreich Produktivität freisetzen können, zeigt folgendes Beispiel: Einen der Besucher der erwähnten Warhol-Schau von 1964 in der New Yorker Stable Gallery, Arthur C. Danto, sollte das Erlebte zeitlebens intellektuell verfolgen und dazu motivieren, sich auf Basis der formalen Logik mit der System-

39 Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“. In: CCCS Stencilled Occasional Papers, 1973. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (07.02.2024).

40 Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989, bes. S. 103–127. Streamingdienste haben die Tendenz eines nicht-linear kuratierten Programms verstärkt, das Fiske für die Fernsehkultur am Beispiel der Fernbedienung bereits etabliert hatte.

41 Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde. Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142, hier: S. 135. Vgl. meinen eigenen Beitrag sowie die beiden Texte von Kepetzi im vorliegenden Band.

grenze zu befassen,⁴² die zwischen ähnlichen oder sogar völlig gleichartigen Artefakten verlaufen kann und diese einerseits zu Kunst, andererseits zu Nichtkunst deklariert.⁴³ Folgt man dagegen Groys' Ansatz einer Kulturökonomie,⁴⁴ so haben Operationen, wie Duchamps Readymade oder Warhols Readymade-Mimikry singulär zu stehen, das heißt, sie können nicht wiederholt, sondern müssen übertrumpft werden. Allein qua ihrer Existenz bedingen sie so die nächste Innovation, ein Mechanismus, der aller genuin postmodernen Zitierfreude zum Trotz noch immer kunstsystemkonstituierend zu wirken scheint und die einzige Differenz zur Popkultur markiert, die erfolgreiche Muster wiederholt und lediglich geringfügig modifiziert.

Die Pop Art der 1960er Jahre fungierte als Gründungsmoment des Pop. Sie bewirkte die Auflösung der Kategorien Realität, Fiktion und Reproduktion, insbesondere aber der Grenzen zwischen *high* und *low*; dies korrelierte mit einem entsprechenden Interesse an der Alltagsästhetik innerhalb der Theoriebildung, wie er etwa in Susan Sontags *Notes on „Camp“* deutlich wird.⁴⁵ Poptheorie ist mittlerweile akademisch etabliert, so definiert einer der prominentesten Vertreter dieser Zunft, Diedrich Diederichsen, Pop erstens als transgressiv, demnach überschreitet die Popkultur Grenzen zwischen gesellschaftlichen Schichten und/oder Gruppen, zweitens ist Pop affirmativ, lebensbejahend, integriert Alltagsphänomene und drittens produziert Pop eine Art Code, der jedoch nur vermeintlich inklusiv ist. Pop präsentiert sich zwar als nicht-elitär, Zugang und Akzeptanz erfahren dennoch nur jene, die den Code beherrschen. Pop changiert also zwischen In- und Exklusion.

Bei *Los Borrachos* spielt die Referenz auf Velázquez als Vorbild eines die Grenzen des Möglichen auslotenden Künstlers gleichermaßen eine Rolle, wie die in der Unterschrift artikulierte Akzentuierung der Neuinterpretation durch Goya, die aufgrund ihres transgressiven Charakters auf Pop-Strategien vorausgreift. Insbesondere auch aufgrund ihrer spezifischen para- und intertextuellen Qualitäten dokumentiert Goyas Blatt einen paradigmatischen Popularisierungsvorgang, in dem das vormals Vornehm-Singuläre in die Sphäre des Alltags überführt wird, ohne jedoch dabei das Verweissystem auf hochrangige Vorbilder zu verlassen.

Eine formale Anleihe, die Velázquez bei Caravaggio getätigt hatte, stellt die bereits erwähnte, prominent im Gemälde platzierte Bacchus-Figur dar.⁴⁶ Zitate und Übernahmen, *Aemulatio* und *Superatio*, charakterisieren die europäische Kunst und

42 Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übers. von Max Looser. Frankfurt am Main 2018⁹ (1991).

43 Lüthy, Michael: „Das Ende wovon?“. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin 2006, S. 57–66, hier: S. 61. Dazu siehe: Danto 2018 (wie Anm. 42), S. 314–315 sowie Danto 2009 (wie Anm. 20), S. 47–71.

44 Groys 1992 (wie Anm. 30).

45 Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.

46 Es handelt sich um eine Kombination und Ergänzung des *Kranken Bacchus* (1593, Galleria Borghese Rom) und des halbfigurigen jugendlichen *Bacchus* (1596, Uffizien).

ihre Genese. Sie finden nicht nur in der Frühen Neuzeit sowie auf motivischer und formaler, sondern auch auf konzeptueller und überdies auf elementar-physischer Ebene statt, wie anhand Warhols *Brillo Boxes* bereits illustriert. Mit dieser Arbeit zitierte der bekannteste Vertreter der amerikanischen Pop Art Marcel Duchamps Readymades vordergründig, im Modus der Simulation und übertrumpft ihn zugleich. Nach Diederichsen folgt Warhols ‚Anleihe‘ in Gestalt der Readymade-Ästhetik dem Grundprinzip des Crossover⁴⁷ und damit einem popkulturellen Mechanismus, vermittels dessen die Grenzüberschreitung als solche thematisiert und realisiert wird. Dieser kristallisiert sich in der Person Warhols, dessen Werkpraxis sich sowohl durch die künstlerische Innovation selbst als auch durch ihre kommerzielle Verwertung auszeichnet. Bedingt durch die Pop Art leitet sich durch die Integration von Erzeugnissen der Massenkultur und die Affirmation entsprechender Verwertungsstrategien ein seither für die Popkultur allgemein gültiger Anspruch ab, referenziell sowie intellektuell-konzeptualisierend zu wirken, um mit dem Kunstsystem zu konkurrieren wie auch zu interferieren.

In zunehmendem Maße scheint auch die aktuelle Popkultur von Referenzialität zu profitieren; dies nicht nur in Bezug auf popkulturelle Verweise, sondern explizit auch durch Übernahmen aus der *High Culture*, die einmal mehr den grundsätzlich elitären Status populärer oder vielmehr popkultureller Produktion unterstreichen. Kooperationen, etwa zwischen dem Appropriationskünstler Richard Prince und Sonic Youth bei dem Albumcover für *Sonic Nurse* (2004) oder von Tony Oursler mit David Bowie für das Musikvideo *Where are we now?* (2013) belegen das Verfließen der Grenzen zwischen Kunst und Pop, wie sie ebenso den ‚hochkulturellen‘ Anspruch der Popkultur verbürgen. Entsprechend markiert auch die *Master’s Collection*, eine 2017 annoncierte Taschenkollektion, die der amerikanische Künstler Jeff Koons für das französische Luxuslabel Louis Vuitton ‚entworfen‘ hatte, den Prozess der Entgrenzung der bis in die Nachkriegszeit strikt voneinander getrennten Bereiche der Mode wie auch des Designs einer- und der Kunst andererseits, die zunehmend miteinander amalgamieren. Grundlage für die *Collectibles* bildeten reproduzierte ‚Meisterwerke‘, die Koons immerhin ausgewählt hatte – nicht zuletzt, um die eigene Position innerhalb dieses Kanons zu festigen. In der Gegenwartskultur ist diesbezüglich eine neue Ungezwungenheit zu beobachten, und der Trend zur Fusion von *high* und *low* schreitet in dem Maße weiter voran, wie sich auch das intellektuell-akademische Interesse an populärer Kultur artikuliert.⁴⁸ Der zugrundeliegende Paradigmenwechsel stellt dabei keinen Bruch mit historischen Linien, sondern eher einen Bruch mit dem Kunstverständnis der Nachkriegsära

47 Diederichsen, Dierich: „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 185–195, hier: S. 188.

48 Zu der Metaphorik des *high* und *low*, siehe: Hecken, Thomas: „Bestimmungsgrößen von *high* und *low*“. In: Wegmann, Thomas / Wolf, Norbert Christian (Hg.): „*High*“ und „*low*“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 130). Berlin, Boston 2011, S. 11–26.

dar, die den Bereich des Angewandten stark von der bildenden, freien, autonomen Kunst zu trennen wusste. Wolfgang Ullrich spricht in diesem Zusammenhang daher von der „post-autonomen Kunst“, die stärker durch solche Grenzgänge gekennzeichnet sei.⁴⁹

Die ab den 1960er Jahren im Dialog mit der Produktion vor allem mit der Pop Art virulente Theoriebildung konturiert Pop einerseits als Signum der Postmoderne, wie er andererseits den terminologisch weiter gefassten Begriff der Populärkultur an die Moderne koppelt. Auch wenn die Popkultur als Nachkriegsphänomen firmiert und das Zeitalter des Populären mit der Moderne korreliert, ist es doch unbenommen, dass Popularisierungsphänomene bereits vor der Etablierung der Beschreibungskategorie ‚populär‘ existiert haben, als solche erkannt, charakterisiert sowie analysiert werden können – und sollten.⁵⁰ Denkmodelle wie die skizzierten ermöglichen es an dieser Stelle, die Lücken zwischen frühneuzeitlichen Artefakten und Überlieferungen zumindest provisorisch zu füllen, um Materialien und Quellen neu zu perspektivieren. Ebenso regen neuartige ästhetische Regime, Diskurse, Ökonomien, in denen rezeptive und produktive Elemente zunehmend verschmelzen – wie in den weiter oben geschilderten Phänomenen der Gegenwartsästhetik der Fall –, dazu an, neue Fragen an die Vergangenheit heranzutragen. Das bislang in der historischen Kunstforschung vernachlässigte Paradigma der Popularität bietet produktive Schnittstellen für ein vertieftes, epochenübergreifendes Verständnis entsprechender Phänomene. Es steht zu vermuten, dass sich daraus vertiefte, epochenübergreifende Einblicke ergeben werden.⁵¹

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde. Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (1988), S. 128–176.

⁴⁹ Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 90). Berlin 2022.

⁵⁰ Kleiner 2017 (wie Anm. 7), S. 248.

⁵¹ Nach Fertigstellung des Manuskripts erschien: Hecken, Thomas: *Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen*. Berlin 2024. Der Autor lotet die historische Formation ästhetischer Werturteile hinsichtlich des Populären aus, indem er – in gleichsam entgegengesetzter Perspektive zu diesem aus kunsthistorischer Perspektive verfassten Beitrag – von den popkulturellen Artefakten selbst ausgeht und anhand dessen die Möglichkeiten ihrer Beurteilung als Kunst(werk) eruiert. Für die kritische Lektüre und die Diskussionen danke ich Ekaterini Kepetzis.

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno. Frankfurt am Main 1973.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (= Beck'sche Reihe, 319). München 2002² (1956).
- Ausst.-Kat. *Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – das Original*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2021. Hg. von Axel Heil und Roberto Orth. Köln 2021.
- Beltung, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991².
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007.
- Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Gereon Blaseio u. a. (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.
- Bredenkamp, Horst: „Bildwissenschaft“. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin 2011², S. 72–74.
- Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übers. von Max Looser. Frankfurt am Main 2018⁹ (1991).
- Danto, Arthur Coleman: *Andy Warhol*. New Haven, London 2009.
- Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990* (= Edition Suhrkamp, 1778 = N. F., 778). Frankfurt am Main 2020⁷ (1993), S. 254–262.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild* (= Kino / Gilles Deleuze, 1). Frankfurt am Main 2017⁸ (1996).
- Diederichsen, Diedrich: „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 185–195.
- Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2, 2021, S. 1–24.
- Eklund, Douglas: „The Pictures Generation“. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (07.02.2024).
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989.
- Groys, Boris: *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.
- Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“. In: CCCS Stencilled Occasional Papers, 1973. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (07.02.2024).
- Hammami, Mariam / Pawlak, Anna / Rüth, Sophie (Hg.): (Re-)Inventio. Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit (= Andere Ästhetik. Studien, 2). Berlin, Boston 2022.
- Hecken, Thomas: „Der deutsche Begriff ‚populäre Kultur‘“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 49, 2007, S. 195–204.
- Hecken, Thomas: *Pop: Geschichte eines Konzepts, 1955–2009* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2009, S. 70–74.
- Hecken, Thomas: „Bestimmungsgrößen von high und low“. In: Wegmann, Thomas / Wolf, Norbert Christian (Hg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 130). Berlin, Boston 2011, S. 11–26.
- Hecken, Thomas: *Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen*. Berlin 2024.
- Hofmann, Werner: *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2023 (2003).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2018²³ (1974).
- Kittler, Friedrich A.: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986.
- Kleiner, Marcus S.: „Populär und Pop“. In: Hecken, Thomas / ders. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.
- Krewani, Angela: *Medienkunst. Theorie – Praxis – Ästhetik* (= Focal point, 16). Trier 2016.
- kritische berichte* 48, 2020, 3. *Figuren der Replikation*. Hg. von Buket Altinoba und Maria Männig.

- Lleó Cañal, Vicente: *Triunfo de Baco o los borrachos, El [Velázquez]*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-baco-o-los-borrachos-el-velazquez/f27b6a27-1688-468b-aa59-ad49bc1acf2a> (07.02.2024).
- Luhmann, Niklas: „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. In: Ders. (Hg.): *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Wiesbaden 1981, S. 25–34.
- Lüthy, Michael: „Das Ende wovon?“. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin 2006, S. 57–66.
- Männig, Maria: *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*. Köln, Weimar, Wien 2017a.
- Männig, Maria: „Dividuum statt Individuum“. In: *POP-ZEITSCHRIFT*, 2017b. <https://pop-zeitschrift.de/2017/04/24/social-media-aprilvon-maria-maennig24-4-2017/> (07.02.2024).
- McLuhan, Marshall: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn 1995.
- Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2261). Frankfurt am Main 2018.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube* (= Internationaler Merve Diskurs, 190). Berlin 1996.
- Ott, Michaela: *Dividuationen: Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.
- Pfisterer, Ulrich: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg 2022.
- Raunig, Gerald: *DIVIDUUM. Band 1: Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*. Wien, Linz, Berlin, Zürich 2015.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013.
- Ritzer, George / Jurgenson, Nathan J.: „Production, Consumption, Prosumption. The Nature of Capitalism in the Age of the Digital „Prosumer““. In: *Journal of Consumer Culture* 10, 2010, 1, S. 13–36.
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948².
- Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp““. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 90). Berlin 2022.
- Warburg, Aby: „Dürer und die italienische Antike“. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig 1906, S. 55–60.
- Wyss, Beat: *Vom Bild- zum Kunstsystem*. 2 Bde. Bd. 1. Köln 2006.
- Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Stephan Packard

Wie modern sind populäre Bildkulturen? Komparative Bestimmungen zwischen Wahrnehmungsnähe und sozialer Imagination

1 Inklusion, Wandel und der Verdacht gegen das abwesende Publikum: Popularität als imaginierte historische Differenz

Im vorliegenden Band wird die grundsätzliche Frage gestellt, ob sich bei vormoder-
nen Bildmedien sinnvoll von populärer Kultur reden lässt. Den Untersuchungen an
vormoderne Gegenständen will dieser Beitrag eine Negativfolie an die Seite stellen.
Er fragt, ob gängige Bestimmungen des Populären intrinsisch an Charakteristika eines
modernen Mediengebrauchs gebunden seien, wie es viele prägende Explikationen na-
helegen. So warnt Hans-Otto Hügel bereits 2003 davor, „aus vagen Ähnlichkeiten die
Gleichartigkeit“ von historisch weit auseinanderliegenden Phänomenen zu schließen
und wendet sich vor allem gegen eine vormoderne Anwendung der „Popular Culture
als einem kulturellen Zusammenhang moderner Gesellschaften“, wie sie im „angel-
sächsischen Sprachgebrauch“ üblich sei, der vor allem auf die Birmingham School zu-
rückgeführt wird.¹ Auf die so verstandene Moderne sei das Populäre positiv durch die
Abhängigkeit von massierter Kommunikation verwiesen,² negativ durch die Unver-
einbarkeit mit einer stabilen Ständegesellschaft: „Solange feste soziale, kirchliche und
ständische Ordnungen vorherrschen, geht den kulturellen Phänomenen jener Deu-
tungsspielraum ab, der für Populäre Kultur charakteristisch ist.“³ Daniel Stein und
Niels Werber lassen das Populäre noch 2023 von ihrem Verhältnis zu einem „element
of modern society“⁴ abhängen, nämlich der wertenden Unterscheidung einer ‚high‘
von einer ‚low‘ culture. Damit verdoppelt sich die imaginierte historische Differenz:
In der Moderne werde demnach Hoch- von Massenkultur differenziert, und dies diffe-
renziere wiederum die Moderne von ihren historischen Alternativen.

1 Hügel, Hans-Otto: „Einführung“. In: *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1–22,
hier: S. 3.

2 Hügel 2003 (wie Anm. 1), S. 1.

3 Hügel 2003 (wie Anm. 1), S. 3.

4 Stein, Daniel / Werber, Niels: „Reassessing the Gap: Transformations of the High/Low Difference“.
In: *Arts* 12, 2023, 199, S. 1–13, hier: S. 1.

Solche inhaltlichen und funktionalen Bestimmungen bieten im Gegensatz zu einer rein zeitlichen Definition der Moderne freilich den Spielraum, auch einen funktionalen Vergleich anzustellen: Sind Alternativen zur technisch und kulturell betriebenen Massenedialität, zur Deutungsfreiheit und zum klassengesellschaftlichen Differenzierungsargument des Populären denkbar? Ließe sich dann also doch auch abseits der europäischen Moderne, sofern sie an diesen Charakteristika erkannt werden soll, von populären Bildkulturen sprechen? Auch ohne eine Festlegung auf Bildmedien scheint dies nach einigen Herleitungen des medienanalytischen Begriffs der Popularität wenigstens etymologisch schwierig. So legt das Aufkommen des modernen Popularitätskonzepts als rezenteres Phänomen einer Verschiebung in einer kontinuierlichen Begriffsgeschichte nahe, dass es sich bei der Popularität in einem wie auch immer modernen Verständnis des Worts auch erst um ein kulturell modernes Phänomen handle. Diese verschmolzene Wort- und Sachgeschichte hat Raymond Williams 1958 in seiner programmatischen Grundlegung einer noch jungen Kulturwissenschaft *Culture and Society* erstmals als Hypothese skizziert und 1976 in seinem *Keywords*-Band unter dem Motto eines *Vocabulary of Culture and Society* bereits als anerkannte Tatsache der Kulturgeschichtsschreibung präsentiert: Diese vielleicht schnelle Etablierung einer bestimmten medienhistorischen Vorstellung bezeichnet grob den Zeitraum, in dem in der angelsächsischen Forschung Kultur und Populärkultur gleichermaßen als Gegenstand entdeckt werden.⁵ Williams spannt den Bogen von der *actio popularis* im römischen Gerichtswesen, die seit dem 15. Jahrhundert auch im frühneuzeitlichen Europa belegt ist, bis zur gegenwärtigen ‚Popkultur‘. Eine neue Bedeutung von *popular culture* verortet Williams demgegenüber als ‚probably C19‘⁶, ‚wahrscheinlich 19. Jahrhundert‘, im Kontext des ‚popular journalism‘, des ‚popular entertainment‘ und des politischen Populismus, und nennt als jüngste Modifikation dieses Begriffs schließlich die Verkürzung des Worts zum ‚Pop‘ der Musik- und Kunstproduktion in seiner Gegenwart.

Williams nennt drei Aspekte, die zwischen der Kontinuität und der Modernität des Begriffs vermitteln. Erstens ist der Rede vom Populären bereits seit dem juristischen Kontext der Antike und der frühen Neuzeit die Differenz zwischen privilegierten und anderen, nicht weiter differenzierten Gruppen in einer gemeinsamen gesellschaftlichen Ordnung eingeschrieben: „An action popular [...] was a legal suit which it was open to anyone to begin“⁷. Ähnliches wie für die Bezeichnung eines allgemeinen Klagerechts vor Gericht gilt laut Williams im England des 15. Jahrhunderts für einzelne Staatsformen, die als ‚popular estate‘ bezeichnet werden, und für eine vom Volk legitimierte Herrschaft, das ‚popular government‘. Diese Inklusivität, die andere einbezieht und sie dabei zugleich als anders kennzeichnet, findet sich in Bestimmungen des Populären bis heute: Das Populäre charakterisiert damit die Alterität zu einer spätestens zugleich pro-

5 Williams, Raymond: *Culture and Society*. London 1958; Ders.: „Popular“. In: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London 1976, S. 236–238.

6 Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 237.

7 Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 236.

filierten Hochkultur.⁸ Zweitens, so Williams, werde diese Dichotomie spätestens seit dem späten 16. Jahrhundert zwiespältig beurteilt: Wer sich am Hof um populäre und nicht nur um die Gunst der höheren Stände bewirbt, werde verdächtigt, wer diese Gunst aber erlangt, werde bewundert. Für die Gegenwart begründe dieser Zwiespalt mit dem Aufkommen des Populismus als radikalem Demokratismus des späteren 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten, für den man etwa an die ‚Populist Party‘ oder ‚People’s Party‘ (1892–1909) denken wird, und dann auch in Europa vielfältige Vorwürfe. So werfe rechtsgerichtete Kritik der Linken eine „crude and simplifying agitation“ vor, die linke Kritik dem rechten Faschismus die Instrumentalisierung von „popular prejudices“.⁹ Die Verschiebung des Popularitätsbegriffs im späten 19. Jahrhundert ist nach Williams drittens mit einer Zeitdimension verbunden, die den juridischen und gouvernementalen Begriffen zuvor fremd gewesen war. Was nicht populär ist, kann es nun nach dem Vorbild der popularitätsheischenden Höflinge werden und werden wollen. So erscheint Popularität im modernen Sinne als nach und nach verwirklichte Akzidenz: Das Wort ‚popularize‘ komme ebenso im späten 19. Jahrhundert vermehrt auf,¹⁰ und wonach bestimmte Personen, Kommunikationen und Produkte gerade in ihrem Streben nach Popularität suchen, werde nun nicht wie in der Politik als Beliebtheit, sondern im Zuge des modernen Journalismus als Bekanntheit verstanden. Das Verdachtsmoment gegen das Populäre als unangemessene politische Orientierung von Höflingen kehre nun in Unterstellungen über die Vereinfachung oder Abwertung von Inhalten wieder.

Inklusion, Verdacht und Wandel bestimmen also das Populäre in der Kontinuität seiner Begriffsgeschichte und in seiner spezifischen Modernität. Ob der zeitgenössische Pop darin ganz aufgehe, will Williams 1976 noch nicht entscheiden. Er zeigt aber, welche Fragen zu beantworten seien, um sich einer Entscheidung zu nähern, indem er das, was bisher über Pop bekannt sei, an diesen Elementen misst: Inklusivität und Vorwurf kehren wieder, insofern „the shortening gave the word a lively informality but opened it, more easily, to a sense of the trivial“; und der Wandel dominiert, da „the common sense of a sudden lively movement, in many familiar and generally pleasing contexts, is certainly appropriate“.¹¹ Damit ist freilich die Möglichkeit des historischen Vergleichs grundsätzlich eröffnet: Wenn man den Pop der 1970er Jahre darauf befragen kann, ob und inwieweit er dem modernen Begriff des Populären seit dem späten 19. Jahrhundert noch entspreche, warum nicht auch frühere Phänomene? An einer Stelle bietet Williams auch dafür ein Beispiel, wenn auch mit negativem Ausgang: Was das britische Englisch im 19. Jahrhundert im Anschluss an Herders ‚Kultur

⁸ Vgl. z. B. Hügel 2003 (wie Anm. 1), S. 9.

⁹ Hügel 2003 (wie Anm. 1), S. 9.

¹⁰ Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 237.

¹¹ Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 238.

des Volkes‘ als *folk-culture* beschrieben habe, sei zwar etymologisch, aber eben nicht der Sache nach mit dem Populären der Moderne verbunden.¹² In einer Parallele zum etwa zehn Jahre älteren Kulturindustrieargument Adornos und Horkheimers betont Williams, dass die Kultur ‚des Volks‘ ihrer Konzeption nach von diesem ausgehen solle, während das Populäre im Exklusiven und Privilegierten entspringe und nach der Beliebtheit oder später wenigstens Bekanntheit im Volk strebe.¹³ Der entschiedeneren Vorwurf der Frankfurter Schule gegen eine oktroyierte Massenproduktion wird dabei politisch nicht wiederholt, aber analytisch fruchtbar gemacht.

Auch sonst vollzieht sich die rasante Terminologisierung des wissenschaftlichen Popularitätsbegriffs bei Williams vor dem Hintergrund eines intensiven und innovativen Forschungsinteresses für das Populäre an vielen literatur- und kunstwissenschaftlichen Standorten. Roland Barthes hat ein Jahr vor *Culture and Society* in seinen aus den vorausgegangenen zehn Jahren versammelten *Mythologies* (1957) gegenwärtige Diskursformationen aus einem semiotisch präzisierten literaturhistorischen Blickwinkel als moderne Mythen beschrieben. In dreiundfünfzig intensiven einzelnen Analysen behauptet er sowohl ihre Vergleichbarkeit bis in die Antike als auch ihre wesentliche Transformation unter den Bedingungen der aktuellen Massenkultur: „Le matériel de cette réflexion a pu être très varié [...]: il s’agissait évidemment de mon actualité“¹⁴. Umberto Eco schreibt zur selben Zeit Traktate, die er 1964 in *Apocalittici e integrati* versammelt. Dem Kulturpessimismus der Frankfurter Schule und seiner „cultura di massa sotto accusa“¹⁵ stellt er darin nicht nur deren „difesa“, sondern zugleich eine Sammlung detaillierter Analysen von populärkulturellen Artefakten gegenüber, die von Kitschobjekten über Comics, populäre Songs und Fernseh motive bis zum Starkult reichen. Beide sehen in ihrer Gegenwart eine Transformation am Werk, die mit apokalyptischen Verdachtsmomenten skandalisiert oder auf lange Gattungstraditionen bezogen werden kann, für die eine inkludierende wissenschaftliche Aufmerksamkeit aber allemal neu sei.

Hier zeigt sich eine Doppelbödigkeit aller drei Bestimmungen. Inklusivität kann den Einschluss der vielen anderen in eine kulturelle Bewegung meinen, aber auch ihren Einbezug in die Aufmerksamkeit der Kulturhistoriker:innen. Der Verdacht gegen das Populäre lässt sich im öffentlichen Diskurs, aber auch im Streit um die angemessenen Grenzen des Untersuchungsgegenstands debattieren. So werden detaillierte wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Kitschprodukten und Modezeitschriften selbst zu Argumenten im Kampf um die öffentliche Deutungshoheit. Und mit dem Wandel kann ebenso sehr die Popularisierung von Inhalten und Formaten wie das Aufkommen der damit verbundenen modernen Formation des Populären überhaupt gemeint sein.

¹² Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 237.

¹³ Williams 1976 (wie Anm. 5), S. 238. Vgl. dazu Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie (1963)“. In: Goer, Charis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop.* Stuttgart 2013, S. 13–23.

¹⁴ Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris 1970² (Paris 1958), S. 183.

¹⁵ Eco, Umberto: *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Mailand 1964, S. 31.

Diese Spannung zieht sich durch die Rezeption vieler Begriffe der Popularitätsforschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Williams' Vokabularien finden im Kontext der Etablierung der ‚Birmingham School of Cultural Studies‘ breite und öffentlich sichtbare Verwendung, was zur Fixierung und Profilierung der Konzepte beigetragen hat. Eine von mehreren Gründungserzählungen der jungen Disziplin der Kulturwissenschaften ist mit dem zweiten Direktorium des *Centre for Contemporary Cultural Studies* in Birmingham verbunden, das der damals 36-jährige Soziologe Stuart Hall 1968 inmitten politischer und sozialer Umbrüche antrat. Der Name der Einrichtung bezeichnet die Spannung zwischen der historischen und der systematischen Bestimmung der Studien, die dort betrieben werden sollten. Ihr Auftrag konnte entweder als gegenwärtige Hinwendung zur Kultur oder als Hinwendung zur Gegenwartskultur gelesen werden.¹⁶ Diese Wiege der Popularitätsforschung benannte den Gegenstand ihrer Forschung eben nicht als ein zeitlos begriffenes Populäres, sondern als ein gegenwärtiges kulturelles Phänomen. Die Selbstfindung der Birmingham School wird immer wieder zwischen den etwas verschiedenen Implikationen dieser beiden Pole für eine geschichtliche Diagnose abwägen müssen: Reagiert die eponyme Hinwendung zum ‚Zeitgenössischen‘ auf eine besondere Ausweitung kultureller Praktiken in ihrer Gegenwart über die Hochkultur hinaus, oder auf ein geweitetes kunst- zu einem auch sozialwissenschaftlichen Forschungsinteresse, das sich Gegenständen aus verschiedenen Zeiträumen annehmen könnte?

Bereits Halls Vorgänger, der Literaturwissenschaftler Richard Hoggart, hatte den innovativen Gegenstandsbereich des Zentrums zugunsten eines inklusiven, weiten Kulturbegriffs und gegen eine emphatische Interpretation eines besonderen kulturellen Werts interpretiert, was seine Interessen mit denen seines Mitstreiters Hall verband. Öffentliche Aufmerksamkeit gewann diese Position, als Hoggart 1960 als Experte im Prozess um D. H. Lawrence' Roman *Lady Chatterley's Lover* aussagte: In begrenzten und gekürzten Fassungen war die Erzählung bereits 1928 und 1929 jenseits der britischen Öffentlichkeit in Italien und dann auch für den britischen Markt in Frankreich publiziert worden. 1960 erstmals vollständig und in größerer Auflage von Penguin Books vertrieben, wurde der Roman – wohl durchaus gemäß der Intention der Verleger –¹⁷ zum Testfall für den 1955 vom britischen Parlament verabschiedeten *Obscene Publications Bill*. Hoggart verteidigte den Text, indem er die obszöne Rede einiger Figuren zwar attestierte, aber ihre literarische Funktion und ihren Realismus betonte: Im Roman sei nicht einfach ein Ehebruch, sondern ein Ehebruch unter den Spannungen einer Liaison zwischen privilegierter und Arbeiterklasse beschrieben; und übrigen

¹⁶ Vgl. z. B. Couldry, Nick: „Sociology and cultural studies. An interrupted dialogue“. In: Hall, John R. u. a. (Hg.): *Handbook of Cultural Sociology*. New York 2010, S. 77–86, hier: S. 78–79.

¹⁷ Vgl. Hare, Steve: *Penguin Portrait: Allen Lane and the Penguin Editors 1935–1970*. London 1995, S. 231–236.

habe Hoggart dieselben Wörter auf einer Baustelle gehört, an der er auf dem Weg zum Gerichtssaal vorbeigekommen sei.¹⁸ Indem er die Rede der Arbeiterklasse in seine Darstellung aufnimmt, repräsentiert der Roman nach dieser Deutung also einen sozialen Wandel und vollzieht ihn zugleich nach. Deshalb erst komme laut Hoggart auch der Verdacht gegen den Text auf, und aus demselben Grund sei er abzuweisen.

Hoggarts Argument überblendet mehrfach die Pole der doppelbödigen Charakterisierung des Populären als neues kulturelles Phänomen und als Gegenstand einer neuen kulturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Mit der künstlerischen Aufmerksamkeit im Roman kommt noch eine dritte Instanz hinzu. So wird über den Verdacht gegen die Arbeiterklasse im Roman ebenso wie vor Gericht gestritten. Inkludiert der Roman den Arbeiter als Liebhaber der Protagonistin, so hat sie diese Brücke in der erzählten Welt bereits geschlagen, und Hoggart schlägt sie nun ein weiteres Mal, indem er die Rede der Bauarbeiter vor Gericht präsentiert. Der Zeitpunkt des gesellschaftlichen Wandels ist ebenso dreifach: Er müsste mindestens auf die im Roman erzählte Zeit, auf dessen Niederschrift und dann auf die Gegenwart bezogen werden, in der Hoggart eine Baustelle belauscht hat. Hoggart ist sich dieser Dimensionen bewusst. In seiner Autobiografie wird er später schreiben, es handle sich bei dem skandalisierten Prozess um „the moment at which the confused mesh of British attitudes to class, to literature, to the intellectual life, and to censorship, publicly clashed as rarely before“.¹⁹

Was Hoggarts Position von der späteren Arbeit des Zentrums unter dem Soziologen Hall wenigstens graduell unterscheidet, ist der negative Ausgangspunkt von jener Hochkultur, die sich dem Populären als ihrem Anderen öffnen sollte. Mit Hall verschiebt sich das Zentrum der kulturwissenschaftlichen Untersuchung auf die Populärkultur selbst. Die zufällige Beobachtung einer Baustelle macht der systematischen Befragung von Arbeiter:innen und anderen sozialen Gruppen über ihren Umgang mit populären Medien Platz. Hier erscheint nun der Ursprung des Populären in privilegierten und kapitalstarken Produktionsbedingungen als das dem Diskurs eingeschriebene Andere, das durch Imaginationen eingefangen wird. Hatten sich Lawrence und seine Leser:innen den Arbeiter als Liebhaber vorgestellt, so stellen sich die Arbeiter:innen, die Hall befragt, nun Lawrence und dessen Weltsicht oder allgemeiner die Codes und Bedeutungszuschreibungen, die in einem Song, einer Fernsehsendung oder einer Illustrierten produktionsseitig angelegt sind, als Folie für ihre eigene, selbstbewusst andere Deutung und Aneignung vor.²⁰

Hier wird die Alternative deutlich, mit der diese Popularitätsforschung auf den Verdacht der Frankfurter Schule gegen die Kulturindustrie antwortet. Williams bejaht

¹⁸ Vgl. Hare 1995 (wie Anm. 17), S. 235.

¹⁹ Hoggart, Richard: *A Measured Life: The Times and Places of an Orphaned Intellectual*. Oxfordshire 1994, S. 52.

²⁰ Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse (1973)“. In: *Essential Essays*. Bd. 1. Hg. von David Morley. Durham 2018, S. 257–276.

die Diagnose, wonach die populäre Kultur nur scheinbar aus dem Volk, tatsächlich aber aus ihrem exklusiven Anderen stammt: „In fact the main source of this ‚popular culture‘ lies outside the working class altogether, for it is instituted, financed and operated by the commercial bourgeoisie, and remains typically capitalist in its methods of production and distribution“.²¹ Seine und die Untersuchungen der Birmingham School werten jedoch die eigenständige Tätigkeit der Rezipierenden auf, deren soziale Imagination sehr wohl – im Gegensatz zum einfachen Ideologievorwurf der Frankfurter Schule – zwischen dem eigenen und dem fremden, falschen Bewusstsein der kapitalistischen Produktion unterscheiden könne. Wenn Adorno der Massenproduktion vorwirft, sie sei bei aller oberflächlicher Ausbildung verschiedener Genres und Sparten letztlich unhintergebar „einstimmig“,²² interessiert sich der Popularitätsbegriff der Birmingham School gerade für die Vielstimmigkeit der populären Kulturen, in die die Verurteilung der Kulturindustrie durch die bürgerliche Intellektualität als eine Stimme unter mehreren eingeht. Was zunächst als Doppelbödigkeit der historisch differenzierenden Beschreibung erschien, wird damit zur Diagnose einer Ungleichzeitigkeit in der gegenwärtigen Rezeptionspraxis. Inklusion, Wandel und Verdacht stellen verschiedene soziale Positionen in Relation zueinander, die sich und einander unter dem Gesichtspunkt des Wandels zwar als Frühere oder Spätere, als Etablierte oder Neue begreifen, darunter jedoch jeweils Standpunkte auffassen, die sich alle in der Gegenwart begegnen.

Damit ergibt sich eine Verschiebung der Untersuchung von einer Betrachtung vermeintlich einstimmiger Artefakte auf die Vielfalt ihrer imaginierten Rezeption. Wo immer Inklusion, Wandel und Verdacht in der beschriebenen Weise zusammenkommen, lässt sich immerhin fragen, ob eine Rezeptionspraxis vorliegt, die der modernen Popularität in diesem Sinne entspricht. Sie unterscheidet sich dann von den Institutionen der *actio popularis* oder den Volkstribunen am vormodernen Hof nicht dadurch, dass diese immer schon durch verschiedene Jahrhunderte unwiederbringlich von dem Populären getrennt wären, sondern durch die historische Dimension der Imagination, die der genuinen Popularität eingeschrieben ist. Ob solche populären Phänomene jenseits der europäischen Moderne vorliegen, wird damit eine empirische Frage. Ebenso lässt sie sich umkehren: Wie modern sind die anerkannt populären Bildartefakte der europäischen Moderne? Wie eng ist ihre Popularität in dem beschriebenen Verständnis mit Aspekten ihrer Modernität verbunden? Drei Momenten weit verbreiteter Zuschreibungen des Populären zur Moderne will ich im Folgenden kurz nachgehen: der Verbindung des Populären mit der oft beschworenen Bilderflut seit dem späten 19. Jahrhundert; mit der modernen Massenmedialität; und schließlich mit dem multimodalen Reichtum moderner Medienartefakte.

21 Williams, Raymond: „Fiction and the writing public“. In: *Essays in Criticism*. London 1957, S. 422–428, hier S. 425.

22 Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947)“. In: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1987, S. 144.

2 Popularität und Wahrnehmungsnahe

Noch vor der unten thematisierten Nähe des Populären zur Massenkultur lässt sich angesichts des Interesses dieses Bands an populären Bildern fragen, inwiefern gerade die massenhafte Zirkulation von Bildern für ihre populäre Verwendung intrinsisch sei und ob sie das an eine entsprechend moderne Reproduktionstechnologie binde. Liegen also in der Bildlichkeit von Medienartefakten besondere Bedingungen für ihre Popularität?

Ein erster Hinweis findet sich in der Tendenz der Popularitätsforschung, das Aufkommen des Populären und das Aufkommen des massiert reproduzierten Bilds, durchaus im Sinne von W. J. T. Mitchells ‚pictorial turn‘,²³ miteinander engzuführen. Barthes und Eco etwa beschreiben gleichermaßen einen Wandel kultureller Praktiken, die vermehrt Bilder einsetzen, und den Bedarf, diese Bilder in der Forschung genauer zu beachten. Der Verdacht gegen das Populäre deckt sich dann mit dem Verdacht gegen das Bild, Kommunikation zu vereinfachen, zu veräußern und dem Populismus anheimzugeben. Zugleich beschreiben sie den Einbezug dieses Bildlichen in Praxis und Forschung als soziale Inklusion.

Beide haben in ihren Auseinandersetzungen mit populären Medienartefakten fast gleichzeitig Bildsemiologien entwickelt,²⁴ die eine verblüffend ähnliche Dichotomie enthalten: Beide legen (im Detail durchaus verschiedene) deskriptive Begriffe für die Verfasstheit und die Bedeutsamkeit piktoraler Zeichen dar, denen dann in einem zweiten Schritt ein ähnlicher ideologiekritischer Zweifel gegenübertritt. In beiden Fällen ist das zentrale Motiv der piktoralen Dimension dessen Abgrenzung gegen die semiotische Funktion schriftlicher Kommunikation, die beiden Literaturwissenschaftlern zunächst in der Forschung etablierter erschienen sein muss. Kaum etwas belegt den mangelnden Austausch zwischen Disziplinen im Bereich der Erforschung populärer Bilder so deutlich wie der fast völlige Ausfall einer kunstwissenschaftlichen Perspektive auf die Gegenstände, denen sich beide Semiologen als Philologen nähern. Beide sehen in Bildern jeweils eine in verschiedener Hinsicht einfachere oder direktere Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem als in der Schrift, und beiden wird diese Vermutung in einem zweiten Schritt verdächtig.

Barthes' Terminologie zur Beschreibung von Bild-Text-Kombinationen, wie er sie etwa in der Bildrhetorik der populären Werbung 1964 findet,²⁵ unterscheidet zwischen Ikonischem und Codiertem in der Weise, dass sich die wesentliche Funktion von Schrift vor allem über Code, die Funktion des Bilds aber teils über Code und teils

23 Mitchell, William J. T.: „The Pictorial Turn“. In: *Artforum* 30.7, 1992, S. 89–94. Vgl. Bachmann-Medick, Doris: „Chapter VII: The Iconic Turn/Pictorial Turn“. In: Dies.: *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston 2016, S. 245–278.

24 Barthes, Roland: „Rhétorique de l'image“. In: *Communications* 4, 1964, S. 40–51; Eco, Umberto: *Trattato di semiotica generale*. Mailand 1975.

25 Barthes 1964 (wie Anm. 24).

über uncodierte ikonische Zeichen verwirkliche. Schrift muss erlernt werden, was in der Aneignung des jeweiligen Codes besteht. Einige symbolische Deutungen von Bildern sind ebenso codiert und erlernbar. Was das Bild aber unmittelbar zeige, so die erste naive Annahme, lasse sich ohne besondere Einführung in Konventionen erkennen. Diese Asymmetrie leitet Barthes' Analyse der berühmten *Panzani*-Werbung, auf der ein Schriftzug zunächst ‚pates, sauce, parmesan à l'italienne de luxe‘ verspricht; Bilder von Spaghetti, Parmesan, Zwiebeln und Tomaten sodann ikonisch auf die versprochenen frischen Mahlzeiten verweisen; und deren Zusammenstellung drittens eine codierte Bildbotschaft impliziert, die Barthes als „l'italianité“ zusammenfasst.²⁶ Die erste Pointe der so fundierten Rhetorik des Bilds besteht darin, dass die Schrift denotativ, das Bild konnotativ auf dieselbe imaginierte Qualität der ‚Italianität‘ verweisen. Dieser Chiasmus reicht Barthes bereits aus, um die emphatische Wirkung des Bilds als Werbebotschaft zu plausibilisieren. Denotativ dagegen meine das Bild zunächst das, was man eben unmittelbar darauf erkenne: Obst und Nudeln, was semiotisch scheinbar harmlos bleibt.

Die zweite Pointe geht allerdings tiefer. Kurz vor Ende seiner Ausführungen erinnert Barthes sich und die Lesenden an die Verkennung, die in zu schnellem Erkennen droht: „ce domaine commun des signifiés de connotation, c'est celui de l'*ideologie*, qui ne surait être qu'unique pour une société et une histoire données, quels que soient les signifiants de connotation auxquels elle recourt“.²⁷ Gerade dort, wo scheinbare bloße ikonische Evidenz herrscht, besteht eine kulturelle und historische Spezifik des Bilds, deren Eliminierung wiederum ideologisch wirkt, insofern kulturelle Annahmen in Bildern eine Bestätigung zu finden scheinen, deren Interpretation erst aus diesen Annahmen entstanden ist. Weil Barthes diese Beobachtung dem restlichen Argument anschließt, ohne weiter zu erörtern, inwiefern sie den vorigen Interpretationen kritisch widersprechen müssen, ist diese Kehrtwende besonders bemerkenswert.

Noch auffälliger wird sie durch den Vergleich mit Eco, der im selben Forschungskontext einer Hinwendung zur populären bildlichen Medienkultur auf der Grundlage eines anderen semiologischen Konzepts an dieselbe Grenze stößt. Eco legt 1975 eine umfassende Zeichentheorie vor, deren Universalitätsanspruch jedoch vor allem in einer Erweiterung begründet liegt: Wo zuvor vor allem Schrift zugrunde lag, soll nun gleichermaßen das Bild betrachtet werden. Auch er kann die Bilder, deren Bedeutung er abstrakter ohne einzelnes zentrales Beispiel bespricht, zunächst über den „lavoro retorico“ begründen, spielt dann aber im letzten Kapitel den Verdacht auf die „Ideologia e commutazione di codice“ gegen sie aus.²⁸ Damit endet das Traktat. Aber expliziter als bei Barthes ist diese Kehrtwende bereits in der präzisen Arbeit eines früheren Abschnitts angelegt: Die „Critica dell'iconismo“ führt gerade aus,²⁹ dass das, was

²⁶ Barthes 1964 (wie Anm. 24), S. 46.

²⁷ Barthes 1964 (wie Anm. 24), S. 50.

²⁸ Eco 1975 (wie Anm. 24), S. 327.

²⁹ Eco 1975 (wie Anm. 24), S. 43.

scheinbar durch ikonische Ähnlichkeit in figürlichen Bildern sofort zu erkennen sei, aus einer „sauberen“ semiotischen Theorie eliminiert werden muss, weil es zur Verknennung und zur falschen Naturalisierung einlädt.

Diese beiden kritischen Momente lassen sich mit den Begriffen der pragmatizistischen Semiotik einordnen, auf die sich vor allem Eco zwar explizit beziehen will, deren Quellen in den Schriften von Charles Sanders Peirce in den 1960er und 1970er Jahren jedoch durch keine verlässliche Edition erschlossen waren. Das hat sich inzwischen grundlegend geändert.³⁰ Einer zu einfachen Anwendung von Begriffen des Ikonischen oder des Piktoralen lässt sich so mit Peirce' eigenen Argumenten begegnen.

Eine solche einfache Anwendung von semiotischen Grundbegriffen nämlich identifiziert das Bild allgemein oder wenigstens das figürliche Bild mit der Kategorie des Ikonischen. Nach der von Peirce übernommenen Klassifikation des Objektbezugs von Zeichen sind demnach ikonische Zeichenrelationen solche, bei denen sich ein Zeichen durch Ähnlichkeit auf seine Referenz bezieht. Das scheint bei figürlichen Abbildungen wohl der Fall zu sein, insofern man sagen kann, der Anblick eines Bilds von einem Baum ähnele dem Anblick eines Baums. Ikonen unterscheiden sich dadurch von Indizes, die durch eine reale Verbindung (z. B. Rauch – Feuer), und von Symbolen, die durch eine konventionelle Regel (z. B. Wort – Bedeutung) die Verbindung zwischen Repräsentamen und Objekt stiften.³¹ Eine solche Kategorisierung ist sicherlich leicht zu implementieren und an sich nachvollziehbar. Wollte man aber den Begriff des Bilds oder den semiotischen Zugang zur Bildlichkeit darüber bestimmen, griffe man zu kurz, wie Peirce bereits in den ersten Zeilen entsprechender Abhandlungen festhält.³²

Denn erstens wäre damit eine Grenze zwischen figürlichen und abstrakten Bildern eingezeichnet, die zwar in vielerlei Hinsicht wichtig sein mag, aber kaum zur Bestimmung dessen taugt, was ein Bild oder kein Bild sei. Zweitens ist – wie schon in zu einfachen Theorien der Metapher –³³ letztlich kaum kontextfrei zu bestimmen, ob und wie sich zwei Dinge in der Welt ähneln. Irgendetwas hat das Bild vom Baum auch mit einem Haus gemeinsam (zum Beispiel eine Farbe, eine flache Oberfläche, die Ausdehnung im Raum, die Schönheit, die Ausrichtung nach Süden, die Eigentümerin ...). Ikonizität meint bei Peirce gerade nicht die Vorstellung von Repräsentation durch Ähnlichkeit, sondern denjenigen Gebrauch eines Gegenstands als Zeichen, bei dem eine bestimmte Qualität des Gegenstands in die Nähe der vorgestellten korrespondierenden Qualität im Zeichengegenstand gerückt wird. Das Bild vom Baum ist nicht deswegen ikonisch, weil es dem Baum ähnelt, sondern weil diejenigen Aspekte

30 Peirce, Charles Sanders: *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*. Hg. von Max H. Fisch u. a. Bloomington 1982.

31 Vgl. Peirce, Charles Sanders: „Short Logic (1895)“. In: *The Peirce Edition Project u. a. (Hg.): The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bd. 2. Bloomington 1998, S. 11–26, hier: S. 12.

32 Peirce 1998 (wie Anm. 31), S. 11.

33 Vgl. Fogelin, Robert J.: „Metaphors, Similes and Similarity“. In: Hintikka, Jaakko: *Aspects of Metaphor*. Dordrecht 1994, S. 23–39.

seiner wahrnehmbaren Qualitäten, die sich auf eine Korrespondenz zum Baum beziehen lassen, in einer entsprechenden Semiose zugrunde gelegt werden. Deshalb ist das Ikonische auch vom Figürlichen strikt zu trennen: In Peirce' einleitendem Beispiel ist ein Zeichen, das nur eine allgemeine Qualität von Rot als Wahrnehmungsoption vorschlägt, das Paradigma des (dann rhematisch-qualizeichenhaften, um genau zu sein)³⁴ Ikons. Rothko ist nicht weniger ikonisch als Rembrandt. Denn, und dies wäre der dritte Einwand: Eine pragmatizistische Semiotik ist gerade nicht ahistorisch und zeitlos, sondern an die Verfügbarkeit von historisch spezifischen Interpretanten und damit ihre jeweiligen semiotischen Praktiken gebunden. Damit ist Barthes' und Ecos ideologiekritischer Einwand gegen ihre eigene Bildsemiotik zwar in ihrem Zeithorizont auf die Ideologie der Konsum- und Massenkultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezogen; begrifflich hindert jedoch nichts daran, die gleiche semiotische Differenz für andere historische Kontexte zu rekonstruieren.

Für eine ‚allgemeine Bildwissenschaft‘ – und damit potenziell gegen die Entwürfe etwa bei Bredekamp und Böhm –³⁵ hat Klaus Sachs-Hombach diesen Aspekt ins Zentrum gerückt. Die Eigenschaft des Bilds ist es demnach, „wahrnehmungsnahes Zeichen“ zu verwenden.³⁶ Wo Schrift in dem Sinne gelesen statt wiedererkannt wird, dass sie von den Idiosynkrasien der jeweils wiedererkennbaren Wahrnehmung absehen kann, und stattdessen ein Mitlesen, also die Übersetzung der visuellen Form der Buchstaben nicht in gleich geformte Vorstellungen, sondern in meist vokalisierbare und jedenfalls lexikalische, dann konventionell sprachliche Bedeutungsträger nahelegt, bleibt der Gebrauch eines Bilds als Bild wenigstens zunächst den visuellen Qualitäten verhaftet. Das gilt für ein Stilleben nicht weniger als für eine abstrakte Präsentation; es gilt aber nie unabhängig von den kulturellen Vorannahmen und damit auch den ideologischen Fallstricken der jeweiligen kulturellen Präsuppositionen. Dieselbe Doppelung vollzieht Sachs-Hombach noch einmal nach, wenn er dieser grundlegenden Bestimmung des Bilds ein ganz anderes, stärker extensional bestimmtes und kulturell spezifisches Bündel von Eigenschaften gegenüberstellt: Für uns, in unserer Kultur, Zeit und Situation, könne man Bilder hilfsweise auch begreifen als „artifizielle, flächige und dauerhafte Gegenstände, die innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen“.³⁷ Die doppelte Bestimmung des Bilds durch die zeitlose Kategorie der Wahrnehmungsnähe, die selbst nur in historisch spezifischer Weise vollzogen werden kann, und durch das bereits an historischer Spezifik reiche Eigenschaftsbündel wiederholt damit eine Haltung, die ebenso für die Bestimmung und

³⁴ Vgl. Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Berlin 2000² (Berlin 1985), S. 68.

³⁵ Vgl. Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts* (= Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007). Berlin 2010; Böhm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen – die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

³⁶ Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2013³ (Köln 2003), S. 74.

³⁷ Sachs-Hombach 2013 (wie Anm. 36), S. 76.

Analyse von Gegenständen nützlich ist, die dann eben potenziell als populäre Bilder verstanden werden können.

Demnach reicht es nicht aus und führt im Einzelfall vielleicht sogar in die Irre, ein bildintensives Medienartefakt nach 1900, etwa einen an Illustrationen und Bildern reichen Druckbogen, allein schon wegen der Nähe zur populären Bilderflut seit dem späten 19. Jahrhundert auch in die Nachbarschaft der populären Kultur zu rücken. Stattdessen wäre zu fragen, was mit der irritierenden Grenze zwischen ikonischen und ideologischen Bildinhalten geschieht. Wird sie auf einen Wandel bezogen, der etwa die Selbstverständlichkeit einer Abbildung in der Bildrhetorik eines Werbebilds als Neuigkeit präsentiert? Ist diese Neuigkeit mit einer Geste der Inklusion und diese wiederum mit einem Verdacht verbunden? In Barthes' Umgang mit der *Panzani*-Werbung ist genau dies der Fall. Die populäre Adressierung der Werbung bezieht Barthes, wie oben gesehen, auf die emphatische Kraft des Bilds. Das Zusammenspiel zwischen denotativem Text und konnotativem Bild stelle genau darauf ab. Insofern aber das Bild scheinbar denotative Inhalte mobilisiert, um den abstrakten Gedanken der ‚Italianität‘ als kommodifizierte(n) Wert einzuführen, besteht der Verdacht einer Ideologisierung des Bildinhalts gegen die Werbekommunikation.

Wie schon angedeutet, setzt diese Interpretation voraus, dass eine populäre Bild- als Rezeptionspraxis, nicht etwa eine bloße materielle Verfasstheit des Bilds untersucht wird. Dennoch lässt sich diese Praxis, wie Barthes vorführt, aus den Bestimmungen des Bilds ableiten, jedenfalls wo historische Kontexte hinreichend bekannt sind, um eine stabile Interpretation zuzulassen. Das Beispiel ist in dieser Deutung nirgends so sehr einer populären Bildpraxis im engsten Sinne verhaftet wie dort, wo Barthes wie nach ihm Eco über die Selbstverständlichkeit des ikonischen Bildbezugs in Zweifel gerät und seine eigene Bildbetrachtung einer kommerziellen Ideologie unterworfen sieht.

Hier wie mehrfach erweist sich diese Frage als besonders fruchtbar: Wie verhält sich die gegenseitige soziale Imagination vielfältiger Rezipierender zu den Bestimmungen des populären Bilds?

3 Popularitätsbedingungen und diverse Publika

Die Massenkultur der Moderne als hypothetische Bedingung des Populären lässt sich so in zwei Schritten annähern. Wie sich der Bezug auf moderne Ideologien in der kritischen Auseinandersetzung mit massenhaft zirkulierenden Bildern in seinem zeitgenössischen Bezug explizieren lässt, war Gegenstand des vorigen Abschnitts. Der in der Popularitätsforschung häufige Verweis der populären auf die massierte Kultur ist jedoch nicht auf die Bildern eigene Differenz zwischen Ikonizität und Figürlichkeit in der Reproduktion beschränkt, sondern meint zunächst Massenmedialität überhaupt.

Also ist ebenso zu fragen: Liegt in der Massenmedialität eine besondere Bedingung für die Popularität eines Medienartefakts?

Sicherlich bedarf Popularität einer wenigstens vorstellbaren weiten Zugänglichkeit eines Medieninhalts für eine möglichst große und diverse Gruppe von Rezipierenden. Vervielfältigung ist eine Möglichkeit, diese Bedingung zu erfüllen; die Platzierung eines Gegenstands im öffentlichen Raum oder der Anschluss an einen breit zugänglichen aktuellen Diskurs können die gleiche Funktion erfüllen. Was die letzten beiden Möglichkeiten mit der Massenmedialität verbindet, ist demnach nicht allein oder verbindlich die massierte Reproduktion, sondern die Diversität des Zugangs zu dem gleichen Material. Davon kann sowohl die Massenmedialität als Signatur der Moderne als auch eine Fixierung auf piktorale Medien ablenken.

Orson Welles bedient sich beider Ablenkungen gezielt in einer Sequenz in seinem letzten Film, *F is for Fake* (1973). Jede Szene führt die Zuschauenden in die Irre, täuscht sie auf eine oder mehrere Weisen darüber, was sie sehen. Die nächste Szene enthüllt jeweils eine vorausgegangene Täuschung, während sie eine oder mehrere neue einführt. Die Sicherheit, mit der das Publikum getäuscht wird, scheint in einem Widerspruch zur Massenmedialität zu stehen, wenn diese durch besonders diverse Publika charakterisiert wird. Sicherlich ist doch die gezielte Ablenkung, die Einladung zur Überinterpretation oder die Evokation verlässlich geglaubter, unzuverlässiger Narrative umso schwieriger, je vielfältiger das Publikum ist? Das Gegenteil aber ist der Fall, und dies führt auf den ideologischen Charakter der vermeintlichen inklusiven Adressierung populärer Massenmedialität.

In einer Passage des Films wird sie thematisiert. Welles berichtet hier, wie sein 1938 im Radio ausgestrahltes Hörspiel *War of the Worlds* bei einigen Zuhörenden Panik und sogar die Flucht aus ihren Häusern ausgelöst habe. Die Struktur jener Sendung ist einem Radioprogramm nachempfunden, dessen Berichte und Musikübertragungen immer wieder von aktuellen Meldungen zur Invasion der Außerirdischen unterbrochen werden. Die Fiktion, die Welles von H. G. Wells' Roman übernommen hat, wird so mit einem fingierten Medienformat verbunden. Ob man letzteres für echt nimmt, hängt also am Fiktionsverständnis dieser Erzählung überhaupt. Dass aber Fiktion zunächst von Tatsachenkommunikation ununterscheidbar ist und das Fiktionsverständnis diese Unterscheidbarkeit erst wiedereinführen muss, ist bekannt.³⁸ Das Narrativ vom getäuschten Publikum ist 1973 bereits recht weit verbreitet, Welles' Film dürfte aber zu seiner weiteren Prominenz beigetragen haben. Aus der Zeit um 1938 ist es dagegen so gut wie nicht belegt. Die wenigen Tageszeitungsberichte, die tatsächlich von Fluchtbewegungen sprechen, dokumentieren sie nie direkt, sondern stets als Erzählung einer Erzählung, Hörensagen in der dritten oder vierten Instanz.³⁹

³⁸ Vgl. Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin 2007, S. 20–22.

³⁹ Vgl. Pooley, Jefferson / Socolow, Michael J.: „The Myth of the *War of the Worlds* Panic“. In: *Slate* 28.10.2013. <https://slate.com/culture/2013/10/orson-welles-war-of-the-worlds-panic-myth-the-infamous-radio-broadcast-did-not-cause-a-nationwide-hysteria.html> (01.02.2024).

Glaubhaft belegt ist, dass sich ein breites Publikum 1938 und auch noch 1973 vorstellen konnte, dass ein anderer Teil des Publikums sich hätte täuschen lassen. Unbelegt bleibt dagegen, dass sich breite Bevölkerungen tatsächlich täuschen ließen.

In diesem Sinn rekapituliert dieses Narrativ noch einmal das ideologische Irritationspotenzial des modernen Popularitätsbegriffs, wie er sich eben auch in Bildtheorien niederschlägt, die dem populären Bild gerecht werden wollen; aber als Signatur von kritisch rezipierter Massenmedialität nicht auf Bildmedien beschränkt ist. Die Selbsterzählung der populären Medien animiert dazu, sich noch ganz andere Publika vorzustellen, die unter ganz anderen Vorbedingungen und in ganz anderen Situationen als man selbst das gleiche Medienartefakt rezipieren und deshalb womöglich etwas ganz anderes damit machen. Tatsächlich aber reicht die Fähigkeit der diversen Publika zur Imagination der jeweils anderen Rezeptionshaltung aus, um ihnen auch das zu erschließen, was scheinbar eine andere Gruppe adressiert, tatsächlich aber ihre soziale Imagination dieser Gruppe anspricht.

In *F is for Fake* kommen zu dem vermeintlich täuschend echten populären Hörspiel nun populäre Bilder hinzu. Während Welles' Stimme aus dem Off berichtet, das Publikum habe sich 1938 allzu leicht von den Vorstellungen täuschen lassen, die sie von Außerirdischen unterhielten, zeigt die Leinwand Szenen aus Hollywoods B-Filmen der 1950er und 1960er Jahre, in denen fliegende Untertassen amerikanische Städte und Siedlungen angreifen. Die Stimmigkeit der Konstellation täuscht darüber hinweg, dass diese Kombination gerade das falsche Bild davon vermittelt, was das Radiopublikum 1938 denken konnte. Es hatte diese Bilder nicht nur nicht gesehen, sondern es hatte ähnliche Bilder, jedenfalls aus dem Kino, noch gar nicht kennen können.⁴⁰ Wer sich davon eine Szene lang täuschen lässt – bevor die nächste die Täuschung anspricht und auflöst –, hat wiederum etwas zu schnell wiedererkannt. Diesmal ist es jedoch nicht der Bildinhalt, der wie der uncodierte ikonische Gehalt der *Panzani*-Werbung wie selbstverständlich hingenommen wird. Was die Zuschauenden *F is for Fake* zu leicht glauben, ist die Haltung *anderer*, imaginerter Publika, die sich von Hörspielen und Science-Fiction-Filmen gleichermaßen in eine Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität treiben lassen. Es ist die Imagination der verdächtigen Wirkung des populären Mediums auf jene inkludierten Rezipierenden, die den tatsächlichen Rezipierenden als Imagination zugänglicher sind, denn durch direkte Beobachtung.

Selbstverständlich gibt es tatsächlich verschiedene Publika für populäre Medien; eine funktionale Mehrfachadressierung wird zu ihren typischen Erfolgskriterien gehören. Ich gehe auf einige Aspekte im folgenden Abschnitt ein. Die Imagination fremder Publika ist jedoch zunächst davon unabhängig, ob die andere Rezeptionshaltung, die sich eine erste Gruppe an Rezipierenden gerne vorstellt, tatsächlich existiert, oder

⁴⁰ Einzelne werden verwandte Motive aus Abbildungen der billig gedruckten Pulp SF des *Golden Age* gekannt haben; gerade sie kehren aber in *F is for Fake* nur motivisch, nicht in konkreten Beispielen wieder.

ob sie nur fingiert wird. Gerade deshalb dürfte die Täuschung durch *F is for Fake* vergleichsweise stabil sein: Sie bedarf keines homogenen Publikums, sondern kann ein heterogenes Publikum bedienen, solange sich dessen diverse Teile in der Imagination eines noch weiteren Teils, der vermeintlich leichtgläubigen Opfer populärer Medialität, einig sein kann.

Was diese Konstellation tatsächlich mit den Bedingungen der Massenmedialität verbindet, ist die forcierte Abwesenheit des größten Teils des Publikums in jeder *few-to-many*-Ausstrahlung, also die Paradigmatisierung distaler Kommunikation in Modellen des massenhaften Vertriebs oder gar der Ausstrahlung von Medien. Versuche, das abwesende Publikum durch Standardisierung, Konventionalisierung, durch Stellvertretungen, Livepublika, durch Befragen und Soziometrien wieder in die Gegenwart zu holen, bezeugen den Druck zur Erfindung der abwesenden Rezipierenden, unter den sich die Anwesenden jeweils gestellt sehen. Das wiederkehrende Verdachtsmoment der Apokalyptiker, die Eco so eindringlich beschreibt, setzt gerade hier an: Ich lasse mich wohl nicht täuschen, verführen, korrumpieren – aber wie groß ist meine Sorge um die anderen, denen es anders geht! Adorno und Horkheimer haben gerade hier das Bild des gefesselten Odysseus platziert, der sich selbst den Gesang der Sirenen zumutet, seiner Mannschaft jedoch nicht. Gefesselt und dadurch außer Gefahr, ist er zugleich der Werkstätigkeit entzogen. Die Arbeitenden stehen im dringenderen Verdacht der Korruptierbarkeit.⁴¹

Eine vergleichbare Modellierung der Gesellschaft, in der Popularität stattfinden kann, kehrt in aktuellen Darstellungen der Popularitätsforschung noch immer häufig wieder. Sie ist besonders geeignet, ein Verständnis der Populärkultur zu tragen, das diese mit der Moderne verbindet. So fassen Döring u. a. die grundlegende ‚Transformation des Populären‘ wie folgt zusammen:

Mit dem Übergang ständischer Gesellschaftsordnungen zur funktional differenzierten Weltgesellschaft um 1800 endet die kulturelle Selbstverständlichkeit dessen, was für wen gilt. Was Menschen in ihrer Vielzahl bewegt, was sie zur Kenntnis nehmen und wie sie es bewerten, lässt sich nicht mehr umstandslos voraussetzen, normativ erwarten oder gar mit Macht durchsetzen. Man muss nun beobachten, was von vielen beachtet wird. Auch Distinktion ist nicht länger eine Pflichtübung, deren Register in einer stratifizierten Gesellschaft allen Schichten weitgehend vorgeschrieben sind, sondern Funktion von Praktiken, deren Folgen für die Selbst- und Fremdbeschreibung Beachtung voraussetzen. Nur was von vielen beachtet wird und in diesem Sinn als populär gelten kann, vermag als Gegenstand einer gesellschaftlichen Urteilskraft zu fungieren, deren Distinktionen die Schichtung der alteuropäischen Ordnung nicht einfach wiederholen.⁴²

Diese Schilderung hält eine Balance zwischen zwei Polen. Zum einen wird das Populäre abermals in der Moderne verortet. Zum anderen werden dafür nicht jene Bedin-

⁴¹ Horkheimer / Adorno 1987 (wie Anm. 22), S. 67–103.

⁴² Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6.2, 2021, S. 1–24, hier: S. 3.

gungen der Massenmedialität zitiert, die zur Verbreitung populärer Inhalte besonders gut geeignet zu sein scheinen, sondern das daraus entstehende Problem, dass die inklusive Medialität der Moderne die Kommunikationskontexte destabilisiert. Dass die Beteiligten sich dies lebhaft vorstellen, wird jedoch zugleich zur Lösung des Problems: Jene Praktiken, die Selbst- und Fremdbeschreibung ermöglichen, lösen gerade die Herausforderung der möglichst weitgehend universalisierten Rezeption von nur eingeschränkt universell adressierbaren Kommunikationsangeboten.

4 Imaginierte Publika in gestaffelten Modalitäten

Dennoch ist die mehrfache Adressierung sicherlich eine komplementäre Formation, die das Populäre als modernes Phänomen forciert und vielleicht ihre Erweiterung über die Moderne hinaus ermöglicht. Wie funktioniert die mehrfache Adressierung populärer Bildmedien vor dem Hintergrund der bisher beschriebenen Zuspitzungen?

Für die hier aufgeworfenen Fragen nach der Modernität, der Piktoralität und der Massenmedialität bietet sich das analytische Konzept der Multimodalität an, das an jüngere Theorien zur mehrfachen semiotischen Gestaltung von Medienangeboten ansetzt. Unter Multimodalität⁴³ ist die gleichzeitige Aufmerksamkeit für mehrere semiotische Ressourcen eines Medienartefakts zu verstehen. Wer etwas liest, betrachtet, übersetzt usw., verwendet eine solche Ressource; aber weil dasselbe Artefakt gegebenenfalls eine Lektüre, Betrachtung, Übersetzung usw. erlaubt, liegen mehrere Ressourcen vor. Dazu bedarf es nicht nur einer materiellen Grundlage dafür, z. B. Schrift erscheinen zu lassen, sondern auch des konkreten Schriftzugs, der tatsächlich erscheint. Als materielle Seite der Basis des Mediengebrauchs wird die Affordanz einer bestimmten Beschaffenheit eines Gegenstands für die Eintragung von Spuren verstanden, die sich wiederum der semiotischen Interpretation im entsprechenden Modus öffnen, also die Eignung eines materiellen Gegenstands, etwa Schrift zu übermitteln. So ist die *Panzani*-Werbung auf das Papier der Illustrierten gedruckt, in der Barthes sie findet. Papier und Tinten, aber auch das billige massenweise Druckverfahren bieten die Affordanz sowohl für die Wiedergabe des Bilds als auch der Schrift, die jedoch in verschiedenen semiotischen Modi verarbeitet werden, mindestens in den oben beschriebenen drei verschiedenen Botschaften – und potenziell sicherlich noch in vielen weiteren.

Der Vorteil dieser Begrifflichkeit gegenüber älteren Konzepten liegt zum einen in der klaren Profilierung der Fragestellung gegen andere, verwandte, aber systematisch

43 Vgl. Wildfeuer, Janina: „Bridging the Gap between Here and There: Combining Multimodal Analysis from International Perspectives“. In: Dies. (Hg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. München 2015, S. 13–33, hier: S. 13.

und historisch zu differenzierende Untersuchungsperspektiven: Nach semiotischen Ressourcen zu fragen ist erstens nicht identisch, aber kompatibel mit der Vorstellung von einer Intermedialität, wonach konventionell stabilisierte Traditionen des Bilds und der Schrift als ‚Medien‘⁴⁴ in Kombinationen etwa in diesem Werbebild zusammenfinden. Eine solche Schilderung wäre möglich, aber auf die eigene Mediengeschichte hin kritisch zu befragen, die sie befördert: Sind die Traditionen von Bild und Schrift ohne Kontamination tatsächlich älter, und kommen sie hier tatsächlich erstmals zusammen? Sie ist zweitens ebenso unterscheidbar von und kombinierbar mit der Vorstellung von einer mehrfachen Codierung der entsprechenden Artefakte. Sicherlich können mehrere Codes in der Mehrfachadressierung von Medienartefakten eine Rolle spielen. Damit ist jedoch in der Regel gemeint, dass dieselbe Botschaft mehrere Bedeutungen haben kann, die von verschiedenen Interpretanten empfangen werden. Multimodalität meint dagegen ein benachbartes Phänomen, bei dem unabhängig von der Anzahl der verwendeten Codes mehrere verschiedene Affordanzen für mehrere verschiedene Arten von semiotischen Spuren genutzt werden.⁴⁵ Eine Leinwand, auf der Botschaften auf Deutsch und Englisch stehen, ist mehrfach codiert, und das gilt auch für die viel subtileren Fälle verschieden interpretierbarer figürlicher Bildelemente. Ein Bild aber, das zugleich als Text; eine Figur, die zugleich als Portrait und als Karikatur; eine Beschreibung, die zugleich als Prosa und als Ekphrasis verwendet werden kann, nutzt die Multimodalität der alltäglichen Kommunikation.

Zum anderen lädt das Konzept der Multimodalität dazu ein, die verschiedenen Modi nicht nur neben-, sondern auch auf verschiedenen semiotischen Ebenen nacheinander zu betrachten. Die eben bereits erwähnte Ekphrasis ist dafür paradigmatisch: Als sprachlich codierte Botschaft ist sie auf Ressourcen wie Schrift oder gesprochenes Wort angewiesen, aber in ihrer Interpretation ist ihr Effekt dem Visuellen und dem Bereich der Anschaulichkeit zuzuschlagen. Ähnliche Argumente gelten für in populären Bildmedien häufige Verfahren wie Chronotopen, Cartoonisierungen und unzuverlässige *twists*. Ich schlage vor,⁴⁶ in diesen Fällen von einer *gestaffelten Multimodalität* zu sprechen.

Für die beiden besprochenen Beispiele sind beide Dimensionen der Multimodalität aufschlussreich. *F is for fake* täuscht sicherlich durch die Engführung verschiedener Genres – Dokumentation, Essay und Spielfilm – ebenso wie durch die Kombination von Bild und Ton, die im Kontext des Hörspiels neu erfahrbar wird. Insofern die Enthüllung der Täuschung jedoch dazu aufruft, die Grenze zwischen Bild und Ton gerade neu zu über-

44 Vgl. Wolf, Werner: „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1996, S. 85–116; Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 14–16.

45 Vgl. Wildfeuer, Janina / Bateman, John A. / Hippala, Tuomo: *Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse. Eine problemorientierte Einführung*. Berlin 2020, S. 135–143.

46 Vgl. dazu die umfassendere Darstellung in Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136.

legen, wird die Distinktion der eingesetzten semiotischen Ressourcen für die Distinktion verschiedener sozialer Imaginationen nutzbar. Ebenso erlaubt die *Panzani*-Werbung sicherlich die Isolierung mehrfach codierter Botschaften, wenn etwa Betrachtende mit unterschiedlichen Assoziationen zur italienischen Küche von dem heraufbeschworenen Abstraktum der ‚Italianität‘ in verschiedenem Maße beeinflusst werden. Dass aber die Verbindung zwischen Bild und Text einerseits als Chiasmus zwischen bildlicher Konnotation und sprachlicher Denotation funktionieren, andererseits zur Infragestellung der neutralen bildlichen Denotation anstiften kann, lässt wiederum mehrere verschiedene Publika imaginieren: Jenes, das die Werbebotschaft erkennt (und ihr folgt oder auch nicht), und jenes, das den Konstruktionsbedingungen dieser Rhetorik im Vollzug misstraut und deshalb auch gegen das Erkennen der Werbebotschaft misstrauisch ist.

Entscheidend ist, dass es keinen allgemeinen, im Sinne eines zeitlosen semiotischen Grunds geben kann, aus dem die Grenzen der Interpretationen der verschiedenen imaginierten Publika an den Grenzen zwischen semiotischen Modalitäten entlang verlaufen sollten. Aber gerade deshalb ist aus dem Blickwinkel der historischen Semiotik die Diagnose bestechend, dass bestimmte Diskursen, die einen zeitgenössischen medienkulturellen Wandel beobachten, eine Erweiterung des medialen Inventars mit der Erweiterung eines imaginierten Publikums und seiner Diversität engführen: Dass also verschiedenen semiotischen Ressourcen in einem Gegenstand eine Bestimmung für den Gebrauch durch verschiedene Publika zugeschrieben wird, sodass deren Differenz durch die Unterscheidung der semiotischen Modi veranschaulicht und vielleicht naturalisiert wird. In *F is for Fake* ist es die Konfrontation eines vermeintlich täuschenden Hörspiels, einiger tatsächlich täuschender Hollywoodbilder und einiger die Täuschung vermeintlich dokumentierender Tageszeitungen, an deren Binnendistinktionen die verschiedenen imaginierten Publika vorstellbar werden: Jenes, das einer Massenpanik 1938 glaubt; jenes, das diese Panik ahistorisch auf Bilder der 1950er Jahre bezieht; oder jenes, das sich der Gegenwart der Täuschung 1973 bewusst wird. Im Fall *Panzani* ist es die Frage, ob eine uncodierte bildliche Botschaft die anderen beiden Botschaften der Werbung ergänzt oder nicht, die über das Unbehagen des imaginierten Publikums an der Ideologie der kommodifizierenden Botschaft entscheidet.

5 Fazit: Thesen zur Vergleichbarkeit populärer Bildkulturen

Für eine heuristische Ausweitung des an der Moderne gebildeten Begriffs populärer Bildmedialität ergeben sich damit eine Reihe von Vorschlägen, die die Empirie der historischen Analyse nicht vorwegnehmen, aber den Blick dafür schärfen können, was es heißen kann, in ihnen Phänomene einer anderen als einer modernen Popularität zu entdecken:

Erstens wird hier vorgeschlagen, die Engführung zwischen Moderne und Popularität statt nur als externe historische Verortung auch als interne Historisierung mehrerer gleichzeitig vorhandener Elemente aufzufassen, deren Temporalität im jeweiligen Medienartefakt selbst als Wandel ausgestellt wird, der mit einer größeren sozialen Inklusion zugleich Verdachtsmomente in der gegenseitigen sozialen Imagination der verschiedenen aufgerufenen Gruppen antreibt: Welche Geschichte erzählt dieses Medienartefakt über die Ausweitung seines Publikums und das Unbehagen, das damit einhergehen kann?

Zweitens lässt sich die Piktoralität der verwendeten Bildmedien gerade dort auf die fragliche Popularität beziehen, wo eine allzu einfache ikonische Motivierung des Bildinhalts ideologische Verkürzungen befürchten lässt, die wiederum im Modus des Verdachts auf andere imaginierte Publika bezogen werden: Welchen Verdacht stiftet das Bild, dass sich unter den anderen, abwesenden Rezipierenden jemand von der vermeintlichen Direktheit und Evidentialität des Bilds täuschen ließe?

Drittens ist unter dem Gesichtspunkt der sozialen Imagination die Diversität von Publika durch ihre gemeinsame Vorstellung von differierenden Positionen lösbar: Von welchem weiteren Publikum erzählt dieses Medienartefakt seinen verschiedenen Rezipierenden, um seine Kommunikation über ihre Unterschiede hinweg zu stabilisieren?

Und *viertens* ist schließlich auf die Inszenierung gestaffelter Modalitäten zur Emphase divergierender imaginerter Publika zu achten: Wo legt das Bild nahe, dass seine verschiedenen piktoralen und anderen Modalitäten für verschiedene Publika gedacht seien?

Dass sich unter diesen Fragestellungen populäre Phänomene jenseits der europäischen Moderne finden lassen, ist damit keineswegs sicher. Es lässt sich aber mit diesen Überlegungen nach einigen besonders vielversprechenden Aspekten suchen, die sie vielleicht auszeichnen könnten.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie (1963)“. In: Goer, Charis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 13–23.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston, 2016.
- Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris 1970² (Paris 1958).
- Barthes, Roland: „Rhétorique de l'image“. In: *Communications* 4, 1964, S. 40–51.
- Böhm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen – die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.
- Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts* (= Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007). Berlin 2010.
- Bunia, Remigius: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin 2007.
- Couldry, Nick: „Sociology and cultural studies. An interrupted dialogue“. In: Hall, John R. u. a. (Hg.): *Handbook of Cultural Sociology*. New York 2010, S. 77–86.
- Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6.2, 2021, S. 1–24.
- Eco, Umberto: *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Mailand 1964.
- Eco, Umberto: *Trattato di semiotica generale*. Mailand 1975.

- Fogelin, Robert J.: „Metaphors, Similes and Similarity“. In: Hintikka, Jaakko: *Aspects of Metaphor*. Dordrecht 1994, S. 23–39.
- Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse (1973)“. In: *Essential Essays*. Bd. 1. Hg. von David Morley. Durham 2018, S. 257–276.
- Hare, Steve: *Penguin Portrait: Allen Lane and the Penguin Editors 1935–1970*. London 1995.
- Hoggart, Richard: *A Measured Life: The Times and Places of an Orphaned Intellectual*. Oxfordshire 1994.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947)“. In: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1987.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003.
- Mitchell, William J. T.: „The Pictorial Turn“. In: *Artforum* 30.7, 1992, S. 89–94.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Berlin 2000² (Berlin 1985).
- Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136.
- Peirce, Charles Sanders: *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*. Hg. von Max H. Fisch u. a. Bloomington 1982.
- Peirce, Charles Sanders: „Short Logic (1895)“. In: The Peirce Edition Project u. a. (Hg.): *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)*. Bd. 2. Bloomington 1998, S. 11–26.
- Pooley, Jefferson / Socolow, Michael J.: „The Myth of the War of the Worlds Panic“. In: *Slate* 28.10.2013. <https://slate.com/culture/2013/10/orson-welles-war-of-the-worlds-panic-myth-the-infamous-radio-broadcast-did-not-cause-a-nationwide-hysteria.html> (01.02.2024).
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2013³ (Köln 2003).
- Stein, Daniel / Werber, Niels: „Reassessing the Gap: Transformations of the High/Low Difference“. In: *Arts* 12, 2023, 199, S. 1–13.
- Wildfeuer, Janina: „Bridging the Gap between Here and There: Combining Multimodal Analysis from International Perspectives“. In: Dies. (Hg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. München 2015, S. 13–33.
- Wildfeuer, Janina / Bateman, John A. / Hippala, Tuomo: *Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse. Eine problemorientierte Einführung*. Berlin 2020.
- Williams, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London 1976.
- Williams, Raymond: *Culture and Society*. London 1958.
- Williams, Raymond: „Fiction and the writing public“. In: *Essays in Criticism*. London 1957, S. 422–428.
- Wolf, Werner: „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1996, S. 85–116.



Fallstudien

Dietrich Boschung

Medien und populäre Bilder der Antike

Abstract: Medien der Antike waren zunächst für die Repräsentation der Eliten entstanden, die sich an eine breite Öffentlichkeit richtete. Der Beitrag bespricht Phänomene, die für ihre Genese, Verbreitung und Wirkung besonders aufschlussreich sind. Er zeigt zunächst exemplarisch, wie im 8. Jahrhundert v. Chr. das Zusammenwirken von handwerklichen Traditionen und aristokratischem Repräsentationsbedürfnis zur Entstehung eines neuen Bildmediums führte. Bildwerke aus den Jahrzehnten um die Zeitenwende verdeutlichen als zweites Beispiel die umfassende Nutzung antiker Medien für die Legitimationsstrategie eines römischen Kaisers. Die für den Herrscher entwickelten Bildmotive ließen sich durch den Verlust ihres Kontexts in neue Bereiche übernehmen und damit popularisieren. Ergänzt wurden sie in den Medien der Alltagswelt durch komplementäre Themen wie Zirkusrennen, Gladiatorenkämpfe und erotische Szenen, die ohne formale Vorlagen aus der kaiserlichen Selbstdarstellung geschaffen wurden.¹

1 Klassische Archäologie als Medienwissenschaft

Klassische Archäologie und Medienwissenschaften haben, so könnte man zunächst meinen, wenig miteinander zu tun: im Gegensatz zu den Medienwissenschaften ist Klassische Archäologie ein traditionelles Fach, das sich nach systematischen Vorarbeiten seit der Renaissance im 19. Jahrhundert an den Universitäten etablierte. Es beschäftigt sich mit der materiellen Kultur der griechischen und römischen Antike und dabei schwerpunktmäßig mit antiker Kunst. Hier ergeben sich denn doch Berührungspunkte. Zum einen lässt sich die Entwicklung der Klassischen Archäologie als Geschichte ihrer Medienverwendung verstehen und untersuchen, was die Einführung und systematische Nutzung neuer Medien wie Kupferstich, Fotografie, Film, digitale Datenbanken, Online-Plattformen oder 3D-Rekonstruktionen seit den Anfängen einer systematischen Erforschung antiker Artefakte im 16. Jahrhundert bewirkt hat.²

Zudem lassen sich die Gattungen der antiken Kunst wie in diesem Beitrag als Vermittlungssysteme der kulturellen Kommunikation auffassen und auf ihre medialen Bedingungen und Möglichkeiten befragen. So haben vor einiger Zeit zwei Publikationen

1 Der Text basiert auf dem Vortrag *Antike Medien – Bilder fürs Volk?*, der 2018 im Rahmen der Ringvorlesung *Populäre Bilder* des Instituts für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln gehalten worden ist.

2 Remmy, Michael / Scheding Paul: *Skulptur 5.0:// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln*. Berlin 2014, v. a. S. 182–221.

von unterschiedlichen Positionen ausgehend die Frage nach den antiken Medien gestellt: Zum einen erschien 2003 ein Band in der von den Medienwissenschaftlern Lorenz Engell und Bernhard Siegert herausgegebenen Reihe *Archiv für Mediengeschichte* mit dem Titel *Medien der Antike*; im gleichen Jahr veröffentlichte zum anderen der Kölner Archäologe Henner von Hesberg den Sammelband *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*.³ Seither sind eine ganze Reihe von Publikationen erschienen, die Bedeutung und Wirkung antiker Medien untersuchen.⁴ Der Archäologie hilft das, die Entstehung und Wirkung der von ihr in den Blick genommenen Artefakte besser zu verstehen, insbesondere die dadurch ausgelösten kommunikativen Prozesse. Die Medienwissenschaft andererseits kann mit ihren Fragestellungen auf ein intensiv gesammeltes, systematisch aufbereitetes Material zurückgreifen, wenn sie ihr Forschungsgebiet um eine historische Perspektive erweitern möchte: Inschriften, Statuen, mythologische Reliefs, Münzen, Gemmen und anderes mehr. So lässt sich die Antike als abgeschlossene, aber gut dokumentierte Epoche und als historisches Modell der Medienverwendung untersuchen. Als Kultur, die uns fremd ist, die jedoch unsere eigene Kultur – und viele andere – bis heute grundiert, bietet sie einen Ausgangspunkt für Vergleiche mit anderen Zeithorizonten und Gesellschaften.

2 Die Entstehung eines neuen Mediums

Die klassische Antike hat eine ganze Reihe von schriftlichen und visuellen Kommunikationsmitteln hervorgebracht, die bis heute fortwirken. Zu nennen ist zunächst die griechische Alphabet-Schrift, die als Adaption des phönizischen Schriftsystems im 8. Jahrhundert v. Chr. in kürzester Zeit entwickelt und verbreitet wird.⁵ Wir wissen

³ Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard (Hg.): *Medien der Antike* (= Archiv für Mediengeschichte, 3). Weimar 2003; von Hesberg, Henner (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003.

⁴ Boschung, Dietrich / Eck, Werner (Hg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Vermittlung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 3). Wiesbaden 2006; Frevel, Christian / von Hesberg, Henner (Hg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 5). Wiesbaden 2007; Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel* (= Morphomata, 19). Paderborn 2014; Dally, Ortwin u. a. (Hg.): *Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom*. Berlin, Boston 2014; Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *„Wort“ und „Stein“. Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen* (= Morphomata, 51). Paderborn 2021; Dietrich, Nikolaus / Fouquet, Johannes (Hg.): *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Greco-Roman Sculpture*. Berlin 2022.

⁵ Latacz, Joachim: *Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption* (= Beiträge zur Altertumskunde, 327, hg. von Michael Erler / Dorothee Gall / Ludwig Koenen / Clemens Zintzen; *Studien zu Dichter, Werk und Rezeption* [Kleine Schriften II], hg. von Thierry Greub / Krystyna Greub-Frącz /

nicht, wo und durch wen das geschah, aber die Entwicklung war in höchstem Maße folgenreich.

Besser zu verfolgen ist die Entstehung der Bildmedien.⁶ Bereits das bronzezeitliche Griechenland, d. h. die minoische und die mykenische Kunst des 2. Jahrtausends, kannte figurenreiche Bilder, etwa in der Malerei oder in der Glyptik. Aber in den folgenden Jahrhunderten, dem ‚Dunklen Zeitalter‘ Griechenlands, verschwinden die Bilder fast vollständig. Vom 11. bis zum 8. Jahrhundert v. Chr., also über etwa zwölf Generationen hinweg, sind figürliche Darstellungen auf griechischen Vasen überaus selten. Ihr Dekor beschränkte sich vielmehr auf wenige geometrische Formen, sodass diese Zeit als ‚Geometrische Epoche‘ der griechischen Kunst gilt. Figürliche Bilder gab es aber auf Import-Stücken aus dem Vorderen Orient. Es fehlte also weder an den technischen Möglichkeiten noch an den formalen Vorlagen für figürliche Darstellungen; dennoch kommen sie nur selten und nur vereinzelt vor.

Umso erstaunlicher ist es, dass gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts in Athen innerhalb weniger Jahre ein neues visuelles Medium entstand. Bereits seit Generationen wurden die Gräber durch Gefäße markiert, die anzeigten, wo die Totenspende darzubringen war. Sie haben die Form von Krateren, die im Alltag zum Mischen des Weins dienten, und von Amphoren, die eigentlich zum Transport und zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten verwendet wurden. Auch sie sind über Jahrhunderte hinweg ausschließlich mit geometrischen Mustern verziert. Aber in den Jahren um 750 v. Chr. wurden die auffälligen großen Grabgefäße zu Trägern figurenreicher narrativer Szenen. Für die neuartigen Darstellungen auf Krateren und Amphoren an den Gräbern griffen die Vasenmaler zunächst nur zwei Themen auf: den Krieg und das Bestattungsritual.⁷

Auffällig ist, dass die figürliche Malerei etwa gleichzeitig mit der griechischen Schrift entwickelt wurde. Dieses zeitgleiche Aufkommen von zwei neuen Medien – Schrift und Bild – war kaum zufällig, denn beides entsprach einem ähnlichen Bedürfnis: mit der Schrift ließ sich der genaue Wortlaut von Versen, Berichten, Verträgen, Gesetzen verbindlich fixieren; die Bilder halten Geschehenes oder Imaginiertes augenfällig fest und können ephemere Vorgänge dauerhaft präsent machen.

Die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums lässt sich an den Kampfszenen auf einem Krater in Paris ablesen (Abb. 1). Zwar erlaubte die silhouettenartige, schematische Malweise keine Wiedergabe von Mimik und Physiognomie, erst recht keine Darstellung der dreidimensionalen Präsenz kraftvoll agierender Körper. Umso intensiver sind die weni-

Arbogast Schmitt). Berlin, Boston 2014, S. 117–148; Wa(chter), R(udolf): „II. Das griechische Alphabet“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike I*. Stuttgart 2003, S. 537–547.

⁶ Boschung, Dietrich: „Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.“ In: von Hesberg 2003 (wie Anm. 3), S. 17–49; Ders.: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (= Morphomata, 36). Paderborn 2017a, S. 80–89.

⁷ Boschung 2017a (wie Anm. 6), S. 80–89.

gen Möglichkeiten von Kombination und Komposition sowie Rhythmisierung für detailreiche und differenzierte Szenen genutzt worden, die das Kampfgeschehen mit vielen Einzelheiten wiedergeben.



Abb. 1: Fragmente eines Kraters aus Athen mit Kampfszenen (Umzeichnung); um 760 v. Chr. H. 23,6 cm. Paris, Musée du Louvre (A 519).

Das zweite Thema der frühesten Vasenmalerei ist das Bestattungsritual (Abb. 2). Im Zentrum der figürlichen Szene ist eine tote Person aufgebahrt; daneben stehen Klagende und Trauernde, die sich die Haare raufen und ein traditionelles Totenritual durchführen. Diese großformatigen, figürlich bemalten Gefäße aus der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. stammen alle vom selben Fundort in Athen. Die Häufung in einem Friedhof und die Aufstellung in einem kurzen Zeitabschnitt ist umso auffälliger, als die Gefäße auch stilistisch zusammen gehören und alle aus der Werkstatt des ‚Dipylon-Malers‘ stammen. Dies spricht für eine enge Abstimmung zwischen einem anspruchsvollen Kreis von Abnehmern und der qualitätvollen Werkstatt; möglicherweise arbeiteten die Handwerker ohnehin für den Haushalt der Adelsfamilien.



Abb. 2: *Dipylon-Amphore*; Ausschnitt mit Darstellung der Aufbahrung einer Toten; um 760 v. Chr.; Athen, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 804).

Mit den großen und aufwendig mit figürlichen Bildern bemalten Grabgefäßen versuchte eine athenische Kriegerelite, ihre soziale Prominenz mit neuen Mitteln zu begründen. Die attischen Handwerker waren dieser Aufgabe durchaus gewachsen: Der ‚Dipylon-Maler‘ und seine Mitarbeiter schufen unter Verwendung älterer Techniken, Formen und Motive ein neues Kommunikationssystem, das die blutigen Kämpfe und das prunkvolle Grabritual mit vielen Einzelheiten auf Dauer festzuhalten vermochte.

Wir wissen nicht, ob die athenischen Aristokraten mit ihren aufwendigen und neuartigen Darstellungen ihr eigentliches Ziel erreicht haben. Auf jeden Fall setzten sie eine Entwicklung in Gang, die für sie nicht absehbar gewesen sein kann. Die dichte Abfolge und der Umfang der Produktion, die Einübung eines verbindlichen Formen-

und Themenrepertoires, wohl auch die soziale Prominenz der Auftraggeber führten dazu, dass das neue Medium rasch an Bedeutung gewann. Mit figürlichen Szenen bemalt wurden bald auch zahlreiche Gefäße des täglichen Gebrauchs, etwa Trinkgefäße und Salbölfläschchen. Das Spektrum der Darstellungen erweiterte sich rasch: Neben Krieg und Totenritual traten Bilder von Reigentänzen und Musikanten, von Jägern, Tieren und Tierkämpfen, später auch mythologische Szenen. Diese schnelle Verbreitung war nur möglich, weil sich das neue Bildmedium von seinen ursprünglichen Auftraggebern und von der anfänglichen Verbindung mit dem sepulkralen Bereich löste. Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten brachten eine Erweiterung der formalen Möglichkeiten der Vasenmaler und eine rasche Ausbreitung der figürlichen Malerei über Attika hinaus in andere Gegenden Griechenlands.

3 Mediennutzung eines römischen Kaisers

Die zahlreichen Medien der Antike sind zu verschiedenen Zeiten und aus unterschiedlichen Gründen entstanden, aber letztlich fast ausnahmslos für die Repräsentation der Eliten: die Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.; großformatige Marmorskulpturen seit dem 7. Jahrhundert; die Münzprägung vom späteren 6. Jahrhundert v. Chr. an; das Individualporträt seit dem 5. Jahrhundert. In den meisten Fällen erforderten die Entwicklung und der Einsatz dieser Medien materielle und personelle Ressourcen, die nur für eine kleine Schicht verfügbar waren. Gleichwohl richteten sie sich aber an eine breite Öffentlichkeit. Dies gilt nicht nur für die erwähnten figürlich bemalten Grabgefäße, sondern ebenso für dreidimensionale Figuren, Reliefs aller Formate und Gattungen sowie für die Münzprägung. Ich beschränke mich im Folgenden auf Bildmedien und zeitlich auf die durch Augustus geprägte frühe römische Kaiserzeit, also die Jahrzehnte um die Zeitenwende.

Nach der Ermordung Caesars am 15. März 44 v. Chr. kam es im gesamten Römischen Reich zu heftigen und langwierigen militärischen Auseinandersetzungen. Zu den wichtigsten Akteuren gehörte der Adoptivsohn Caesars, der ebenfalls den Namen Caesar annahm. Die Historiker nennen ihn, um Verwechslungen zu vermeiden, Octavian. In wechselnden Allianzen gelang es ihm, bis zum Jahre 30 v. Chr. seine Rivalen auszuschalten, zuletzt Marcus Antonius und Kleopatra.⁸

Zu den Strategien, die Octavian erfolgreich aus den Bürgerkriegen hervorgehen ließen, gehörte der konsequente Einsatz unterschiedlicher Medien, mit denen sich der junge Caesar Zustimmung und Loyalität sicherte. Dies galt zunächst für die Münz-

⁸ Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987; von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Divus Augustus: der erste römische Kaiser und seine Welt*. München 2014; Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022.

prägung. Sie war seit der späten Republik ein kontinuierlich genutztes Mittel römischer Politiker, um ihren Namen, aber auch die Bedeutung ihrer Familie bekannt zu machen und damit für ihre weitere Karriere zu werben. Julius Caesar war dann der Erste, der sein eigenes Porträt in Rom auf die Münzen setzen ließ und damit eine lange Tradition der Herrscherrepräsentation begründete (Abb. 3c).

In den Kämpfen, die auf die Ermordung Caesars folgten, lässt sich eine intensive Nutzung der Münzbilder erkennen. Auf den Soldzahlungen für die Truppen Octavians erscheint von Anfang an sein Kopf, der durch die Beischrift unmissverständlich benannt wird. Gelegentlich zeigt die andere Seite das Bildnis des vergöttlichten Caesars (*divus Iulius*). In diesen Fällen machen die Münzen nicht nur den Namen und das Bildnis des jungen Generals bekannt, sondern auch seine durch Adoption begründete Abstammung von dem *divus Iulius*, auf der seine Machtansprüche beruhten. Bei anderen Beispielen zeigen die Rückseiten besonders prominente Denkmäler, die zu seinen Ehren aufgestellt worden waren: Eine Reiterstatue, die der Senat auf der Rednertribüne des Forum Romanum errichtet hatte; ein Bogenmonument, auf dem eine Statuengruppe stand, die ihn als Triumphator zeigte; und ein Säulenmonument mit seiner Statue, das seine Siege zur See feierte.⁹ Die Denkmäler mit ihren Statuen hielten seine militärischen und politischen Erfolge im Stadtbild Roms präsent. Die Abbildung der Monumente auf den Münzen wiederum machte sie über Rom hinaus bekannt.

Auch die Porträtstatuen waren in der späten Römischen Republik ein Mittel des politischen Kampfs.¹⁰ Sie waren Zeichen des besonderen Rangs der Geehrten, aber auch der Loyalität der Stifter. Dafür waren prominente und augenfällige Aufstellungsorte besonders begehrt, etwa die Rednertribüne auf dem Forum Romanum. Die Statuen sollten auffällig sein, Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Betrachter beeindrucken. Dazu gehörten individuell gestaltete Physiognomien und Frisuren, die die Dargestellten unmittelbar erkennbar machten und sie gleichzeitig von ihren Zeitgenossen abhoben. Wir können das für die Bildnisse der caesarischen Zeit gut ablesen: Sie alle betonten individuelle Kennzeichen wie die ungewöhnliche Kopfform Caesars (Abb. 3a, b), die Knollennase des Pompeius, die Hängefalten des Crassus oder die Krähenfüße Ciceros (Abb. 4b). Zudem unterscheiden sie sich konzeptionell: während die entspannte Miene Caesars Gelassenheit signalisiert, betont die angespannte Stirn des Crassus Energie und Tatkraft. Das Ciceroporträt zeigt seine Sorge um den Staat und die Sicherheit der Bürger, während Pompeius durch seine Frisur an die Bildnisse Alexanders des Großen angeglichen wird und sich damit zum Welteroberer stilisiert.

⁹ Trillmich, Walter: „Münzpropaganda“. In: Ausst.-Kat. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin Antikemuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1988, S. 474–528; Weisser, Bernhard: „Mobile Bilder fürs Volk. Der Beginn des Prinzipats und die Münzprägung“. In: Haug / Hoffmann 2022 (wie Anm. 8) S. 58–69.

¹⁰ Boschung, Dietrich: „Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz“. In: Ders. / Queyrel, François (Hg.): *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt* (= Morphomata, 34). Paderborn 2017b, S. 433–448.

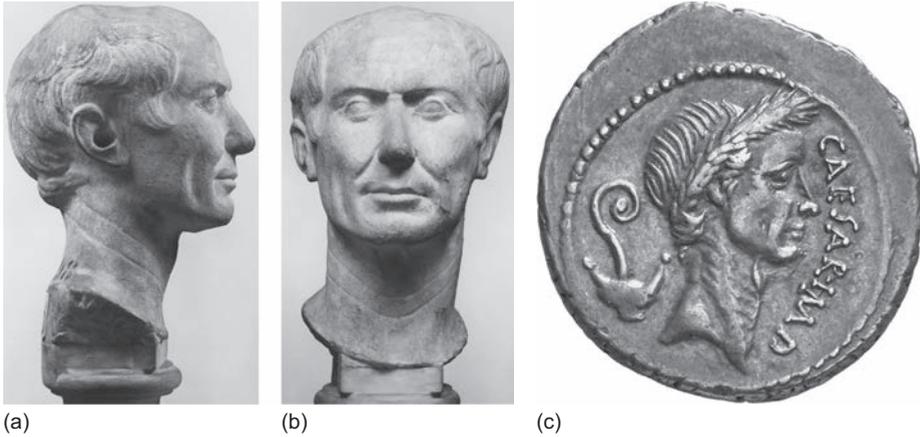


Abb. 3: (a–b) Bildnis des C. Julius Caesar, H. 33 cm; Turin, Antikmuseum (Inv. 2098). (c) Münzbildnis des C. Julius Caesar; 44 v. Chr.; Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett (Ident. Nr.: 18200234).

Auch der junge Octavian des Jahres 44 v. Chr. setzte sich von seinen Zeitgenossen und Rivalen deutlich ab. Sein frühestes Bildnis betont seine Jugendlichkeit, denn bei seinem Eingreifen in die römische Politik war er in der Tat erst neunzehn Jahre alt (Abb. 4a). Daneben sieht sein traditionsbewusster Zeitgenosse Cicero mit dünnem Stirnhaar und kummervollem Gesicht alt und abgehärmt aus. Und auch Octavian adaptierte, wie vor ihm Pompeius, mit aufgewühltem vollem Stirnhaar die Frisur Alexanders des Großen. Das lässt sich als Heroisierung verstehen, als Angleichung an die jugendlichen Helden der Geschichte und Mythologie und tatsächlich hat Octavian bei seinem ersten Auftreten in Rom im Frühjahr 44 v. Chr., bei dem er den Anspruch auf das Erbe Caesars bekräftigte, sich selbst mit Achilleus verglichen.¹¹

Soweit erscheint Octavians Verwendung der Bildmedien als konsequente Weiterentwicklung der politischen Strategien seiner Vorgänger. Neu ist die Konsequenz, mit der auf ein einheitliches Erscheinungsbild seiner Porträts geachtet wird.¹² Spätestens seit 40 v. Chr. folgen sie einem gemeinsamen Vorbild, das von den einzelnen Bildhauerwerkstätten mehr oder weniger detailgetreu kopiert worden ist (Abb. 5b). Es teilt mit dem frühesten Bildnis (Abb. 4a) die Angabe des vollen und stark bewegten Haars, dessen Strähnen in mehreren Lagen übereinanderfallen. Dabei sind sie über der Stirn so gegeneinander bewegt, dass sie ein großes Zangenmotiv bilden, das auf die rechte Stirnecke ausgreift. Neu ist aber der angestrenzte Ausdruck des Gesichts: Die Stirn zeigt jetzt zwei waagrechte Faltenlinien und zwei Steilfalten zwischen den zusam-

¹¹ Boschung, Dietrich: „Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt“. In: von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, S. 85–97.

¹² Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Augustus* (= Das römische Herrscherbild I, 2). Berlin 1993; Ders.: „Von Octavian zu Augustus. Das Image des Kaisers“. In: Haug / Hoffmann 2022 (wie Anm. 8) S. 28–35.



Abb. 4a: Porträt des Octavian; H. 30,5 cm; Spoleto, Museo Archeologico Nazionale (Inv. SAV n. 305723).

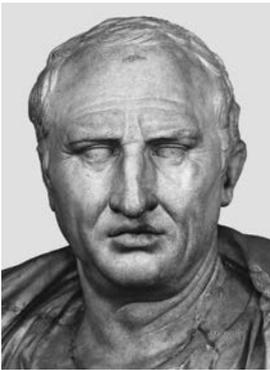


Abb. 4b: Porträt des Cicero; H. des Kopfs: 36 cm; Rom, Kapitolinische Museen (Inv. 58).

mengezogenen Brauen. Der untere Teil des Gesichts wird von den prominenten Jochbeinen bestimmt, sodass die Wangen wie eingefallen wirken.¹³

Dieser Entwurf muss in der Umgebung Octavians entstanden sein und seinen Vorstellungen entsprochen haben, denn er findet sich auch auf den Münzen wiederholt. Er war von vornherein für eine überregionale Verbreitung vorgesehen und konnte mit jedem gewünschten Statuentypus kombiniert werden. Auf diese Weise wurde eine Normierung im Erscheinungsbild Octavians angestrebt und weitgehend auch erreicht. Dieses Vorgehen bot die Möglichkeit, die Darstellungen zu kontrollieren und zumindest in Grundzügen nach Belieben zu bestimmen. In den folgenden drei Jahrhunderten haben die römischen Kaiser dieses Verfahren genutzt, um ein vorteilhaftes und einheitliches Erscheinungsbild ihrer Bildnisse im gesamten Reich zu erhalten.

Ein weiteres Medium, das Octavian einsetzte, um die Loyalität seiner Anhänger sichtbar zu machen, waren Ringsteine aus Glas von der Größe eines Fingernagels, die in gro-

¹³ Boschung 1993 (wie Anm. 12), S. 11–22.– Boschung 2022 (wie Anm. 12) S. 31–32.

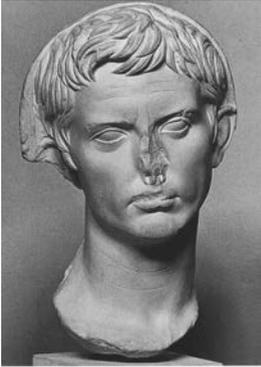


Abb. 5a: Porträt des Octavian (Abguss); H. 37 cm; Palma de Mallorca, Museum.

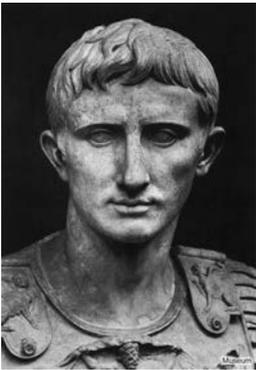


Abb. 5b: Kopf der Augustusstatue von Prima Porta; Rom, Vatikanische Museen (Inv. 2290).

ßen Mengen hergestellt und verteilt worden sind (Abb. 6a, b).¹⁴ Sie zeigen als wichtigstes Motiv den Kopf Octavians und kombinieren ihn mit bedeutungsvollen Symbolen. So ist der Ring das Zeichen für die Adoption und das rechtmäßige Erbe Caesars. Bei der *sella curulis*, einem Sessel mit geschwungenen und gekreuzten Beinen (Abb. 6a), handelt es sich um den Amtsstuhl der hohen Beamten; er zeugt von den verantwortungsvollen Aufgaben, die Octavian trotz seines jugendlichen Alters bereits übernommen hat. Füllhörner (Abb. 6a, b) und Kornähren dienen als Symbole des Wohlstands, den seine Regentschaft bewirkt. Kriegsschiffe und Dreizack verweisen auf Seesiege. Gelegentlich erscheint auch der Capricorn, ein Mischwesen aus Fisch und Steinbock, der das Sternzeichen und das Horoskop Octavians bezeichnet. Die Astrologen hatten Octavian aufgrund der Umstände und des Zeitpunkts seiner Geburt die Weltherrschaft vorhergesagt: Seine Regierung war

¹⁴ Sena Chiesa, Gemma: „Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo“. In: Michelotto, Pier Giuseppe (Hg.): *Lógios anér. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, S. 395–424, 412–417, 422–424, Abb. 15–24; Vollenweider, Marie-Louise: *Die Porträtgemmen der römischen Republik*. Mainz 1974, Bd. I, S. 191–207; Bd. II, S. 85–96, Taf. 145–151.

also von den Gestirnen vorherbestimmt. Diese Ringsteine vermitteln somit trotz ihres kleinen Formats ein komplexes und anspruchsvolles politisches Programm. Die Gattung hängt eng mit der Situation der Bürgerkriege zusammen und verschwindet danach sehr schnell.



Abb. 6a: Glaspaste mit Bildnis des Octavian, Füllhörnern und sella curulis; H. 1,3 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (FG 5172).



Abb. 6b: Glaspaste (Abguss) mit Kopf des Octavian, Globus und Füllhörnern; H. 1,3 cm; Kunsthistorisches Museum Wien (Inv. IX B220).

Die politische Position Octavians änderte sich nach seinem Sieg in den Bürgerkriegen auf unerwartete Weise. Im Jahre 27 v. Chr. erklärte er, dem römischen Senat die Macht zurückgeben und die Republik wieder herstellen zu wollen. Als Dank dafür beschloss der Senat außerordentliche Ehrungen, die Octavian in seinem postum publizierten Rechenschaftsbericht ausführlich kommentierte:

In meinem sechsten und siebenten Konsulat [...] habe ich [...] den Staat aus meinem Machtbereich wieder der freien Entscheidung des Senat und des römischen Volkes übertragen. Für dieses mein Verdienst wurde ich auf Senatsbeschuß *Augustus* genannt, die Türpfosten meines Hauses wurden öffentlich mit Lorbeer geschmückt, der Bürgerkranz (*corona civica*) über meinem Tor angebracht sowie ein goldener Schild in der *curia Iulia* aufgehängt, den mir Senat und Volk von Rom widmeten ob meiner Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit und Pflichttreue (*pietas*), wie die auf diesem Schild angebrachte Inschrift bezeugt.¹⁵

Das klingt unspektakulär, doch hatten die einzelnen Ehrungen ihre besondere Bedeutung. Lorbeer war das Symbol des römischen Triumphs und zugleich ein Attribut des

¹⁵ *Res gestae divi Augusti* 34.– Augustus: *Meine Taten. Res geste divi Augusti*. Hg. von Weber, Ekkehard. Darmstadt 1989, S. 40–43.

Gottes Apollo; seine Aufstellung bei der Tür macht das Haus des Octavian zu einem heiligen Ort und bezeichnete es als Wohnsitz eines Siegers. Der Eichenkranz war eine der höchsten militärischen Auszeichnungen, für denjenigen, der einem römischen Bürger das Leben gerettet hatte.¹⁶ Der Schild mit dem Verzeichnis der Tugenden wurde im Tagungsort des Senats aufgestellt, offiziell der höchsten Instanz des römischen Staates. Augustus hat diesen Ehrungen eine zusätzliche große Bedeutung verliehen: Auf seinen Münzen werden sie immer wieder vorgestellt. Manchmal erscheinen sie einzeln: die beiden Lorbeerbäume (Abb. 7 links oben); der Eichenkranz mit der Erläuterung *ob cives servatos* („für die Rettung der Bürger“, Abb. 7 rechts oben); der Schild mit der verkürzten Weihinschrift *S(enatus) P(opulus)q(ue) R(omanus) cl(ipeum) v(irtutis)*, „der Senat und das römische Volk (weihen diesen) Tugend-Schild“ (Abb. 7 links Mitte). Ebenso werden sie kombiniert wiedergegeben: Eichenkranz und Schild mit den zugehörigen Erläuterungen (Abb. 7 rechts Mitte); das Paar der Lorbeerbäume und der Kranz; der Kopf des Kaisers mit Eichenkranz, Schild und Lorbeerbäumen (Abb. 7 links unten). Auf diese Weise sind sie zu singulären Insignien und zu distinktiven Attributen des Kaisers geworden. In jedem Fall tragen die Münzen auch den vom Senat verliehenen Ehrennamen *Augustus*.¹⁷



Abb. 7: Münzen mit Bildnis und Namen des Augustus, Lorbeerbäumen, *corona civica* und *clipeus virtutis*; nach 27 v. Chr.

Im Zusammenhang mit der Einigung zwischen Senat und Herrscher im Jahre 27 v. Chr., insbesondere im Kontext der Annahme des Augustus-Namens und der Verleihung der erwähnten Insignien, ist die Neufassung des Porträts zu sehen (Abb. 5a). Sie wurde im Jahre 27 v. Chr. oder bald danach geschaffen und bedeutete einen programmatischen Bruch mit dem früheren Konzept. Der neue Bildnistypus (Typus *Primaporta*) beruhigte nicht nur die Motive des Stirnhaars, sondern gestaltete auch die Physiognomie neu. Er übernahm zwar markante Züge des älteren Porträttypus wie die Stirnrunzeln oder die Haarzange über der Stirn, die abstehenden Ohren und die

¹⁶ Bergmann, Birgit: *Der Kranz des Kaisers, Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*. Berlin 2010, S. 135–188, 192–205.

¹⁷ Trillmich 1988 (wie Anm. 9), S. 485–486, 511–513, Nr. 333–337.

zusammengezogenen Brauen. Auch die Kopfwendung zur rechten Schulter ist beibehalten worden. Im Einzelnen aber ist jedes Detail neu gestaltet: Die Brauen sind weniger stark zusammengezogen und gleichmäßiger gezogen; die Augen sind größer und werden von klar konturierten Lidern eingefasst; die Wangen sind voller und wirken dadurch weniger eingefallen; die Lippen sind voll und geschwungen; die Kinnspitze ist kräftiger. Asymmetrien sind beseitigt, was besonders in der Augenpartie auffällt. Die Locken des Stirnhaars sind klarer gegliedert und stärker zusammengefasst. Dies alles zielt auf Beruhigung und Ausgleich, auf eine Reduktion spontaner Bewegung. Paradoxerweise wirkt die spätere Fassung des Porträts jugendlicher als die frühere.¹⁸

Die physiognomischen Formen des Primaporta-Typus orientieren sich nicht nur am früheren Octavian-Porträt, sondern gleichzeitig auch an den idealen Figuren der griechischen Klassik des 5. Jahrhunderts v. Chr. Deutlich wird dies am Verlauf der geschwungenen Brauen, an den klar umgrenzten Augen, den vollen geschwungenen Lippen und den vollen, wenig bewegten Wangen. Dabei handelt es sich nicht um die Kopie eines griechischen Werks, sondern vielmehr um eine Verschmelzung von individuellen und idealen Zügen.

Eindeutig identifizierbar war dieses Augustusporträt durch die große Lockenzange, die gegenüber den früheren Bildnistypen vereinfacht und verdeutlicht wurde: Zwei dicke Haarspitzen bilden den äußeren Teil, eine einzelne Locke den inneren. Damit war ein einfaches, eindeutiges und unübersehbares Merkmal für Augustus geschaffen, das seine Bildnisse schon aus der Ferne unmissverständlich kennzeichnete. Auch auf kleinformatigen oder handwerklich bescheidenen Darstellungen war der Kaiser zweifelsfrei zu identifizieren. Während also die Gesichtszüge idealisiert wurden und damit die Erkennbarkeit der Physiognomie reduziert war, übernahm das Stirnhaar die Rolle eines individuellen Kennzeichens und wurde zu einem Signet des Augustus.

Dieses neue Herrscherporträt glich nicht den Darstellungen früherer und zeitgenössischer Politiker, sondern entsprach in seiner Formensprache den idealen mythologischen Figuren. Augustus erscheint als altersloser Heros, der über den Zufällen von Zeit und Schicksal steht.

Zudem sind die Köpfe nach dem Primaporta-Typus größer als die früheren Entwürfe. Die zugehörigen Statuen waren demnach überlebensgroß, brachten also die überragende Bedeutung des Dargestellten auch durch das gesteigerte Format zum Ausdruck. Der Primaporta-Typus blieb nach seiner Entstehung im Jahre 27 v. Chr. bis zum Tod des Augustus 14 n. Chr. und darüber hinaus die verbindliche Fassung seines Porträts.

Durch die Porträtpolitik des Augustus wurde eine Normierung im Erscheinungsbild des Kaisers angestrebt und weitgehend auch erreicht. Das Ergebnis war Ausdruck der politischen Einheit des Reiches: in allen Städten standen die Statuen desselben

¹⁸ Boschung 1993 (wie Anm. 12), S. 38–50.– Boschung 2022 (wie Anm. 12) 33–35.

Herrschers, in der gleichen Weise präsentiert und durch fast gleichlautende Inschriften erläutert.¹⁹

Ein besonderes Anliegen des Augustus war die Betonung seiner traditionsbewussten Frömmigkeit (*pietas*). Immer wieder wird er in der Toga und mit verhülltem Kopf dargestellt. Die Toga war das traditionelle Gewand der römischen Bürger und der Kaiser trat mit großem Nachdruck dafür ein, dass seine Römer zumindest bei offiziellen Anlässen in der Bürgertracht erschienen. Die Verhüllung des Kopfes gehörte zum römischen Opferritual und wird damit zu einer Chiffre für das Opfer selbst. An offiziellen Denkmälern erscheint als Zeichen der *pietas* die Darstellung der Schädel von Opfertieren und von Girlanden, die Altäre und Tempel schmücken. Dabei geht es nicht um persönliche Frömmigkeit, sondern um einen zentralen politischen Wert: die *pietas* des Herrschers, der für die richtige Durchführung der religiösen Rituale sorgt, garantiert den Beistand der Götter und damit die Dauer und die Sicherheit des Staates.

Alle diese Bilder richteten sich an eine möglichst große Öffentlichkeit und damit an unterschiedliche soziale und politische Gruppen, mit verschiedenen Erwartungen und Ansprüchen: Senat, Ritter, Stadtbevölkerung Roms, Provinziale, Soldaten. Dabei war es ein kluger Schachzug, ambivalente Bilder zu wählen. So konnte ein Lorbeerbaum mit Sieg assoziiert, aber auch als Götterattribut verstanden werden.

4 Popularisierte und populäre Bildmotive

Bis in das 3. Jahrhundert n. Chr. werden im gesamten Römischen Reich zahllose Toga-Statuen aufgestellt, die der augusteischen Form folgen: in diesem Punkt hat das Vorbild des Kaisers, insbesondere die Vermittlung seines Traditionsbewusstseins und seiner Frömmigkeit in öffentlich aufgestellten Statuen und Reliefs, durchschlagenden Erfolg gehabt. Zahlreiche Privatleute haben sie für ihre eigene Selbstdarstellung genutzt und damit Zustimmung signalisiert für die vom Herrscher vertretenen Wertvorstellungen. Ähnliches geschah mit anderen Elementen der kaiserlichen Selbstdarstellung, insbesondere mit Eichenkranz und Lorbeerbäumen, die der Senat im Jahre 27 v. Chr. als persönliche Auszeichnung verliehen hatte.²⁰ Sie erscheinen, wie erwähnt, vielfach mit dem neuen und singulären *Augustus*-Namen auf seinen Münzen, und auch die mit dem Kaiserkult verbundenen Altäre für die *Lares Augusti* und den *Genius Augusti* zeigen sie häufig. Hier verweisen sie indirekt auf die Person des Princeps, dessen Genius zusammen mit den Laren verehrt wurde.

¹⁹ Boschung 2017a (wie Anm. 6) S. 269–273.

²⁰ Boschung, Dietrich: „Die stadtrömischen Monumente des Augustus und ihre Rezeption im Reich“. In: Noelke, Peter / Naumann-Steckner, Friederike / Schneider, Beate (Hg.): *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*. Mainz 2003, S. 1–12.

Spätestens seit der Zeit des Nachfolgers Tiberius dienten Lorbeer und Eichenkranz auch als Schmuck privater Grabdenkmäler. So finden sich die Lorbeerbäume paarweise auf den Nebenseiten eines Marmor-Sarkophags, wo sie jeweils einen Kandelaber flankieren. Hier sind sie Teil eines Bildprogramms, das die *pietas*-Thematik aufgreift, indem es Opfergeräte und rituellen Schmuck nach dem Vorbild augusteischer Staatsdenkmäler kombiniert. Auch in anderen Fällen, in denen die Lorbeerbäume auf privaten Grabsteinen erscheinen, wird der ursprüngliche Bezug auf Augustus aufgelöst: Die Lorbeerbäume werden einzeln abgebildet (einer auf jeder Nebenseite) und sie sind gelegentlich mit allgemeinen Symbolen der Frömmigkeit zusammengestellt.²¹

Die Motive der kaiserlichen Selbstdarstellung sind erst mit einiger Verzögerung in die private Grabkunst übernommen und damit popularisiert worden. Hierbei wurden formale Vorlagen übernommen und neu kontextualisiert, wobei ambivalente, mehrdeutige Motive bevorzugt wurden. An den privaten Grabdenkmälern klingen sie zwar an die offiziellen Denkmäler an und übernehmen in Ausschnitten deren formale Vorlagen; isoliert betrachtet lassen sie sich aber auch allgemeiner interpretieren, etwa als Götterattribute oder als generelle Ehrenzeichen. So können die Lorbeerbäume durch die Hinzufügung eines Köchers als Attribut des Apollo erscheinen. Erst die Auflösung der eindeutigen Bezüge zur Person des Kaisers machte sie für die private Grabkunst verwendbar. Die Übertragung geschah in mehreren Schritten: zuerst aus der kaiserlichen Selbstdarstellung etwa auf den Münzen oder am Mausoleum des Augustus zu den Larenaltären, bei denen der Bezug zur Person des Augustus gewahrt blieb; von dort in einem zweiten Schritt auf die stadtrömischen Grabdenkmäler und endlich von diesen in die römischen Provinzen.

Es gibt in der Bildwelt des römischen Alltags aber auch Themen und Ausdrucksformen, die nicht vom Kaiser lanciert wurden und die trotzdem eine weite Verbreitung fanden, also populäre Bilder waren. Für die Graffiti – Ritzzeichnungen, die auf die Wände oder Fußböden von öffentlichen Gebäuden, Privathäusern oder Gräbern eingekratzt worden sind – waren keine aufwendigen Techniken oder kostbare Materialien erforderlich (Abb. 8).²² Es ist ein Medium, in dem sich jeder ausdrücken konnte, sofern er Zeit und einen spitzen Gegenstand zur Hand hatte. Die Themen unterscheiden sich weitgehend von dem, was die bisher betrachteten Medien vermitteln: Neben einzelnen Zeichen, Symbolen oder Köpfen kommen auffällig viele Tiere und Schiffe vor, daneben erotische Motive und Gladiatoren; manchmal sind einzelne Figuren gezeichnet, manch-

²¹ Boschung 2017a (wie Anm. 6), S. 290–295.

²² Langner, Martin: *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Wiesbaden 2001; Langner, Martin: „Ancient Street Signs, Posters, and Graffiti. Walls as Means of Urban Communication in Pompeii and Beyond“. In: Förster, Larissa / Youkhana, Eva (Hg.): *Grafficity. Visual Practices and Contestations in Urban Space* (= Morphomata, 28). Paderborn 2015, S. 21–54.

mal dramatische Kämpfe. Sie finden sich, wie Zirkusszenen auch, in anderen Gattungen des Alltags, so an Glasbechern und Lampen.²³

Das ist auffällig, weil Gladiatorenkämpfe und Zirkusszenen kein Thema der kaiserlichen Selbstdarstellung waren. Der Kaiser trat zwar als Spielgeber vor großem Publikum auf, aber er ließ sich vor der Spätantike nicht im Zusammenhang mit dem Amphitheater und dem Zirkus darstellen. Lampen und Gefäße waren Gegenstände des Alltags, auf denen auch Themen wiedergegeben wurden, die nicht vom Kaiser vorgegeben waren, die aber seine Zeitgenossen sehr beschäftigten. Das war nicht subversiv, sondern vielmehr komplementär zum Bilderhaushalt der offiziellen Monumente.

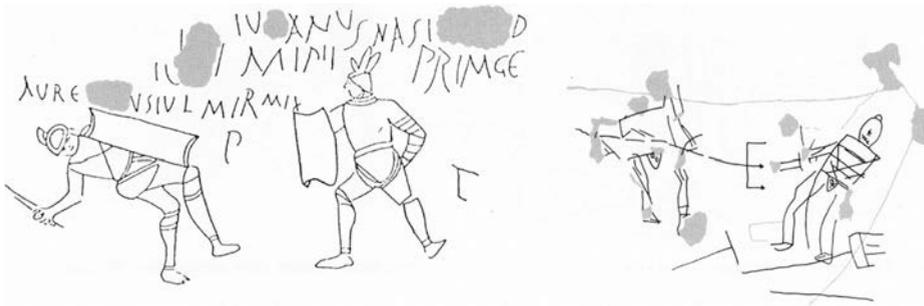


Abb. 8: Gladiatorenkämpfe in Graffiti.

Antike Medien sind mit wenigen Ausnahmen zunächst zur Repräsentation der Eliten entstanden. Aber sie richteten sich stets an ein möglichst breites Publikum: an die Bewohner von Athen im Falle der figürlich bemalten Grabgefäße; an die Einwohner Roms und des römischen Reiches im Falle der Mediennutzung des Augustus. Einmal etabliert, konnten neu geschaffene Medien aber eine Wirkung entfalten, die zunächst nicht beabsichtigt, ja nicht einmal absehbar war: Andere soziale Gruppen konnten sie für eigene Zwecke und Bedürfnisse adaptieren, indem sie die notwendigen Techniken erlernten oder teure Materialien durch preiswertere ersetzten. Damit änderte sich auch die Funktion dieser Medien, sodass von einer Popularisierung ihrer Benutzung gesprochen werden kann. Auf der anderen Seite waren manche Medien von vornherein für eine Produktion in großen Mengen und für eine weiträumige Zirkulation konzipiert, so etwa die Münzprägung oder die Glaspasten des Octavian.

Ebenso gab es eine Popularisierung der Bildthemen, wie das Beispiel der augusteischen Selbstdarstellung gezeigt hat. Dabei wurden formale Vorlagen übernommen und neu kontextualisiert. Ihre primäre Bedeutung trat in den Hintergrund, während

²³ Cassibry, Kimberly: „Spectacular Translucence: The Games in Glass“. In: *Theoretical Roman Archaeology Journal* 1, 2018, 5, S. 1–20, DOI: <https://doi.org/10.16995/traj.359> (13.01.2023).

allgemeine Aspekte oder neue Akzentuierungen angestrebt wurden. Auch in diesen Phänomenen zeigt sich die Leistungsfähigkeit der antiken Vermittlungssysteme, denen es gelungen ist, ihre Inhalte glaubhaft und ästhetisch überzeugend zu verbreiten.

Bibliografie

- Boschung, Dietrich: „Von Octavian zu Augustus. Das Image des Kaisers“. In: Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022, S. 28–35.
- Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (= Morphomata, 36). Paderborn 2017a.
- Boschung, Dietrich: „Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz“. In: Boschung, Dietrich / Queyrel, François: *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt* (= Morphomata, 34). Paderborn 2017b, S. 433–448.
- Boschung, Dietrich: „Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt.“ In: von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, S. 85–97.
- Boschung, Dietrich: „Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.“ In: von Hesberg, Henner (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003, S. 17–49.
- Boschung, Dietrich: „Die stadtrömischen Monumente des Augustus und ihre Rezeption im Reich“. In: Noelke, Peter / Naumann-Steckner, Friederike / Schneider, Beate (Hg.): *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*. Mainz 2003, S. 1–12.
- Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Augustus* (= Das römische Herrscherbild I, 2). Berlin 1993.
- Boschung, Dietrich / Eck, Werner, 2006 (Hg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Vermittlung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 3). Wiesbaden 2006.
- Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): „Wort“ und „Stein“. *Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen* (= Morphomata, 51). Paderborn 2021.
- Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel* (= Morphomata, 19). Paderborn 2014.
- Cassibry, Kimberly: „Spectacular Translucence: The Games in Glass“. In: *Theoretical Roman Archaeology Journal* 1, 2018, 5, S. 1–20. <https://doi.org/10.16995/traj.359> (13.01.2023).
- Dally, Ortwin u. a. (Hg.): *Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom*. Berlin, Boston 2014.
- Dietrich, Nikolaus / Fouquet, Johannes (Hg.): *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Greco-Roman Sculpture*. Berlin 2022.
- Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard (Hg.): *Medien der Antike* (= Archiv für Mediengeschichte, 3). Weimar 2003.
- Frelve, Christian / von Hesberg, Henner (Hg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 4). Wiesbaden 2007.
- Haug, Annette / Hoffmann Andreas, (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg / München 2022.
- Hesberg, Henner von (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003.

- Hoff, Ralf von den u. a. (Hg.): *Divus Augustus: der erste römische Kaiser und seine Welt*. München 2014.
- Langner, Martin: „Ancient Street Signs, Posters, and Graffiti. Walls as Means of Urban Communication in Pompeii and Beyond“. In: Förster, Larissa / Youkhana, Eva (Hg.): *Grafficity. Visual Practices and Contestations in Urban Space* (= Morphomata, 28). Paderborn 2015, S. 21–54.
- Langner, Martin: *Antike Graffitzeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Wiesbaden 2001.
- Latacz, Joachim: *Homers Ilias. Studien zu Dichte, Werk und Rezeption* (= Beiträge zur Altertumskunde, 327, hg. von Michael Erler / Dorothee Gall / Ludwig Koenen / Clemens Zintzen; Studien zu Dichter, Werk und Rezeption [Kleine Schriften II], hg. von Thierry Greub / Krystyna Greub-Frącz / Arbogast Schmitt). Berlin, Boston 2014.
- Remmy, Michael / Scheduling Paul: *Skulptur 5.0:// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln*. Berlin 2014.
- Sena Chiesa, Gemma: „Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo“. In: Michelotto, Pier Giuseppe (Hg.): *Lógios anér. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, S. 395–424, Abb. 15–24.
- Trillmich, Walter: „Münzpropaganda“. In: Ausst.-Kat. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin, Antikenmuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1988, S. 474–528.
- Vollenweider, Marie-Louise: *Die Porträtgemmen der römischen Republik*. Mainz 1974.
- Wa(chter), R(udolf): „II. Das griechische Alphabet“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike I*. Stuttgart 2003, S. 537–547.
- Weber, Ekkehard (Hg.): *Augustus, meine Taten. Res geste divi Augusti*. Darmstadt 1989.
- Weisser, Bernhard: „Mobile Bilder fürs Volk. Der Beginn des Prinzipats und die Münzprägung“. In: Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022, S. 58–69.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987.

Susanne Wittekind

Brakteaten als populäres Bild-, Propaganda-, Erinnerungs- und Heilsmedium

Abstract: Geld funktioniert nur aufgrund seiner Akzeptanz durch Mitglieder einer Gemeinschaft als pragmatisches Zahlungs- und Tauschmittel. Überdies wird es als massenhaft verbreitetes, von Obrigkeiten durch Bildnis oder Inschrift autorisiertes und in der Gestaltung mitbestimmtes Bildmedium zugleich als Repräsentations- und Propagandamedium genutzt. Hochmittelalterliche Brakteaten bilden insofern einen geldgeschichtlichen Sonderfall, als sie eine kurze Laufzeit haben, mit tradierten Münz-Gestaltungskonventionen hinsichtlich des Formats und der Bildmotive brechen und durch ihre hohe Varianz und künstlerische Qualität auffallen. Das bildkommunikative Angebot der Brakteaten wird, so die These, genutzt, um durch (bild)rhetorische Mittel Aufmerksamkeit zu wecken. Durch die Aufnahme von Formen und Sujets aus anderen bildmedialen Kontexten werden sie als Bedeutungsträger aufgewertet. Brakteaten geben so Auskunft über populäres Objekt- und Bildwissen im Hochmittelalter. Durch die Aufnahme lokaler Motive und Heiligenbildnisse können sie regionale Identität stiften, für den Ausgabeort werben, als Andenken dessen Ansehen steigern, somit Funktionen auch jenseits ihrer Geldfunktion erhalten.

1 Geld als populäres Bildmedium

In der Regel wird Geld im Zusammenhang ökonomischer Theorien als Zahlungsmittel verhandelt, das Münzgeld mit Blick auf das Verhältnis von Material- und Zeichenwert des Geldes thematisiert. Die soziologische Geldtheorie sieht im Geld hingegen nicht nur eine Kenngröße, die Dinge messbar und vergleichbar macht, die eine Wertgleichheit herstellt, Tausch von Dingen beziehungsweise Austausch von Leistungen ermöglicht und somit deren Wert objektiviert,¹ sondern sie betont seine vergesellschaftende

¹ Der Aspekt des Austauschs von Leistungen ist im Bedeutungsspektrum des mittelhochdeutschen Wortes *gelt/Geld* fassbar, das, abgeleitet von der Grundbedeutung Lohn, Vergeltung und Entgelt, für Ersatzleistung und Schuldbegleichung wie für Zahlung oder Vermögen steht; vgl. Stock, Markus: „Von der Vergeltung zur Münze. Zur mittelalterlichen Vorgeschichte des Wortes Geld“. In: Grubmüller, Klaus / Ders. (Hg.): *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung – Bewertung – Symbolik*. Darmstadt 2005, S. 34–51, hier: S. 34–35, 44. Auch im lateinischen *moneta* für Münze ist noch die Bedeutung des Verbs *monere* (ermahnen) enthalten. Zum Geld als Mittel der Konvergenz verschiedener Interessen siehe: Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt 1988, S. 253–254: in „einer Tauschbeziehung müssen zum Beispiel die Interessen verschieden sein und verschieden bleiben; sie müssen aber trotzdem zur Konvergenz gebracht werden können in der Annahme einer Wertäquivalenz.“ Zur Objektivierung siehe: Simmel, Georg: „Zur Psychologie des Geldes“. In: Ders.: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme*

Wirkung und seine Rolle als kulturelles Symbol.² Grundlegend für diesen Ansatz sind die Arbeiten Georg Simmels (1858–1918). Er hebt in seiner *Philosophie des Geldes* (1907) die soziale, Gemeinschaft konstituierende Rolle des Geldverkehrs hervor, die vom Vertrauen oder Glauben der Menschen aneinander getragen ist.³ Geld gilt ihm als „Ausdruck und Mittel der Beziehung, des Aufeinander Angewiesenseins der Menschen, ihrer Relativität“⁴. Es wird „zum Werkzeug unbegrenzt mannigfaltiger und weitreichender Zwecke“ und es ist das „absolute Mittel“, indem es den Austausch der Objekte vermittelt, die reine Potenzialität.⁵ Auch Niklas Luhmann hebt auf die Kommunikationsrolle des symbolisch generalisierten Mediums Geld ab, denn sie ermöglicht Mitteilendem („Alter“) und Verstehendem („Ego“), Einheit anzustreben und bei Verschiedenheit zu bleiben, die Differenz zwischen „Ego“ und „Alter“ zu überbrücken.⁶ Die kommunikative Rolle des Geldes grenzt er auf das System Wirtschaft ein, sieht es, ebenso wie Simmel, als Abstraktes.⁷ In medientheoretischer Perspektive steht die Nähe der Geldfunktionen als Tausch-, Zahlungs- und Wertaufbewahrungsmittel sowie Recheneinheit zu medientechnologischen Modellen der Techniken der Übertragung, Speicherung und Verarbeitung im Vordergrund, nicht aber die konkrete Gestaltung des Mediums Geld als Artefakt und Bildträger.⁸ Angeregt vom *material turn* der Geisteswissenschaften soll die konkrete Gestaltung und Verwendung von Münzgeld den Ausgangs-

der Geschichtsphilosophie (1892). Hg. von Heinz-Jürgen Dahme. 24 Bde. Bd. 2. Berlin 1989, S. 49–65, hier: S. 60: „das Geld ist das absolut Objektive, an dem alles Persönliche endet“; Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. Hg. von Frisby, David P. / Köhnke, Klaus Christian. 24 Bde. Bd. 6. Berlin 1989 (Leipzig 1907²), S. 53: „im Tausch wird der Wert übersubjektiv, überindividuell, ohne doch eine sachliche Qualität und Wirklichkeit an dem Dinge selbst zu werden.“; vgl. Cantó i Milà, Natàlia: „Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie des Geldes‘“. In: Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmels Philosophie des Geldes. Aufsätze und Materialien*. Frankfurt 2003, S. 191–214, hier: S. 193 zu den Grundelementen der Werttheorie Simmels, „der Relationalität, die durch Tauschprozesse entsteht (die eine spezifische Form der Wechselwirkung sind), die die Objektivierung des Wertes als eine Qualität des Objekts statt als Resultat einer momentanen Bewertung des Subjekts erscheinen lassen“.

2 Zur Rolle des Geldes für den Gemeinschaftserhalt siehe: Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. Hg. von Olof Gigon, München 1986⁵ (München 1972), hier: V.8 (1133b), 165–166; vgl. dazu Mäkeler, Hendrik: „Nicolas Oresme und Gabriel Biel. Zur Geldtheorie im späten Mittelalter“. In: *Scripta Mercaturae. Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialgeschichte* 37, 2003, 1, S. 56–94, hier: S. 56–57. Zum Geld als kulturellem Symbol bei Simmel siehe: Schlitte, Annika: *Die Grundlegung von Georg Simmels Symbolphilosophie in der Philosophie des Geldes*. München 2012, S. 260–282.

3 Simmel 1907/1989 (wie Anm. 1), S. 215. Den Aspekt des geteilten Vertrauens und der wechselseitigen Akzeptanz betont auch Hörisch, Jochen: „Mediengeschichte und Medientheorie des Geldes“. In: *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 1, 2019, 1, S. 99–111, hier: S. 101, der im Zusammengehen von Vertrauen und Potentialität des Geldes eine Parallele zur fiktionalen Literatur sieht.

4 Simmel 1907/1989 (wie Anm. 1), S. 179; vgl. dazu Cantó i Milà 2003 (wie Anm. 1), S. 201.

5 Simmel 1907/1989 (wie Anm. 1), S. 264, 276.

6 Luhmann 1988 (wie Anm. 1), S. 232.

7 Luhmann 1988 (wie Anm. 1), S. 230.

8 Berthold, Angela: „Die zwei Seiten der Münze. Etappen einer Erfindung (7.–4. Jahrhundert vor Christus)“. In: Cordez, Philippe / Kaske, Romana / Saviello, Julia / Thürigen, Susanne (Hg.): *Object Fan-*

punkt der folgenden Überlegungen bilden, die skizzierten soziologischen und medien-theoretischen Modelle den Hintergrund der Untersuchung von Münzen als populärem Bildmedium.

Seit dem Altertum sind Münzen die am weitesten verbreitete Form des Geldes, im Westen wie in China. Metallene Münzen werden massenhaft hergestellt, bis zu tausend Stück mit einem Stempel geschlagen oder auch geprägt, seit dem 17. Jahrhundert auch mechanisch-maschinell produziert.⁹ Sie erreichen Menschen jeden Standes, sind als kleine, langlebige Objekte transportabel und entsprechend weit verbreitet. So liegt es nahe, sich Münzen als populärem Bildmedium zu widmen. In der Regel wird Hartgeld von Numismatiker:innen behandelt und erforscht, an Münzsammlungen und seltener im Bereich der Historischen Hilfs- oder Grundwissenschaften an Universitäten.¹⁰ Von der Kunstgeschichte wird es jedoch meist ignoriert, da es sich bei Münzen um kleinformatige, mechanisch (re)produzierte Metallobjekte mit wiederkehrenden Motiven handelt.¹¹ Damit erfüllen sie nicht die von der klassischen Kunsttheorie geprägten

tasies. Experience & Creation (= Object Studies in Art History, 1). Berlin, Boston 2018, S. 31–47, hier: S. 31; Hörisch 2019 (wie Anm. 3), S. 102 betont den fiktionalen Charakter des Geldes. Schröter, Jens: „Die Medialität des Geldes und seine Repräsentierbarkeit“. In: Ellenbürger, Judith / Gregor, Felix T.: *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären* (= inter/media, 6). Paderborn 2019, S. 13–31, hier: S. 14, 21–23, beschreibt die medialen Formen des Geldes aus zeichen- und medien-theoretischer Sicht; Geld als Zeichenträger setzt Medien als Technologien der Übertragung von zeichenhaft organisierter Information voraus. Die konkrete Gestaltung von Geld ist einerseits kontingent, andererseits abhängig von politischen und ökonomischen Prozessen, lokal oder regional restringiert. Neue Impulse kommen aus der Ethnologie: Schmitz, Geraldine: „Schmutzige Scheine – Geld als Ding der Unmöglichkeit“. In: Hahn, Hans Peter / Neumann, Friedemann (Hg.): *Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld 2018, S. 195–216 reflektiert in ihrer Untersuchung des sozial konnotierten, von Handlungsorten abhängigen Wertes von stark abgenutzten Geldscheinen in Ghana auf die Bedeutung der äußeren Erscheinung von Geld jenseits seines offiziell-verbindlichen Zeichencharakters.

9 Kluge, Bernd: *Münzen. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2016, hier: S. 11–12.

10 Die Beschäftigung mit Münzen als Objekten, insbesondere mit antiken Münzen, deren Herrscherbildern und Sammlung, setzt in der Frühen Neuzeit ein. Zu den Anfängen der Numismatik siehe: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 96). Frankfurt 2015²³ (Frankfurt 1974), hier zur Geldreflexion seit dem 16. Jahrhundert: S. 214–220; Klüßendorf, Niklot: *Numismatik und Geldgeschichte. Basiswissen für Mittelalter und Neuzeit*. Peine 2015, S. 9–12, 46–49; Kluge 2016 (wie Anm. 9), S. 15–17.

11 Eine Ausnahme ist Elisabeth Nau (1916–2010), die als 1943 in München promovierte Kunsthistorikerin von 1949 bis 1981 das Münzkabinett des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart leitete: Nau, Elisabeth: „Münzen und Geld in der Stauferzeit“. In: Ausst.-Kat. *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Stuttgart, Altes Schloss, Kunstgebäude, 1977. Hg. von Reiner Hauss herr. 3 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1977, S. 87–102. Nicht dem Massenmedium, sondern dem herrscherlichen Münzbild als Form des Portraits widmet sich Schmidt, Peter: „Probleme der Bildnisforschung“. In: Grubmüller, Klaus / Stock, Markus (Hg.): *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung, Bewertung, Symbolik*. Darmstadt 2005, S. 52–90; vgl. Schmidt, Peter: „Geld als visuelles Massenmedium: Bildnis und ‚Image‘ des Herrschers auf Münzen des Mittelalters.“ In: Deutsche Bundesbank (Hg.): *Vorträge zur Geldgeschichte 2009*. Frankfurt 2010, S. 23–55. An der produktiven Schnittstelle von Kunstgeschichte und Numismatik angesiedelt ist

Vorstellungen von Originalität, Unikatcharakter und Autonomie, weswegen ihnen keine museale Auratisierung zuteilwird. Für die Frage nach dem Populären aber ist Münzgeld aufschlussreich, denn Münzen werden jenseits ihres Material- und Geldwerts als Kommunikationsmedium eingesetzt. Der Beitrag möchte von kunsthistorischer Seite der Frage nachgehen, wie Bilder und Zeichen den Wert des Münzgeldes oder auch seine Akzeptanz stabilisieren oder erhöhen. Er stellt die These auf, dass dies durch das Aufrufen von Geschichten und Figuren geschieht, die im kulturellen Gedächtnis der Zeitgenoss:innen verankert sind.¹²

Die Münzherstellung ist in der Regel ein herrscherliches Privileg (Münzregal), die hierdurch implizierte Kommunikationsrichtung einseitig, d. h. durch eine:n Sender:in und viele (imaginierte) Empfänger:innen charakterisiert. Der Geltungsbereich von Münzen ist entsprechend einerseits auf Herrschaftsräume begrenzt. Andererseits sind Münzen durch ihren Materialwert, der auch auf der relativen Seltenheit der Edelmetalle beruht, die Dauerhaftigkeit des Materials sowie dessen leichte Umformbarkeit (z. B. in Schmuck) ‚universell‘, also über Grenzen verschiedener Herrschaftsgebiete hinweg einsetzbar. Damit geraten Praktiken der Aneignung und des Einsatzes von Münzen jenseits ihres Geldwerts in den Blick und damit eine andere Form der Popularisierung. Im Zentrum des folgenden Beitrags steht eine Fallstudie zu hochmittelalterlichen Brakteaten. Ihr vorangestellt werden Überlegungen zum Medium Geld mit Bezug auf Modelle des Populären.

2 Popularität des Geldes

In Europa wurden von der Antike bis in die Neuzeit vornehmlich Münzen aus Edelmetall als Geld verwendet und dienten zugleich als mobiles und weit zu verbreitendes Repräsentations- und Propagandamedium.¹³ Die Ausgabe von Geld ist stets ein hoheit-

das Münchner Promotionsvorhaben von Alexandra Hylla, die bereits mehrere Aufsätze publiziert hat, so zur intellektuell anspruchsvollen Ikonografie von Silberpfennigen des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Regensburger und Prager Herkules-Pfennige und anderer mythologischer Pfennig-Motive, siehe: Hylla, Alexandra: „Kosmos im Münzbild“. In: Rizzolli, Helmut (Hg.): *Geprägte Bilderwelten der Romanik. Münzkunst und Währungsräume zwischen Brixen und Prag* (= Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 11). Bozen 2017, S. 95–113. Zur künstlerischen Nähe der Münzstempelschneider zu Goldschmieden sakraler Werke siehe: Hylla, Alexandra / Winter, Heinz: „Münztechnik – Münzkunst. Neue Aspekte zur Entstehung mittelalterlicher Münzen“. In: Rizzolli, Helmut (Hg.): *Geprägte Bilderwelten der Romanik. Münzkunst und Währungsräume zwischen Brixen und Prag* (= Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 11). Bozen 2017, S. 13–35. Zur Bildsprache der Aktie siehe: Athanassaki, Irini: *Die Aktie als Bild. Zur Kulturgeschichte von Wertpapieren*. Wien, New York 2008.

12 Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Ders. / Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt 1988, S. 9–19, hier: S. 12–16.

13 Zu den Anfängen der Münzprägung siehe: Berthold 2018 (wie Anm. 8), S. 31–47; Kluge 2016 (wie Anm. 9), S. 20–21; Wieser, Wolfram: „Imago und Emblema. Wort und Bild in der römischen Reichs-

liches Privileg: in Deutschland heute ein staatliches Vorrecht der Bundesbank, im Mittelalter ein königliches Recht (Münzregal).¹⁴ Die Emittenten lassen das Geld nach ihren Vorgaben hinsichtlich Motiven und Inschriften durch Fachleute, früher Goldschmiede, heute Numismatiker:innen und Grafiker:innen ausführen.

Münzherren nutzen die Geldgestaltung zur Vermittlung und Verbreitung eines bestimmten Images, zur Legitimation der Herrschaft oder Darstellung von Allianzen, als Medium symbolischer Kommunikation.¹⁵ Durch Inschrift, Bildnis, Monogramm oder (Wappen)Zeichen wurde der Aussteller angegeben, oft auch der Münzort als Herkunftsnachweis und Beglaubigung.¹⁶ Damit garantierte der Aussteller den Geld- und Tauschwert der Münze, und dies galt gerade auch dann, wenn der Metall- dem Tauschwert nicht mehr entsprach.¹⁷ Die bildliche und textuelle Aufladung des Geldes verleiht ihm, ergänzend zum Materialwert oder anstelle dessen, Zeichencharakter und einen fiktiven Wert. Um diesen zu vermitteln, folgt die Gestaltung von Geldmünzen (und -scheinen) Konventionen.¹⁸ Sie adressiert Erwartungen und Überzeugungen und trägt somit zur Ak-

kunst am Beispiel der Münzen“. In: Hesberg, Henner von (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures, 1). Köln 2003, S. 219–246, hier: S. 223–225 betont die konservative Bildsprache der antiken Münzen, die in der Regel auf dem Avers das Kaiserportrait mit (abgekürzter) inschriftlicher Titulatur zeigten, zudem ihre Rolle als plakatives Medium zur Propagierung ausgewählter Herrschertugenden durch Personifikationen auf dem Revers. Steinbach, Sebastian: „Geld als Massenmedium. Möglichkeiten, Dimensionen und Grenzen rational-ökonomischer und transkulturell-monetärer Kommunikation im Mittelalter“. In: Judith Ellenbürger / Felix T. Gregor (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären* (= *intermedia*, 6). Paderborn 2019, S. 193–210, hier: S. 194–196 hebt die Bedeutung von (Münz)Geld als Massenmedium im Mittelalter und Zeichen herrscherlicher Repräsentation, die wiederum den Geldwert garantiert, hervor.

14 Berghaus, Peter: „Münzrecht“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München, Zürich 1993, Sp. 934–935.

15 Stollberg-Rilinger, Barbara: „Symbolische Kommunikation in der Vormoderne: Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, 4, S. 489–527 betont als Bedingung von Kommunikation die Mitteilung und verstehende Aufnahme von Information sowie die Gruppen konstituierende Rolle, den kollektiven Charakter von Kommunikation und die Unschärfe symbolischer Kommunikation.

16 Von Braun, Christina: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2014² (Berlin 2012), S. 26 bezeichnet Geld daher als Autoritätssystem. Zu Angaben des Münzorts auf dem Revers griechischer Münzen siehe: ebd. S. 29; Münzen des westgotischen Reiches nennen den Namen des Königs und der Münzstätte, siehe: Kluge 2016 (wie Anm. 9), S. 36; im Frühmittelalter findet man auf merowingischen Münzen sowie auf Silberpennies auch den Namen des Münzmeisters, siehe: ebd. S. 40 sowie Naismith, Rory: *Britain and Ireland c. 400–1066* (= *Medieval European Coinage*, 8). Cambridge 2017, S. 110–111.

17 Simmel weist schon in seinem Aufsatz *Zur Psychologie des Geldes* 1889 (wie Anm. 1), S. 55 darauf hin, dass der Materialwert des Geldes verringert werden kann, sofern sein Tauschwert „vermöge der Legitimierung durch die öffentliche Gewalt“ hoch ist. Vgl. Gabriel, Gottfried: *Ästhetik und Rhetorik des Geldes*. Stuttgart 2002, S. 43; Berthold 2018 (wie Anm. 8), S. 45.

18 Konvention wird hier mit Marmor, Andrei: *Social conventions. From Language to Law*. Princeton, Oxford 2009 als regulatives, nicht verschriftlichtes Verhaltens- oder auch Normenprotokoll aufgefasst, das alternative Entscheidungen zulässt und sich dadurch von Regeln unterscheidet.

zeptanz des Geldes bei.¹⁹ Dieser konventionelle Charakter von Münzgeld, aber auch seine Ausrichtung auf breite Nutzer:innenkreise sowie seine serielle und massenhafte Produktion tragen zu seiner kunsthistorischen Geringschätzung bei.²⁰

Mit dem Bildmedium Geld werden Bilder und Zeichen popularisiert, nicht nur mit Blick auf die hohe Quantität der im Massenmedium Geld reproduzierten Bilder, sondern auch im Sinne einer von Obrigkeiten gelenkten und die Bevölkerung adressierenden *top-down*-Initiative, die diesen breiten Kreisen bildliche Darstellungen und darin vermittelte Gehalte zugänglich macht.²¹ Diese massenhaft verbreiteten und auf die Geldnutzer:innen ausgerichteten Bilder gehen unwillkürlich in deren Bilderschatz ein. Dies geschieht auch unabhängig davon, ob diese die vom Sender beabsichtigte Mitteilung in Gänze erfassen oder akzeptieren. Grundlage jedes Verständnisses ist die bewusste oder auch unbewusste Kenntnis der in einer Zeit gebräuchlichen Konventionen und Codes, die Teilhabe an einem kollektiven Bedeutungssystem. Bildformen und Bildformeln werden aufgegriffen, variiert und umgedeutet. Dies, aber auch die Vielfalt von Verweisstrukturen in der Gestaltung von Geldmünzen, zeigt an, dass man die Vertrautheit mit diesem visuellen symbolischen Vokabular voraussetzt, dass dieses Teil der kulturellen Identität der betreffenden sozialen Gruppe ist. So bietet uns das Massenmedium Geld die Chance, auf populäres Bildwissen der Vergangenheit rückzuschließen.²² Dabei müssen Geld-Bilder nicht populär im Sinne von gemeinverständlich (gewesen) sein, denn Bilder sind keine scharf definierten, eindeutig übersetzbaren Zeichen, sondern mehrdeutig, verdichtet. Sie lassen Deutungsspielräume offen und rufen unterschiedliche Konnotationen bei Betrachter:innen auf, abhängig von Handlungskontexten, Kenntnissen, Assoziationsfeldern.²³ Münzbilder sind auch nicht zwangsläufig populär im

19 Nibbrig, Bernhard: „Geldpolitik“. In: Albers, Hans-Jürgen (Hg.): *Handbuch der ökonomischen Bildung*. München 2005, S. 403–449, hier: S. 405–406 zur sozialpsychologischen Dimension des Geldes, das auf dem Vertrauen der Bevölkerung in Wertversprechen und Werterhalt des Geldes beruht; vgl. Athanassakis 2008 (wie Anm. 11), S. 38 zur Gestaltung von Wertpapieren, die Anschauungen materialisieren und dadurch ‚Wahrheiten‘ erzeugen.

20 Dieser negative Beiklang des Populären geht auf die ästhetische Theorie um 1800 zurück, die im Zuge von Geniekult und Forderung einer autonomen Kunst die ‚wahre‘ Kunst vom trivialen, populären Massenprodukt absetzt; vgl. Hügel, Hans-Otto: „Populär“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348, hier: S. 344; Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt 1987 zeigt Wertung und Schichtenspezifität des Kunstgeschmacks auf, insbesondere die bildungsbürgerliche Absetzung von Produkten populärer Ästhetik.

21 Williams, Raymond: „Populär“. In: Ders. (Hg.): *Keywords A vocabulary of Culture and Society*. New York 1985² (London 1976), S. 236–238.

22 Zur Rolle von Reklamebildern und Schulbuch-Illustrationen für die Popularisierung von Bildern des Mittelalters siehe: Jussen, Bernhard: „Toward an Iconology of Medieval Studies. Approaches to Visual Narratives in Modern Scholarship“. In: Caraffa, Costanza / Serena, Tiziana (Hg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, München, Boston 2015, S. 141–166.

23 Diese Offenheit und Vieldeutigkeit medialer ‚Texte‘, ihre Polysemie innerhalb eines gemeinsamen Bedeutungsrahmens ist für Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989 eine Voraussetzung für Popularität im Sinne von Rezeption von Texten wie auch Bildern durch eine Vielfalt von

Sinne von beliebt.²⁴ Denn wenn nur eine bestimmte Währung oder Münzprägung in einem Herrschaftsbereich oder auf einem Markt gültig ist, hat man kaum die Wahl, sie zu nutzen oder nicht.

Die Nutzer:innen bestimmten nicht über die Geldgestaltung und die Bildmotive. Dennoch hatten sie Handlungsmacht im Umgang mit dem Geld, auch jenseits seiner primären Verwendung als Tauschmittel auf dem Markt.²⁵ Sie konnten Münzen horten und damit dem Geldkreislauf zeitweise entziehen, so z. B. indirekten Steuern für das Wechseln der alten in neu geprägte Münzen entgehen.²⁶

Gruppen und Teilkulturen einer Gesellschaft; der Erfolg kultureller Waren wird demnach gesteigert, wenn die Konsument:innen die Möglichkeit haben, mit diesen eigene Bedeutungen zu schaffen; vgl. Winter, Rainer: „Popularisierung“. In: Hügel, Hans (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 348–351, hier: S. 250.

24 Zu Wandel und verschiedenen Konnotationen des Begriffs siehe: Hügel 2003 (wie Anm. 20); Williams 1985² (wie Anm. 21).

25 Die Aneignung und kritische Wendung populärer Bilder und Bildträger im Sinne des *empowerment* von Subkulturen thematisiert Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur*. Köln 1973; Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988 betont kreative und kunstfertige Praktiken der Aneignung und Umfunktionierung von Dingen und Produkten im Alltag durch die ‚Beherrschten‘. Eine wichtige Quelle für solche Prozesse und Praktiken der Bilderaneignung in der Vergangenheit sind Graffiti. Während die Archäologie sich schon länger, allerdings vornehmlich aus epigrafischem Interesse mit ihnen befasst, werden seitens der Kunstgeschichte erst in jüngerer Zeit vor allem in England historische (mittelalterliche) Graffiti in einer Datenbank erfasst – siehe: Champion, Matthew: *Medieval Graffiti: The Lost Voices of England's Churches*. London 2015. www.medieval-graffiti.co.uk (15.09.2023). Eine Untersuchung derselben mit Blick auf Fragen der Popularisierung von Bildern und zeitgenössischem Bildwissen steht noch aus. Zum Einsatz von Piktogrammen, Bildern und Zeichen im Kontext juristischen Schrifttums durch Laien seit dem 12. Jahrhundert siehe: Haug, Henrike: *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*. Göttingen 2015, S. 35–97; Wittekind, Susanne: „Überlegungen zur Verwendung graphischer Marginalien in Rechtshandschriften ausgehend von Dom-Hs. 127“. In: Harald Horst (Hg.): *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek. Siebtes Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten* (= Libelli Rhenani, 70). Köln 2018, S. 83–114.

26 Hortfunde enthalten meist nicht nur regional verschiedene Münzprägungen, die auf die hohe Mobilität der Personen hinweisen, sondern auch zeitlich diverse Prägungen; dies bezeugt, dass ältere Münzen aufbewahrt und nur bei Bedarf auf dem jeweiligen Markt eingewechselt wurden. Zur Verbreitung von Otto-Adelheid-Pfennigen (10./11. Jahrhundert) anhand von Hortfunden siehe: Mehl, Manfred: *Münz- und Geldgeschichte des Erzbistums Magdeburg im Mittelalter*. Hamburg 2011, S. 202–203, Fundkarte III; zu Brakteaten-Horten siehe: Jesse, Wilhelm: *Der zweite Brakteatenfund von Mödesse und die Kunst der Brakteaten zur Zeit Heinrichs des Löwen*. Braunschweig 1957. Während in Horten Zentral-/Nordosteuropas im 10. Jahrhundert noch Silber in Form von zerschnittenen Schmuckstücken und zerteilten Münzen (silbernen Dirhams) überwiegt, die offenbar nach Silbergewicht gehandelt wurden, sind Münzen im 12. Jahrhundert dominant; vgl. Brather, Sebastian: „Counted and weighed silver. The fragmentation of coins in early medieval East Central Europe“. In: Henning, Joachim (Hg.): *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium 1. The Heirs of the Roman West* (= Millennium-Studien, 5/1). Berlin, New York 2007, S. 451–471, hier: S. 452.



Abb. 1: Halbierter Brakteat Wichmanns von Magdeburg; ca. 1152–1192; Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Münzen wurden zerteilt und damit auch (herrscherliche) Münzbildnisse durchschnitten, um kleinere Münz-Nominale zu ersetzen oder zu erzeugen (Abb. 1).²⁷ Münzen wurden zusammengeknickt, das Münzbildnis damit unsichtbar und die Münze ‚ungültig‘ gemacht, wenn sie als Votivgaben den Heiligen gewidmet wurden, z. B. anlässlich eines Gelübdes mit Bitte um Schutz.²⁸ Byzantinische Münzen mit dem Bildnis des Pantokrators oder Konstantins und Helenas wurden als Amulette verwendet.²⁹ Silberpfennige mit dem Kreuzzeichen auf dem Revers wurden Verstorbenen mit ins Grab gegeben, häufig im Bereich des Kopfes (in den Mund gelegt) oder in die Hand, dies als Ausweis ihres christlichen Glaubens oder als Schutzzeichen.³⁰ Anders ist der Befund eines ungarischen

27 Zu Magdeburger Brakteaten in Hortfunden siehe: Mehl 2011 (wie Anm. 26), S. 244–269.

28 Finucane, Ronald C.: *Miracles and Pilgrims. Popular Beliefs in Medieval England*. London 1977, hier: S. 94–95 berichtet von ‚coin-bendings‘ im Kontext der Becket-Verehrung in Canterbury, für St. Wulfstan in Worchester, Nikolaus und andere Heilige; Laum, Bernhard: *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*. Tübingen 1924, S. 29–35 sieht die Anfänge staatlicher Währung in den staatlich überwachten menschlichen Opfergaben an griechische Tempelgötter und betont den Ursprung des Geldes aus dem Kult (S. 39).

29 Rainer, Thomas: „Judas, der König und die Münze. Zur Wunderkraft des Geldes im Spätmittelalter“. In: Mayr, Markus (Hg.): *Von goldenen Gebeinen* (= Geschichte und Ökonomie, 9). Innsbruck 2001, S. 28–65, hier: S. 31.

30 Zu Münzen als Grabbeigaben siehe: Hävernack, Walter: „Münzen als Grabbeigaben 750–1815. Auswertung des Fundkatalogs der Numismatischen Kommission der Länder in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Hamburger Beiträge zur Numismatik* 9, (1973/1975), 1982, 27/29, S. 27–51. Für das Karolingerreich (9.–10. Jahrhundert) siehe: Schulze-Dörrlamm, Mechthild: „Gräber mit Münzbeigabe im Karolingerreich“. In: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 57, 2010, 1, S. 339–388. Denare Kaiser Ludwigs d. Frommen wurden auch in Ungarn, Denare Kaiser Lothars auch in Kroatien (Nin) als Grabbeigaben gefunden, d. h. außerhalb des Herrschaftsgebiets und der Herrschaftszeit der Könige. Zu Erfurter Grabfunden siehe: Schlapke, Mario: „Heimatfunde: Erfurter Denare mit Thüringer Fundprovinz“. In: Aspetsberger, Agnes / Boros, Mika u. a. (Hg.): *Swer den Pfenninc liep hât. Festschrift für Hubert Emmerig zum 65. Geburtstag* (= Veröffentlichungen des Instituts für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien, 26). Wien 2023, S. 423–438, hier: S. 426. Zahlreiche Grabfunde des 13. Jahrhunderts in England listet Gilchrist, Roberta: „Magic for the Dead? The Archaeo-

Reitergrabes (um 905) zu deuten, denn hier sind bei Eroberungszügen im Ostfränkischen Reich gewonnene Denare Ludwigs IV. zur Mantelzier verwendet, dienten also als Schmuck und Trophäen.³¹ Durch Grabfunde gut belegt ist die Verwendung einzelner gelochter Münzen als Schmuck, appliziert an eine Haube oder aufgefädelt an einer Kette.³² Dies zeigt die hohe Materialwertigkeit der Silbermünzen, zugleich deren Wertschätzung als kunstfertig gearbeitete Bild- und Zeichenträger, jenseits ihres Geldwerts. Fast alle diese Münzen zierte ein Kreuzzeichen, entweder auf dem Avers, umgeben vom Herrschernamen, oder aber, falls dies ein Herrscherbildnis oder -zeichen (Monogramm) zeigt, auf dem Revers. Im betreffenden Herrschaftsgebiet verwendet als Schmuck, demonstrierten sie zugleich Zugehörigkeit beziehungsweise Gefolgschaft nicht nur zur christlichen Glaubensgemeinschaft, sondern auch zu einem Herrscher(haus). Diese sekundären Verwendungen von Münzen machen sie zu einer Art Semiophoren, zu Dingen, die einmal dem Warenkreislauf entzogen mit neuer Bedeutung aufgeladen werden, hier jenseits von (musealer) Sammlung.³³

3 Brakteaten als regionale Währung

Der Begriff Brakteat ist hergeleitet von lateinisch *bractea* für dünnes Metallblech. Er wurde Ende des 17. Jahrhunderts für einseitig, mit nur einem Stempel geschlagene, entsprechend großflächigere Pfennige aus dünnerem Silberblech eingeführt.³⁴ Brakteaten gehören zur mittelalterlichen Standardwährung, dem Silberpfennig (Denar). Wie bei

logy of Magic in Later Medieval Burials“. In: *Medieval Archeology* 52, 2008, S. 119–159, hier: S. 134, Table 3, S. 140, Table 4, S. 142, Table 5.

³¹ Schulze-Dörrlamm 2010 (wie Anm. 30), S. 360.

³² Schulze-Dörrlamm 2010 (wie Anm. 30), S. 351.

³³ Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988, S. 43–45. Krmnicek, Stefan: „Das Konzept der Objektbiographie in der antiken Numismatik“. In: Kaenel, Markus von / Kemmers, Fleur (Hg.): *Coins in Context I – New Perspectives for the interpretation of coin finds*. Kolloquium Frankfurt a. M., October 25–27, 2007 (= Studien zu Fundmünzen der Antike SFMA, 23). Mainz 2009, S. 47–59 sieht in Selektion und vorsätzlicher Deponierung von Münzen eine besondere, über den Alltagsgebrauch des Objekts hinausweisende Bedeutungsaufladung derselben (S. 50), einen Bedeutungswandel des Objekts (S. 53). Eine solche Verwendung von Münzen als Opfergabe vermutet er in ihrer Einbringung im Fundament und in Wänden von Häusern in Magdalensberg im antiken Noricum; siehe Krmnicek, Stefan: „Coins in Walls, Pits and Foundations: Archeological Evidence of Coin Finds“. In: Pardini, Giacomo / Parise, Nicola / Marani Flavia (Hg.): *Numismatica e Archeologia. Monete, stratigrafie e contesti. Dati a confronto* Workshop Internazionale di Numismatica. Rom 2018, S. 519–530, hier: S. 521–523.

³⁴ Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 82. Der Durchmesser der Brakteaten beträgt 30–50 mm und damit deutlich mehr als z. B. der Kölner Pfennig mit 20 mm. Zur Herstellungstechnik siehe: Kühn, Walter: *Die Brakteaten Heinrichs des Löwen 1142–1195. Zeugnisse aus Kultur und Wirtschaft in den Ländern um Braunschweig und Lüneburg*. Minden 1995, S. 65–67.

doppelseitig geprägten/geschlagenen Münzen beruhte ihr Geldwert auf ihrem Gewicht in Bezug auf ihren Edelmetallanteil, genauer auf dessen Feingehalt.³⁵ Brakteaten wurden seit Mitte des 12. bis Mitte des 13. Jahrhunderts vor allem im Harzraum, im Gebiet des heutigen Niedersachsens, Sachsen-Anhalts, Thüringens und Hessens geprägt. Anders als die bis dahin üblichen beidseitig geschlagenen Silberpfennige, die während der Amtszeit eines Herrschers in ihrer Erscheinung konstant blieben, in großer Stückzahl produziert und durch Fernhandel auch überregional weit verbreitet wurden, waren Brakteaten vor allem regional gültige und umlaufende, jährlich oder noch häufiger widerrufene, das heißt eingezogene und gegen eine geringere Stückzahl neu ausgegebene Silbermünzen, die dabei in ihrer Gestaltung stets verändert wurden.³⁶ Brakteaten wurden als bildkommunikatives Angebot genutzt, um durch (bild-)rhetorische Mittel Aufmerksamkeit zu wecken und durch die Aufnahme von Formen und Motiven aus anderen visuellen Kontexten das Geld als kulturellen und religiösen Bedeutungsträger aufzuwerten. Durch die Aufnahme ortstypischer Motive wurden sie zum Vermittler lokaler wie auch regionaler Identitäten.³⁷ Die Brakteaten bewarben zugleich ihren jeweiligen Ausgabeort und Aussteller, dienten der Steigerung seines Ansehens. Der ökonomische Wert der Brakteaten als Geld wurde somit um einen symbolisch-kulturellen Gehalt ergänzt.

35 Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 77: Aus einem Pfund (*libra*) Silber wurden in karolingischer Zeit 240 Pfennige (Denar) gemünzt; zwölf Pfennige ergaben einen Solidus, zwanzig Solidi ein Pfund. Kluge, Bernd: *Numismatik des Mittelalters. Handbuch und Thesaurus Nummorum Medii Aevi*. Bd. 1. Berlin, Wien 2007, S. 45–49, S. 38 zur Kölner Mark.

36 Svensson, Roger: *Renovatio Monetae. Bracteates and Coinage Policies in Medieval Europe*. London 2013, S. 44–45 nennt sie ‚short-lived coins‘; ihre häufige Widerrufung entspricht einer Finanzplatzsteuer (ebd., S. 57, 96), zu regionalen Brakteaten-Münzstätten und Brakteaten-Verbreitung: ebd. S. 62–87; Puhle, Matthias: „Zur Münzpolitik Erzbischof Wichmanns“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 74–79; Spufford, Peter: „Monetary practice and monetary theory in Europe (12th–15th centuries)“. In: Gobierno de Navarra (Hg.): *Moneda y Monedas en la Europa medieval (siglos XII–XV). XXVI Semana de Estudios Medievales Estella, 19 a 23 de julio de 1999*. Pamplona 2000, S. 53–87, hier: S. 54. Kluge 2007 (wie Anm. 35), S. 98–102; Ders.: „Die Münzen der Rhein-Main-Neckar-Region“. In: Alfred Wiczorek / Bernd Schneidmüller / Weinfurter, Stefan (Hg.): *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*. 2 Bde. Bd. 2: Objekte. Mannheim, Darmstadt 2010, S. 124–127; Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 81–82.

37 Notgeld der Weimarer Republik 1919–1922 weist zu Brakteaten Parallelen auf, insofern beide Geldemissionen nicht von einer zentralen Macht, von König bzw. Reichsbank, ausgegeben werden, sondern von lokalen Obrigkeiten, d. h. dem mittelalterlichen Stadtherrn bzw. dem modernen Magistrat. Brakteaten wie Notgeld haben jeweils nur eine kurze Laufzeit von einigen Wochen bis zu einem Jahr. Beide kennzeichnet zudem der Bruch mit zeitgenössischen Gestaltungskonventionen hinsichtlich des Formats, der Technik und Bildmotive. Sie wurden eingesetzt zur Werbung für die jeweilige Stadt oder Institution mit künstlerisch-bildlichen Mitteln. Vgl. meinen Vortrag im Rahmen der Landau Lectures on Art „Populäre Bilder – Bilder des Populären“ vom 25.11.2020 unter <https://youtu.be/SOsPyDhnfWc> (13.09.2023).

Im Harzgebiet wurde zuvor bis Mitte des 11. Jahrhunderts der seit Kaiser Otto III. (980–1002) geprägte Otto-Adelheid-Pfennig geschlagen, der in über 12 000 Exemplaren in Hortfunden Skandinaviens und des Baltikums belegt ist.³⁸ Vermutlich trug auch die über Jahrzehnte kaum veränderte Gestaltung zu seiner Verbreitung weit über sein eigentliches Geltungsgebiet bei, denn sie garantierte einen hohen Wiedererkennungswert.

Ähnlich gilt dies für den Kölner Pfennig, der ebenfalls weit über die Erzdiözese Köln hinaus als internationale, stabile Leitwährung geschätzt wurde.³⁹ Die *S(ancta)-Colonia*-Inscription und die Architekturabbeviatur auf dem Revers, auf der Vorderseite seit Erzbischof Anno II. (r. 1056–1075) das Bildnis des Erzbischofs, sind Gestaltungskonstanten, die über den Wechsel der Amtsträger und die damit jeweils einhergehende Münzerneruerung hinweg die Kontinuität und Wertigkeit des Kölner Pfennigs garantierten (Abb. 2a, b).⁴⁰ Die Forschung zählt den Otto-Adelheid-Pfennig wie den Kölner Pfennig wegen ihrer langen Laufzeiten, ihrer Wertstabilität und der geringen optischen Varianz zum *type immobilisé* oder zu den *long-lived coins*.⁴¹ Die Brakteaten werden hingegen zu den regionalen Pfennigen mit kurzer Geltungsdauer (*short-lived*

38 Mehl 2011 (wie Anm. 26), S. 220, Fundkarte III; Kluge, Bernd: „Sachsenpfennige und Otto-Adelheid-Pfennige“. In: Ausst.-Kat. *Otto der Große. Magdeburg und Europa*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2001. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Bd. 1. Mainz 2001a, S. 416–427; Ders.: „Otto-Adelheid-Pfennige“, ebd., Bd. 2. Mainz 2001b, S. 56–59 II. 29; Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 80. Der Otto-Adelheid-Pfennig zeigt auf dem Avers ein Kreuz, umgeben von der Inschrift ODDO D(e)I GRA(tia) REX, rückseitig einen Bau mit Giebelkreuz mit der Umschrift ATHALHET. <https://ikmk.smb.museum/object?id=18202376> (13.09.2023); zur Verbreitung siehe: Potin, Valentin: „Münztransfer entlang der Strecke Brügge – Novgorod vom Ende des 10. bis zum 17. Jahrhundert“. In: Seibt, Ferdinand (Hg.): *Transit Brügge – Novgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte*. Essen 1997, S. 187–290.

39 Nau 1977 (wie Anm. 11), S. 87, 93: Die Kölner Mark hatte 234 g Silber und einen hohen Silberfeingehalt von über 915 Lot. Sie wurde geteilt in 8 Unzen = 16 Lot, aus deren 1/10 wurden die Pfennige geprägt, sodass 160 Pfennige von einer Kölner Mark gewonnen wurden, jeweils mit dem Gewicht von 1,461 g (Kölner Pfennig).

40 Abbildungen der Kölner Pfennige finden sich unter: <https://www.muenzfreunde-hilden.de/muenzen-koeln1> (13.09.2023). Der Kölner Pfennig wurde stets nur zum Amtsantritt eines neuen Erzbischofs neu ausgegeben sowie anlässlich seiner Reichsheerfahrten nach Italien als Sondersteuer, dann mit leicht verändertem Münzbild; vgl. Nau 1977 (wie Anm. 11), S. 95. Münze Annos II. siehe: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18202402&view=rs> (13.09.2023). Erzbischof Philipp von Heinsberg (r. 1167–1191) wählte erstmals ein ganzfiguriges, frontales Bildnis im Siegelbildtypus. Er ergänzte zudem die Colonia-Inschrift, indem er Köln zur Mutter des Friedens erklärte (*sancta colonia pacis mater*), damit vielleicht seine wichtige Rolle im Reich betonend.

41 Vgl. Svensson 2013 (wie Anm. 36). Vgl. Steinbach 2019 (wie Anm. 13), S. 197–198; Nau 1977 (wie Anm. 11), S. 94. Viele Münzstätten innerhalb der Erzdiözese lehnten sich in der Gestaltung an den Kölner Pfennig an, so der Pfennig der Handelsstadt Soest (am Hellweg), deren Stadtherr der Kölner Erzbischof war. Diese Anlehnung ist ambivalent, denn einerseits profitierte die Akzeptanz des Soester vom hohen Ansehen des Kölner Pfennigs, andererseits zeigte die Stadt so ihre Abhängigkeit vom Kölner Erzbischof. Ein Fürstenspruch Friedrichs I. hatte um 1160 verkündet, dass in einem Bistum niemand eine Münzstätte haben und Münzen prägen dürfe ohne Einwilligung und Begnadung des Bischofs. So ist es nicht verwunderlich, dass die Münzen dem Leitbild der bischöflichen Münze folgen; zugleich ist dies aber auch Ausdruck der Soester Anerkennung der erzbischöflichen Oberhoheit.

coins) gezählt, die neben diese Silberpfennige von großer überregionaler und auch internationaler Reichweite aus (ehemals) kaiserlichen Münzstätten traten. Geprägt wurden sie wie erwähnt vor allem von Münzherren im Umkreis des Harzes. Dessen bereits lange ausgebeutete Silberschätze wurden seit Mitte des 12. Jahrhunderts im Zuge eines modernisierten Montanwesens intensiver erschlossen.⁴²



Abb. 2a, b: Kölner Pfennig: Anno II, Avers und Revers, 1056–1075, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Obleich Kaiser Friedrich I. auf dem Reichstag von Roncaglia 1158 das Bergregal für Silber und Salz für die Krone reklamiert hatte, zudem das alleinige Verleihungsrecht für die Gewinnung von Bodenschätzen und eine Beteiligung am Ertrag (Bergzehnt), lag doch der Hauptgewinn aus dem intensivierten Montanwesen zunehmend bei den Territorialfürsten. Denn die staufischen Könige gaben ihren Unterstützern Berg- und Münzregale als Privilegien, finanzierten ihre Verwaltung und Politik zum Teil aus den Einkünften, die aus der Vergabe dieser Bergbaurechte an kirchliche Institutionen, Hochadel und Ministeriale als Lehen resultierten. So erlangten Fürsten wie Herzog Heinrich der Löwe (r. 1142–1180), Markgraf Otto von Brandenburg, der 1169/70 von Friedrich I. das Bergregal für Gebiete bei Freiberg erhielt, Landgraf Ludwig II. von Thüringen (r. 1140–1172), Albrecht der Bär (r. 1123–1170) und Konrad I. von Wettin (r. 1123–1156) direkten Zugriff auf Silbervorkommen. Und so überrascht es nicht, dass sie zu den ers-

⁴² Spufford, Peter: *Money and its use in medieval Europe*. Cambridge 1988, S. 74–79, 99–100, 110–111, 118; Bartels, Christoph: „Das Montanwesen des Nordwestharzes im 12. Jahrhundert“. In: Luckhardt, Jochen / Bei der Wieden, Brage / Pöppelmann, Heike (Hg.): *850 Jahre Braunschweiger Löwe. Dokumentation der Tagung am 10. und 11. März 2017* (= Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch, 21). Braunschweig 2019, S. 25–45, hier: S. 40: So wurde um 1150 am Rammelsberg ein Wasserlösungsstollen zur Entwässerung und Frischluftzufuhr fertiggestellt.

ten Fürsten im Reich gehörten, die Brakteaten prägten.⁴³ Doch ließen auch die staufischen Könige Konrad III. (r. 1138–1152) und Friedrich I. (r. 1152–1190) Brakteaten schlagen, ebenso geistliche Reichsfürsten, Bischöfe und Äbte. Sogar hochadlige geistliche Damenstifte wie Quedlinburg, Helmstedt, Gandersheim oder Eschwege nutzten für ihre Münzprägungen diese neue Form.⁴⁴ Der intensivierte Silberbergbau und die hohe Zahl von circa 420 großteils neuen Münzstätten im staufischen *regnum teutonicum* sind im Kontext einer intensivierten Markt- und Geldwirtschaft zu erklären. Doch hätte die erhöhte Geldproduktion zu einer starken Inflation führen können, wenn sie nicht durch höhere Produktivität einerseits oder Geldabfluss und etwa auch den Entzug von Münzen aus dem Geldumlauf durch das Horten von Silbermünzen andererseits aufgefangen worden wäre.⁴⁵

Die regionale Münzprägung ist als Indikator des Ausbaus territorialer Herrschaften zu werten,⁴⁶ denn Geltung konnten die Münzen nur im Herrschaftsbereich des Ausstellers beanspruchen („regionale Pfennige“). Die Einführung der Brakteaten als Träger wechselnder Bildbotschaften fällt darüber hinaus zusammen mit einer größeren Wertschätzung visueller Medien in der politischen und religiösen Kommunikation im 12. Jahrhundert.⁴⁷ Zu den Bildern für geistliche und weltliche Eliten in Büchern, an repräsentativen oder sakralen Versammlungsorten (in Gestalt von Tapisserien, Skulpturen, Wand- und Glasmalerei sowie Schatzkunstobjekten) traten mit Brakteaten und Pilgerzeichen nun massenhaft und seriell hergestellte Bilder, die jeder privat besitzen und mit sich führen konnte.

Wie die herkömmlichen Silberpfennige nennen auch die Brakteaten in der Umschrift meist den Namen der Münzherren und sind daher in deren Regentschaft datierbar. Anhand von Schatz- und Einzelfunden, die verschiedene Prägungen eines Ausstellers aufweisen, lässt sich die Häufigkeit der Widerrufung und Neuausgabe erschließen.⁴⁸ Hinsichtlich der Gestaltung der Brakteaten können zudem unterschiedli-

43 Bartels 2019 (wie Anm. 42), S. 39; Svensson 2013 (wie Anm. 36), S. 62–95; Eichelmann, Wolfgang: *Brakteaten – Das neue Geld im Mittelalter. Gedanken und Betrachtungen zu den Brakteatenprägungen und dem Münzwesen in Hessen und seinen benachbarten Gebieten*. Hamburg 2017, S. 42–43.

44 Bodarwé, Katrinette: „Münzprägungen in den ostfränkisch / deutschen Frauenabteien“. In: *Ausst.-Kat. Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005; Essen, Ruhrlandmuseum, 2005. München 2005, S. 293–296 Nr. 197a–l.

45 Mäkeler, Hendrik: „Querbezüge zwischen Mittelalternumismatik und Geldtheorie“. In: Dethlefs, Gerd / Pol, Arent / Wittenbrink, Stefan (Hg.): *Nummi docent! Münzen – Schätze – Funde. Festschrift für Peter Ilisch*. Osnabrück 2012, S. 79–91. Dies beweisen Brakteaten-Hort-Bodenfunde insbesondere in östlich angrenzenden Gebieten Schlesiens und Polens; vgl. Mehl 2011 (wie Anm. 26), Fundkarten S. 244–269.

46 Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 81–83.

47 Wittekind, Susanne: *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (= *Pictura et Poesis*, 17). Köln, Weimar, Wien 2004, S. 352.

48 So fand man in einem 1956 beim Pflügen in Mödesse bei Peine gefundenen Krug 2214 Brakteaten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, siehe: Jesse 1957 (wie Anm. 26), S. 10–11, 23–24.

che Strategien beobachtet werden, zum einen die Motivwiederholung als Etablierung eines Herrscher-Symbols (zu zeigen am Beispiel Heinrichs des Löwen), zum anderen die Variation und Kombination von Bildmotiven als Austesten und Anreichern von Bedeutungen (anhand der Brakteaten Wichmanns von Magdeburg).

3.1 Brakteaten Herzog Heinrichs des Löwen – Motivwiederholung als Herrscher-Promotion

Herzog Heinrich der Löwe (r. 1142–1180), dem zum Dank für die Unterstützung der Wahl Friedrichs I. zum Kaiser 1152 von diesem die Goslarer Reichsvogtei übertragen worden war und der damit die Herrschaft über Gebiete im Nordharz wie den Rammeisberg mit reichen Silbervorkommen erhalten hatte, setzte bei seinen Brakteaten trotz jährlicher Münzverrufung auf die Kontinuität des Motivs, des Löwen.⁴⁹ (Abb. 3).

Meist ist im Mittelkreis eine zur Seite schreitende Raubkatze dargestellt, die auf den in der Umschrift DVX HEINRICVS LEO genannten Beinamen des Herzogs verweist und ihn als heraldisches Symbol vertritt. Der Löwe symbolisiert zugleich Ansprüche und Tugenden des Herrschers.⁵⁰ Heinrich nutzte die Brakteaten demnach zur Etablierung eines markanten, stellvertretenden und auf seine Person verweisenden Bildzeichens. Erst nach Verlust seiner Herzogswürde und damit seiner reichsfürstlichen Stellung 1180 übernahm er das durch die Brakteaten etablierte Bildzeichen auch für sein Siegel (anstelle des herkömmlichen Reitersiegels).⁵¹ Die Brakteaten als serielle Massenprodukte dienten hier als Vorbild für das Siegel als herrscherliches, stellver-

⁴⁹ Bartels 2019 (wie Anm. 42), S. 26–28, 35. Für Herzog Heinrich den Löwen belegen Bodenfunde eine jährliche Münzerneuerung, denn in seiner Herrschaftszeit wurden mindestens fünfundfünfzig verschiedene Gepräge und Stempel benutzt – siehe: Cunz, Reiner: „Münzen Heinrichs des Löwen“. In: Ausst.-Kat. *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1995. Hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff. 3 Bde. Bd. 1. München 1995, S. 79–86, B9 Ila–Iix; Ders.: „Brakteaten mit Löwenstandbild“. In: ebd., S. 383–384, F 8 a–b; Scharff, Thomas: „Der Braunschweiger Löwe als Symbol – wofür eigentlich?“. In: Luckhardt, Jochen / Bei der Wieden, Brage / Pöppelmann, Heike (Hg.): *850 Jahre Braunschweiger Löwe. Dokumentation der Tagung am 10. und 11. März 2017* (= Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch, 21). Braunschweig 2019, S. 77–93, hier: S. 81–82. Das Umlaufgebiet der Braunschweiger Brakteaten konzentrierte sich auf die welfischen Kernlande in Sachsen. Manchmal wird der Löwe von einer architekturbekrönten Arkade überfangen oder von einem Mauerkranz umgeben, sei es als Verweis auf die herzogliche Residenzstadt und Pfalz in Braunschweig oder als Würdezeichen; vgl. Kühn 1995 (wie Anm. 34), S. 84–85, 76.

⁵⁰ Seiler, Peter: „Richterlicher oder kriegerischer Furor? Untersuchungen zur Bestimmung der primären Bedeutung des Braunschweiger Löwen“. In: Fried, Johannes / Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Heinrich der Löwe. Herrschaft und Repräsentation* (= Vorträge und Forschungen, 57, hg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte). Ostfildern 2003, S. 135–197.

⁵¹ Zu Heinrichs Reitersiegeln siehe: Hasse, Claus-Peter: „Siegel Heinrichs des Löwen“. In: Ausst.-Kat. Luckhardt / Niehoff 1995 (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 154–157, D1–D5; zu seinem Löwensiegel: ebd., S. 157, D6.

tretendes Rechtszeichen. Vermutlich gehen sie zeitlich dem monumentalen Bronzelöwen voran, den Herzog Heinrich vor seiner Pfalz erhöht aufstellen ließ.⁵² Diese berühmte, älteste monumentale Freiplastik des Mittelalters verankerte so das Leitmotiv der ephemerer Löwenbrakteaten auf Dauer im öffentlichen Raum.⁵³



Abb. 3: Brakteaten Heinrichs des Löwen: Prägungen, aus: AK Heinrich der Löwe.

⁵² Einer der Löwenbrakteaten präsentiert den Löwen auf einem Kapitell stehend: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18204994> (13.09.2023). Kühn 1995 (wie Anm. 34), S. 16 sieht den Bronzelöwen als Vorbild für Löwenbrakteaten Heinrichs.

⁵³ Hasse, Claus-Peter: „Siegeltypar der Stadt Braunschweig“. In: Ausst.-Kat. Luckhardt / Niehoff 1995 (wie Anm. 49), S. 382–383, F 8. Angesichts der weiten Verbreitung der Löwenbrakteaten ist zu überlegen, ob dieses Monument oder doch eher die Löwenbrakteaten dazu führten, dass im 13. Jahrhundert der Löwe Herzog Heinrichs zum Symbol der Stadt Braunschweig wurde, im Stadtsiegel (vor 1231) sowie in der um 1300 entstandenen Ebstorfer Weltkarte; zur Weltkarte Scharff 2019 (wie Anm. 49), S. 89; Kugler, Hartmut / Glauch, Sonja / Willing, Antje (Hg.): *Die Ebstorfer Weltkarte*. 2 Bde. Darmstadt 2020² (Berlin 2007), hier zu Braunschweig: Bd. 2, S. 279; zu Funktion und Datierung der Karte: ebd., S. 61–69.

3.2 Brakteaten Erzbischof Wichmanns von Magdeburg – Variation und Aufladung

Erzbischof Wichmann von Magdeburg (r. 1154–1192), der durch Friedrich I. gegen die Regeln des kanonischen Rechts vom Naumburger Bischofssitz (r. 1152–1154) nach Magdeburg berufen wurde,⁵⁴ verfolgte mit den Brakteaten eine andere Kommunikations- und Bildstrategie als Heinrich der Löwe. Die hohe Zahl von zweiundsiebzig unterschiedlichen Prägungen seiner Brakteaten zeigt, dass er sie sogar halbjährlich widerrief. Da Wichmann für zwölf alte nur neun neue Brakteaten ausgab, erhob er als Münzherr auf diese Weise eine Steuer von 25 Prozent von denjenigen, die auf Märkten seines Herrschaftsgebiet handelten.⁵⁵ Dies konnte er aufgrund der herausragenden Bedeutung Magdeburgs als wichtiger Marktort an der Grenze des Reiches und an der West-Ost-Fernhandelsverbindung zwischen Flandern und Novgorod einerseits, an der Elbe als Nord-Süd-Handelsweg andererseits riskieren. Zudem machten Privilegien des Erzbischofs, das sogenannte Magdeburger Recht, Magdeburg als Handelsplatz für Kaufleute durch die Garantie eines schnellen und fairen Rechtsverfahrens in Konfliktfällen mittels erfahrener Schöffen sowie durch die Aufhebung familiärer Haftung attraktiv.⁵⁶ Wichmann nutzte die häufige Münzverfälschung als Einnahmequelle zur Finanzierung seiner Heerfolgepflichten als Reichsfürst, seiner Auseinandersetzungen mit Herzog Heinrich dem Löwen, seiner Eroberungszüge und seines Landesausbaus östlich der Elbe (Abb. 4).

Im Gegensatz zu jenen Heinrichs des Löwen sind Erzbischof Wichmanns in Magdeburg und Halle geschlagene Brakteaten sehr vielfältig in ihrer Gestaltung. Drei Hauptmotive werden unterschieden:⁵⁷ erstens Darstellungen des thronenden oder stehenden Erzbischofs im Ornat mit Insignien, die dem erzbischöflichen Siegelbild folgen und seinen

54 Springer Matthias: „Erzbischof Wichmann von Magdeburg – ein geistlicher Fürst der Stauferzeit“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 2–19, hier: S. 3–4; Kowalke, Götz: „Wichmann und Barbarossa“. In: ebd., S. 32–41, hier: S. 34–35; Suhle, Arthur: *Das Münzwesen Magdeburgs unter Erzbischof Wichmann 1152–1192*. Magdeburg 1950.

55 Kluge 2007 (wie Anm. 35), S. 61–62; Springer 1992 (wie Anm. 54), S. 7, 12–13; Puhle, Matthias 1992 (wie Anm. 36).

56 Dieses Recht wurde von Magdeburg ausgehend in vielen anderen Städten übernommen, vgl.: Ebel, Friedrich: „Magdeburger Recht“. In: Puhle 1992 (wie Anm. 36), S. 42–54, hier: S. 43; Köster, Gabriele / Link, Christina (Hg.): *Faszination Stadt. Die Urbanisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht* (= Magdeburger Museumsschriften, 17). Dresden 2019, S. 190–194; Lück, Heiner: „Sächsisch-magdeburgisches Recht zwischen Elbe und Dnjepr. Rechtstransfer als verbindendes europäisches Kulturphänomen“. In: Köster, Gabriele (Hg.): *Kulturelle Vernetzung in Europa. Das Magdeburger Recht und seine Städte*. Dresden 2019, S. 13–27, hier: S. 16–17.

57 Puhle 1992 (wie Anm. 36), S. 76 sowie Beispiele S. 254, 267. Dass der Erzbischof Mitspracherecht und sogar Entscheidungsmacht über die Gestaltung der Brakteaten hatte, bezeugt der Domkapitelsbeschluss 1260 (nach dem Tod Erzbischof Rudolfs v. Dingelstedt), hier in der Übersetzung von Mehl 2011 (wie Anm. 26), S. 26: „Wenn es nötig ist neue Pfennige zu schlagen, sollen die Entwürfe (*formae*) den



Abb. 4: Brakteat Wichmanns von Magdeburg, der auf dem Globus thront; ca. 1160–1192; Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Namen nennen;⁵⁸ zweitens sogenannte Burgbrakteaten, die den entsprechenden Namensbestandteil verbildlichen und als *Magdeburgensis (veritas)* bezeichnet sind; drittens die sogenannten Moritzpfennige, die den Dompatron Mauritius zeigen. Letzterer erscheint bereits um 1140/45 als nimbierte Halbfigur mit Fahnenlanze und blankem Schwert auf einem Brakteaten Erzbischof Konrads von Querfurt (r. 1134–1142) sowie Erzbischof Friedrichs von Wettin (r. 1142–1152).⁵⁹ Die Darstellungen des Erzbischofs wie des verehrten Patrons werden unter Wichmann jedoch immer neu durch Attribute und Komposition akzentuiert und kombiniert. So hebt ein Brakteat des ersten Motivtyps, ebenso wie das Siegel Wichmanns, das geöffnete Evangeliar in der Linken des Bischofs hervor und stellt ihn als geistlichen Lehrer heraus, kennzeichnet ihn durch den Stab in der Rechten als Hirten seiner Diözese, durch das Pallium über der Kasel als Erzbischof.⁶⁰ Den Thron des Siegelbildes ersetzt hier ein Faltthron (Faldistorium), das den Erzbischof als Herrscher und Richter kennzeichnet. Die flankierenden Türme erklären ihn zum Herrn der Stadt Magdeburg wie auch seiner Kirche. Auffällig im Vergleich zum Siegel ist zudem, dass das Haupt des Erzbischofs den Rahmen und die Umschrift sprengt oder vielmehr in sie ausgreift.⁶¹ Der Figur Wich-

Domherren vorgelegt werden / Und diejenige Münze soll dann ausgeprägt werden, die dem Erzbischof und den Domherren zusagt. Außer diesen dürfen keine neuen Pfennige geprägt werden.“

58 Zu Wichmanns Siegel siehe: Puhle 1992 (wie Anm. 36), S. 171 (Nr. I./1).

59 Inschrift + MONETA HALLENSIS, D. 32 mm; 0,99 g, <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205011> (13.09.2023).

60 Inschrift WICMANNVS ARCHIEPISCOPVS CO, D. 36 mm, 0,89 g, c. 1160–1192, <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18216612> (13.09.2023). Da Magdeburg im Dreißigjährigen Krieg brannte und verheert wurde, sind nur wenige Kunstwerke erhalten, die zum direkten Vergleich herangezogen werden können. Vgl. Junghans, Martina: „Magdeburger Goldschmiedekunst im 13. Jahrhundert“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009. Hg. von Matthias Puhle, 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 1, S. 234–247, hier: S. 235.

61 Vgl. den 1181–1189 in Saalfeld von Furitigher geprägten Brakteaten Kaiser Friedrichs I., D. 33 mm, dazu: Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), S. 64, Abb. 106. Zum Stempelschneider Furitigher siehe: Steinbach, Sebastian: „Lvtteger, Fvritigher und erta.velhar – Stempelschneider(namen) auf Münzen der Stauferzeit“.

manns wird damit mehr Raum gegeben. Deutet man die gestreuten Rosetten als Sterne, wird er zudem in himmlische Gefilde erhoben.

Andere Brakteaten Wichmanns überhöhen den Erzbischof, indem sie ihn auf dem Erdkreis thronend zeigen, wie sonst Christus in Majestas-Darstellungen oder der Kaiser als Vicarius Christi präsentiert wird (Abb. 4).⁶² Ein weiteres Exemplar zeigt den thronenden Erzbischof in einer Mandorla, die Menschen statt der Engel oder apokalyptischen Wesen in Darstellungen der Majestas Domini tragen. Das Mandorla-Motiv wird in der ottonischen Kunst zur Auszeichnung des Kaisers als Gesalbten des Herrn und Vicarius Christi aufgegriffen.⁶³ Es wird aber auch für die Personifikation der göttlichen Weisheit (*sapientia*) eingesetzt sowie für Maria als Himmelskönigin und Personifikation der Kirche.⁶⁴ Diese ekklesiologische Bildtradition und Konnotation könnte die Wahl des Motivs erklären, seine anmaßende Wirkung abmildern. Die Unschärfe und Polyvalenz der Bildmotive und vielleicht auch die nur kurze Laufzeit (und damit Sichtbarkeit) der Brakteaten wurde von Wichmann zu einem Spiel mit Bedeutungen genutzt, zur Sakralisierung seines Amtes, zur Legitimierung seiner Ansprüche – stärker und pointierter als dies in schriftlicher Form, zum Beispiel in einer Urkunde, zulässig wäre.

Dies lässt sich auch anhand der Übernahme von Motiven oder Attributen sehen, die eigentlich zu dem verehrten Kirchenpatron gehören. Denn in der Hand hält Wichmann hier eine Art kreuzförmiges militärisches Feldzeichen. Auf anderen Magdeburger Brakteaten ist dieses Labarum dem Patron Mauritius zugeordnet, der als Offizier der Thebäischen Legion im Wallis das Martyrium erlitt und seit der Lechfeldschlacht Ottos I. 955 als Schlachtenhelfer im Zeichen des Kreuzes und als Reichspatron verehrt

In: Dethlefs, Gerd / Pol, Arent / Wittenbrink, Stefan (Hg.): *Nummi docent! Münzen – Schätze – Funde. Festschrift für Peter Ilisch*. Osnabrück 2012, S. 175–182. Auch Svensson 2013 (wie Anm. 36), S. 119–133 betont die Nähe der Brakteaten-Produktion (minting technologies) zum Goldschmiedehandwerk.

62 Inschrift WICMANNVS ARCHIEPICOCVS, D. 38 mm; 0,86 g, <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218157> (13.09.2023). Vgl. das Krönungssakramentar Karls des Kahlen, um 870, Paris, BNF, lat. 1141, f. 5v–6r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x/f20.item> (13.09.2023). Auch der Brakteat Kaiser Friedrichs I. (1155–1190), Altenburg um 1170, 0,75 g, D. 40 mm präsentiert den Herrscher frontal auf dem Globus thronend mit Zepter und Sphaira in den Händen: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201196> (13.09.2023). Verwendet oder vielmehr aufgegriffen wird das Motiv auch vom Mainzer Erzbischof Konrad von Wittelsbach 1183–1200, von Abt Siegfried von Hersfeld 1180–1200 und Äbtissin Gertrud von Eschwege 1180–1188 sowie von Kuno I. von Hagen-Münzenberg (1151–1207) – siehe: Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), S. 196, Abb. 643, S. 188, Abb. 616, S. 156, Abb. 341–345, S. 234, Abb. 712–714.

63 Inschrift WIC-MAN, D. 31 mm; 0,8 g, <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218219> (13.09.2023), sowie Mehl 2011 (wie Anm. 26), Abb. 184. Vgl. die Rahmung des Herrschers durch eine Mandorla im *Aachener Evangeliar Ottos III.*, Reichenau 996–1002 (Aachen, Domschatz G 25) f. 16r, vgl. Hauff, Andrea / Patzold, Steffen: „Dedikations- und Herrscherbild im Liuthar-Evangeliar“. In: Reudenbach, Bruno (Hg.): *Karolingische und Ottonische Kunst* (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 1). München 2009, Tf. 79, S. 275–276, Nr. 61.

64 Nilgen, Ursula: „Maria regina – ein politischer Kultbildtypus“. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 1980, S. 1–34, hier: S. 13–14 zur Gewölbmalerei der Krypta in San Vincenzo al Volturno (824–842) sowie S. 23 zu *Sapientia*-Initialen in Bibeln.



Abb. 5: *Brakteat Wichmanns von Magdeburg* mit Palmwedel, Mauritius mit Fahnenlanze, ca. 1160–1180; Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

wurde.⁶⁵ Dies gilt insbesondere für das von Otto I. 968 gegründete Erzbistum Magdeburg, dem Otto die anlässlich seiner Heirat mit Adelheid von Burgund 952 erhaltenen Mauritiusreliquien schenkte.⁶⁶

In einem anderen Beispiel erscheint der Kirchenfürst dem Heiligen zugewandt mit Bischofsstab und einem Palmwedel. Dieser kennzeichnet üblicherweise die Märtyrer, die sich am himmlischen Thron Gottes versammeln und die ihn als Hinweis auf ihr Blutopfer, als Zeichen ihres Sieges über den Tod und als Verweis auf das ihnen versprochene Paradies halten (Offb 7,9).⁶⁷ Auf den Brakteaten wird der Palmwedel jedoch nicht nur von Mauritius gehalten, sondern häufig auch von Erzbischof Wichmann (Abb. 5).⁶⁸ So sind hier verschiedene Ikonografien überblendet: Wichmann wird als Stellvertreter Christi auf Erden (Vicarius Christi) gezeigt und ebenso als Stellvertreter des Patrons Mauritius, der nach mittelalterlicher Auffassung der eigentliche Besitzer seiner Kirche und Diözese ist, während der Erzbischof diese nur verwaltet.⁶⁹

⁶⁵ <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201095> (13.09.2023). Vgl. Krüger, Karl-Heinrich: „Mauritius“. In: *Lexikon des Mittelalters*. 9 Bde. Bd. 6. München, Zürich 1993, Sp. 412.

⁶⁶ Erste Mauritius-Reliquien gelangten durch ottonische Herrscher in den Domschatz, die Mauritius-Schädelreliquie erst unter Erzbischof Albrecht II. 1220 nach Magdeburg, der für sie ein Kopfreliquiar anfertigen ließ, siehe: Kühne, Hartmut: „Reliquien und Reliquiare des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert. Versuch einer Bestandsaufnahme“. In: Puhle, Matthias 2009 (wie Anm. 60), S. 180–191. Zur Mauritius-Legende, Kultverbreitung und Ikonografie siehe: Suckale-Redlefsen, Gude: *Mauritius, der heilige Mohr*. München, Zürich 1987, S. 28–38. Vgl. den Mauritius-Brakteaten circa 1160–1180, D. 32 mm, 0,98 g. <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201095> (13.09.2023).

⁶⁷ Gamer-Wallert, Ingrid: *Graf Eberhards Palme. Vom persönlichen Zeichen zum Universitätslogo*. Tübingen 2003, S. 89–117.

⁶⁸ Für die Märtyrerpalmen siehe: das Krönungssakramentar Paris, BNF, lat. 1141, f. 5v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x/f20.item> (13.09.2023). Vgl. auch die Magdeburger Brakteaten <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218138> (13.09.2023), <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201096> (13.09.2023), <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205012> (13.09.2023).

⁶⁹ Auch die um 1180 datierbaren Brakteaten Gertruds, Äbtissin des von den Ottonen gegründeten und Gandersheim unterstellten Damenstifts Eschwege, zeigen sie thronend mit einem Palmwedel, der vermutlich auf den Märtyrer und Stiftspatron Cyriacus verweist, vgl. <https://ikmk.smb.museum/ob>

Zugleich aber wird Wichmann durch diese Würdezeichen stark überhöht und sein Erzbischofsamt somit sakralisiert.

Mehrere Brakteaten präsentieren Wichmann zusammen mit dem Magdeburger Patron Mauritius. Die beiden nebeneinander stehenden Figuren, hier Mauritius im Kettenhemd, mit Langschild und Fahnenlanze zur Rechten und damit auf der Ehrenseite des Bischofs, erinnern an kaiserliche, byzantinische Konregentschaftsmünzen sowie an hochmittelalterliche byzantinische Bleisiegel, die die Patrone einer Kirche nebeneinander stehend zeigen.⁷⁰ Andere Brakteaten Wichmanns visualisieren seine Konregentschaft mit dem Patron Mauritius durch eine gemeinsame Thronbank.⁷¹ Dieses erinnert aber auch an das Motiv der himmlischen Konregentschaft der *Maria regina* mit Christus, die durch beider Sitzen auf einem gemeinsamen Thron verdeutlicht wird.⁷² Als himmlischer Beschützer des Erzbischofs erscheint Mauritius hingegen bei einem Brakteaten, auf dem der Erzbischof oberhalb seiner Stadtmauer und überfangen von einer dreipassförmigen Arkade als frontale Halbfigur mit Bischofsstab und Palmwedel auftritt, der Patron Mauritius über ihm als Büste im Auszug positioniert.⁷³

Mit Abstand am häufigsten sind mit 75 Prozent aller erhaltenen Magdeburger Brakteaten die sogenannten Moritzpfennige, die den Heiligen ins Zentrum stellen. Dies geschieht in vielen Variationen: Mal tritt Mauritius als jugendlicher Adliger mit (byzantinischem Patriarchal-)Kreuz und Märtyrerpalm als Glaubenskämpfer auf. Thront er frontal mit Palmzweig und Kreuzzepter im Ring der Stadtmauer unter

ject?lang=de&id=18201199 (13.09.2023) sowie Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), S. 156–157, Abb. 339–342, 344.

70 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201096> (13.09.2023), Inschrift: WICMANNIVS ARCHIEPISCO, D. 36 mm, 0,93 g. Schon Jesse 1957 (wie Anm. 26), S. 75, Tf. XIV a weist auf die byzantinische Motivtradition hin. Vgl. Shea, Jonathan: „A Constantinopolitan Elite in the Provinces“. In: Cherry, John u. a. (Hg.): *Seals and Status: The Power of Objects*. London 2018, S. 114–121. Das Konregentschaftsmotiv wird auch für Brakteaten mit zwei Münzherren aufgegriffen, so auf demjenigen des Klosters Saalfeld, der den Kölner Erzbischof Rainald v. Dassel (r. 1159–1167) und Abt Engelricus von Saalfeld (vor 1167–1190) gemeinsam einen Abts-/Bischofsstab haltend präsentiert; vgl. Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), Abb. 56; Nau 1977 (wie Anm. 11), S. 91 mit weiteren Beispielen.

71 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218138> (13.09.2023), <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205013> (13.09.2023) sowie Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), S. 25, Abb. 27. Vgl. die Konregentschafts-Brakteaten der Äbtissin Gertrud von Eschwege (1180–1188) mit ihrem Stiftspatron Cyriacus ebd., Abb. 349–355.

72 Vgl. Nilgen 1980 (wie Anm. 64), S. 24–25 zum Thronbild Christi mit königlich geschmückter Maria, der Kirchenpatronin, in der Apsiskalotte von S. Maria in Trastevere in Rom (kurz nach 1138).

73 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205012> (13.09.2023): WICMA-NNVS A(rchiepiscopus), D. 33 mm, 0,77 g. Ähnlich gestaltet ist ein Halberstädter Brakteat, der jedoch die Proportionen zugunsten des Patrons Stephanus verschiebt, dessen betend erhobene Hände auf sein Martyrium verweisen: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201078> (13.09.2023). Deutlicher hervorgehoben wird die Schutzherrschaft des Patrons auch auf Erfurter Brakteaten, die oben frontal die Halbfigur des Mainzer Patrons Bischof Martin präsentieren. Da Erfurt Archidiakonats von Mainz war, erscheint unter einem Segmentbogen gegenüber dem Heiligen abgesetzt im Profil und betend der Mainzer Erzbischof Heinrich I. (1142–1153) als Kirchenherr; vgl. Eichelmann 2017 (wie Anm. 43), Abb. 59, 164.

einer von Architektur bekrönten polyloben Arkade, wird er als Stadtpatron präsentiert. Die Komposition solcher Brakteaten knüpft an frühe Stadtsiegel des 12. Jahrhunderts an.⁷⁴ Andere Brakteaten zeigen Mauritius jedoch als Ritter mit Helm, Kettenhemd und Fahnenlanze als Beschützer und Verteidiger seiner Stadt und Kirche, über oder hinter der er sich erhebt oder in der er steht.⁷⁵ Mauritius' spezifisches Attribut, die Fahnenlanze, wird als Mauritiusbanner in Magdeburg urkundlich erstmals 1166 erwähnt.⁷⁶ Im 13. Jahrhundert wird es als Reliquie und Schlachtenhilfe mitgeführt, was seine große Bedeutung für die Stadt anzeigt. Einige Brakteaten präsentieren Mauritius ganzfigurig als ritterlichen Kämpfer mit blank erhobenem Schwert; letzteres ist Zeichen der Hochgerichtsbarkeit und weist somit die Stadt Magdeburg als Sitz des Hochgerichts aus.⁷⁷

Durch ihre Größe und die differenzierte, detailreiche und vielfältige Stempelgestaltung bieten die Brakteaten Wichmanns ein breites Repertoire von Motiven. Damit heben sie sich deutlich von den stereotypen, siegelbild-ähnlichen Münzbildern der Kölner Pfennige, aber auch von den Brakteaten Heinrichs des Löwen ab, die von vielfachen Wiederholungen des Löwenmotivs bestimmt sind. Denn die Magdeburger Brakteaten spielen mit Verweisen auf Bilder und Motive aus anderen Zusammenhängen und auf anderen Bildträgern. Eine wichtige Rolle kommt dabei Attributen und Amtsinsignien zu, die im Hochmittelalter Rechtsbedeutung hatten. Doch auch Platzierungen, das Neben-, Über- und Untereinander von Figuren waren mit Bedeutung aufgeladen – hier wie im zeitgenössischen Zeremoniell. Die Brakteaten variieren Attribute und Konstellation der Protagonisten, des irdischen und heiligen Stadtherrn, überlagern und verknüpfen diese geschickt. So markierte Erzbischof Wichmann mit Hilfe visueller Codes und Bedeutungen seine Ansprüche und deutete seine Rolle als Erzbischof bildlich aus.

Doch, wie Vergleiche zeigen, bedienten sich auch andere Brakteaten-Prägestätten ähnlicher Motive und Kompositionen, seien es die Bischöfe von Halberstadt (Suffragane des Magdeburger Erzbischofs), die Äbtissin Gertrud von Eschwege oder Abt Engelricus

74 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205010> (13.09.2023): SC MAVRICIVS DVX, D. 30 mm; 0,98 g. Vgl. das vor 1119 gefertigte Kölner Stadtsiegel (Köln HASTK, HUA U 1/269b:1263), D. 104 mm mit der Umschrift + SANCTA.COLONIA.DEI.GRATIA.ROMA[NAE] ECCLESIAE.FIDEL[IS].FILIA, das den Patron mit der Beischrift SANCTVS PETRVS bezeichnet – siehe: Legner, Anton (Hg.): *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*. 3 Bde. Köln 1985, Bd. 2, S. 60.

75 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218498> (13.09.2023): SCS MAVRICIVS, D. 27 mm; 0,94 g; <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218497> (13.09.2023): D. 27 mm; 0,95 g.

76 1278 wurde die Reliquie als Feldzeichen in der Schlacht von Frose mitgeführt, der erste Gang der spätmittelalterlichen Reliquienweisung wurde mit ihm eröffnet; siehe: Suckale-Redlefsen, Gude: „Der schwarze Ritter von Magdeburg“. In: Puhle, Matthias 2009 (wie Anm. 60), S. 192–201, hier: S. 195; Kühne, Hartmut: *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 75). Berlin, Boston 2000, S. 244.

77 <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18218499> (13.09.2023); vgl. Mehl 2011 (wie Anm. 26), hier die Mauritius-Brakteaten Nr. 135, 137–139, 143, 234–238, 240, 254, 258–259, 263 etc.

von Saalfeld, aber auch solche Friedrich Barbarossas. Die komplexe Bildsprache der Brakteaten richtete sich an ein breites Publikum, an Kaufleute und Handwerker, die mit ihnen zahlten. Auftraggeber und Gestalter der Brakteaten rechneten offensichtlich damit, dass die Bildzeichen, die Kompositionen und die Verweise auf andere Bildthemen und Bildträger verstanden wurden. Sie setzten sie als symbolische Kommunikationsmittel ein. Die (halb)jährliche Neuausgabe immer neu gestalteter Brakteaten regte vermutlich die Nutzer:innen an, die Neuprägungen genau anzusehen, sie schärfte die Wahrnehmung von Varianten der Darstellungen, öffnete das Feld für Assoziationen und Deutungen, konnte so auch die Bild-Lese-Kompetenz weiter Kreise steigern.

3.3 Brakteaten als Werbeinstrument, als Souvenir und als künstlerisches Modell

Dass die Magdeburger Brakteaten auch außerhalb des direkten Herrschaftsbereichs des Erzbischofs kursierten, liegt aufgrund der erwähnten Lage der Stadt an der wichtigsten West-Ost-Handelsstraße von Flandern nach Novgorod sowie ihrer Einbindung in ein regionales Straßen- und Handelsnetz nahe, ist jedoch auch durch Bodenfunde belegt, so in Brandenburg, Schlesien, Niederlausitz und Polen.⁷⁸ Erzbischof Wichmann weitete sein Herrschaftsgebiet über die Elbe nach Osten aus. Er belagerte und eroberte an der Seite Graf Albrechts von Meißen 1157 Brandenburg und nahm an dessen Polenfeldzug teil. Er vermehrte so den Landbesitz seiner Kirche und seinen Herrschaftsbereich, war jedoch auch verantwortlich für Mission und Kirchengründungen. Die von ihm neu gegründeten Städte nahmen oft das Magdeburger (Handels)Recht an, so Jüterborg 1174.⁷⁹ Dort, wo der Magdeburger Erzbischof Stadt- oder Landesherr war, galt seine Münze, geschätzt wurde sie jedoch auch darüber hinaus.

Die Brakteaten mit dem Bild des Mauritius machten den Schutzpatron der Magdeburger Kirche weit über Magdeburg hinaus bekannt. Sein Bildnis als Ritter mit Kreuzstab oder Fahnenlanze konnte als bildliche Rechtfertigung der erzbischöflichen Ostexpansion Wichmanns als Missionswerk interpretiert werden, als Kreuzzug und Kampf im Namen des christlichen Glaubens, für den Mauritius das Martyrium erlitt. Sein Bild, allein oder zusammen mit dem Erzbischof, stellte dessen Herrschaft unter den Schutz des wehrhaften Heiligen. Zugleich propagierten diese Bilder die Magdeburger Mauritius-Kirche als Bewahrer seiner Reliquien. Die Brakteaten können so auch als ‚Werbung‘ dafür aufgefasst werden, die Mauritius-Reliquien dort aufzusuchen. Sie konnten als Souvenir und Erinne-

⁷⁸ Vgl. Grütter, Heinrich Theodor / Gerchow, Jan: „Stationen“. In: Seibt 1997 (wie Anm. 38), S. 138–139. Zur Verbreitung anhand der Bodenfunde von Brakteaten Wichmanns siehe die Karte bei Mehl 2011 (wie Anm. 26), S. 39 sowie das Fundverzeichnis Magdeburger Brakteaten, Fundkarte und -auswertung ebd., S. 244–269.

⁷⁹ Springer 1992 (wie Anm. 54); Scholz, Michael: „Der weltliche Besitz der Magdeburger Erzbischöfe im 12. und 13. Jahrhundert“. In: Puhle, Matthias 2009 (wie Anm. 60), S. 402–421.

rung an den Besuch der Stadt des Mauritius dienen, an dessen Festtag am 22. September jährlich ein großer Markt auf dem Domplatz stattfand.⁸⁰ Damit könnten die Brakteaten, jenseits ihrer Rolle als Zahlungsmittel, eine den Pilgerzeichen vergleichbare Funktion erhalten haben. Diese war jedoch nicht vom Erzbischof vorgegeben, sondern eine Option auf Seiten der Geldnutzer:innen, dem Objekt einen anderen, von ihm selbst ausgehenden und mit ihrer persönlichen Erfahrung verbundenen Wert beizumessen.⁸¹

Pilgerzeichen wurden von Gläubigen an Wallfahrtsorten als apotropäische, körperliche und geistige Bedrohungen abwehrende Zeichen, oder als Talisman, als dingliche Reiseerinnerung und Souvenir, oder als visuelle Unterstützung der Gebetspraxis erworben und an den Heimatort mitgenommen. In mindestens fünfundfünfzig spätmittelalterlichen Gebet- oder Stundenbüchern sind oder waren solche brakteatenförmigen Pilgerzeichen eingenäht. So haben Benutzer:innen oder auch Besitzer:innen in das Stundenbuch d'Oiselet in Den Haag (Ms. 77 L 60, Brügge, 1440–1460) dreiundzwanzig Pilgerzeichen eingenäht.⁸² Anders als die in großen Mengen gefundenen billigen, durchbrochen gegossenen Zinn-Pilgerzeichen haben sie eine den Silber-Brakteaten ähnliche Erscheinung.⁸³ Zu vermuten ist mithin, dass Brakteaten mit Bildern der heiligen Kirchenpatrone im 12./13. Jahrhundert zugleich auch als Pilgerzeichen Verwendung fanden. Sie könnten als Modell für die silbernen oder vergoldeten (spätmittelalterlichen) Pilgerzeichen gedient haben, von denen nur wenige erhalten sind. Auf Glockengüssen wurden Brakteaten ebenso wie Pilgerzeichen angebracht, so ein Moritzpfennig auf der romanischen Glocke der Kirche in Sylbitz bei Halle.⁸⁴ Auch in Gestalt eines Moritzpfennigs führte man das Bild des verehrten Heiligen mit sich und berührte es. Indem die Brakteaten vom Wirkungsort der Reliquien des Heiligen stammten, trugen sie mit dem Bildnis des Heiligen die Erinnerung an seine Wirkmacht weiter.

⁸⁰ Urkundlich erwähnt ist dieser 1179, siehe: Kühne 2000 (wie Anm. 76), S. 235.

⁸¹ Diese Möglichkeit der Aneignung und Umkodierung sieht Fiske 1989 (wie Anm. 23) als Merkmal populärer Bilder der Subkultur.

⁸² Foster-Campbell, Megan H.: „Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts“. In: Blick, Sarah / Gelfand, Laura (Hg.): *Push Me, Pull you. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. 2 Bde. Bd. 1. Leiden, Boston 2011, S. 227–276, hier: S. 242–243, zum Oiselet-Stundenbuch S. 243–245. Vgl. auch Asperen, Hanneke van: „Gebet, geboorte en bedevaart. Genealogie en pelgrimstekens in het getijdenboek D'Oiselet (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms 77 L 60)“. In: *Desipientia, zin & waan* 11, 2004, 2, S. 39–46; Koldewey, Adrianus Maria: „Een vrome verzameling van een welgestelde reiziger: een Vlaams getijdenboek met 23 genaaiden zilveren pelgrimstekens“. In: Bange, Petty (Hg.): *Geloof, moraal en intellect in de Middeleeuwen*. Nijmegen 1995, S. 25–37.

⁸³ Vgl. die Pilgerzeichen-Datenbank *kunera*: <https://easy.dans.knaw.nl/ui/datasets/id/easy-dataset:36799> (13.09.2023).

⁸⁴ Lauerwald, Paul: „Brakteatenabgüsse auf Glocken – Bedeutung und Aussagemöglichkeiten“. In: *Numismatisches Nachrichtenblatt* 59, 2010, 3/10, S. 102–104.



Abb. 6: *Mauritiusfigur* im Magdeburger Domchor.

Die Münzen sollten und konnten mit dem Bild des Patrons Mauritius also auch den geistlichen Heilsschatz Magdeburgs ‚promoten‘ (Abb. 6). So wundert es nicht, dass eine lebensgroße Mauritiusfigur um 1200 bis 1220 das neue Westportal des Domes zieren sollte.⁸⁵ Mit ihrem Spitzhelm, Langschild und dem blanken Schwert in der Rechten erinnert die Skulptur motivisch stark an Erzbischof Wichmanns Moritzpfennige, zumal die unbewegte Haltung und die gedrunghenen Proportionen der Mauritiusfigur stilistisch alttümlich wirken. Das bekannte, seriell verbreitete Münzbild – die Massenware – wird hier, so die These, zum Modell und Bezugspunkt für die unikale Großskulptur. Die durch die Brakteaten verbreitete Mauritius-Ikonografie war offenbar so geläufig, dass sie die (Wieder)Erkennbarkeit der Figur für alle erleichterte.

Auch in Halberstadt gingen von den Brakteaten Impulse für die Schaffung eines unikalen Kunstwerks aus: Dort wurden unter den Bischöfen Ulrich (1150–1160, 1177–1180) und Gero (1160–1177) von Halberstadt Brakteaten in schneller Folge und mit variierenden Motiven geprägt, insgesamt etwa hundert unterschiedliche.⁸⁶ Von diesen zeigen die meis-

⁸⁵ Niehr, Klaus: „Figuren und Reliefs des sog. ‚Goldschmidtportals‘ des Magdeburger Domes“. In: Puhle, Matthias 2009 (wie Anm. 60), Bd. 2, S. 47–50, Nr. II.11*.

⁸⁶ Während des Kirchenschismas wurde Ulrich von Halberstadt 1160 als Parteigänger Papst Alexanders III. abgesetzt und ging ins Exil nach Salzburg; nach dem Frieden von Venedig zwischen Fried-

ten den Dompatron Stephanus. Die Halbfigur des Diakons und Erzmärtyrers präsentierte schon der einfache Dünnpfennig Bischof Rudolfs von Halberstadt (1123–1149) in Form eines Brustbilds des Heiligen.⁸⁷ Ähnlich wie im Falle Magdeburgs stellen mehrere Brakteaten Bischof Ulrich zusammen mit seinem heiligen Patron dar. Auffällig im Vergleich zu Magdeburg ist, dass der Heilige in Halberstadt als Lehrer des Bischofs auftritt.⁸⁸ Jene Brakteaten, die allein den Patron Stephanus zeigen, wählen anstelle einer statuarischen Frontalansicht ein Handlungsmotiv, das Martyrium und Erhebung zugleich inszeniert (Abb. 7): Der nimbierte Diakon kniet mit betend ausgestreckten Händen, den Kopf zur Seite oder nach oben gewandt. Von dort kommen ihm Gnadenstrahlen Gottes oder die Rechte des Herrn entgegen, während Steine seinen Rücken treffen. Andere Brakteaten ergänzen die Peiniger des Protomärtyrers um durch Spitzhüte gekennzeichnete Juden, die für ihre Steinwürfe weit ausholen, sich dem knienden Stephanus von hinten nähern oder ihn sogar von allen Seiten bedrängen.⁸⁹ Grundlage dieser Szene ist der Bericht der Apostelgeschichte (Apg 7) von Stephanus' Predigt, seiner Himmelsvision und seiner Steinigung durch die Juden.

Nachdem Anfang des 13. Jahrhunderts Bischof Konrad von Krosigk (r. 1201–1209, † 1225) aus dem vom Kreuzzugsheer 1204 eroberten Konstantinopel Stephanusreliquien nach Halberstadt mitgebracht hatte, wurde dort aus einer byzantinischen Weihebröt-

rich I. und Alexander 1177 wurde er wieder als Bischof von Halberstadt eingesetzt und Bischof Gero vertrieben. Zur Stadtgeschichte siehe: Fuhrmann, Hans: *Die Inschriften der Stadt Halberstadt* (= Die Deutschen Inschriften, 86). Wiesbaden 2014, <http://www.inschriften.net/halberstadt-stadt/einleitung/2-geschichte-der-stadt-halberstadt-im-spiegel-ihrer-inschriften.html> (13.09.2023); vgl. <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=92436&c%20achesLoaded=true> (13.09.2023). Eine stilgeschichtliche, händescheidende Untersuchung einiger Halberstädter Brakteaten bietet Reitz, Helmut: „Brakteaten des Halberstädter Meisters“. In: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 62, 2012, S. 205–216. Künstlerische Qualität und Motivreichtum derselben lobt auch Kluge, Bernd: „Pro lectione pictura est. Zehn Münzbilder des Halberstädter Brakteatenmeisters aus dem 12. Jahrhundert“. In: Schauerte, Günther / Wullen, Moritz: *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft. Festschrift für Peter-Klaus Schuster*. Ostfildern 2008, S. 100–105.

⁸⁷ Dünnpfennig Bischof Rudolfs I. v. Halberstadt mit D. 23,25 mm; 0,91 g siehe: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=92394&cachesLoaded=true> (13.09.2023).

⁸⁸ Vgl. z. B. die Halberstädter Brakteaten: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205116> (13.09.2023), <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=92419&cachesLoaded=true> (13.09.2023). Der Brakteat, der Stephanus frontal mit betend ausgestreckten Händen oberhalb des Bischofs darstellt, evoziert mittels dieser Geste die Darstellung seines Martyriums, denn im Moment der Verfolgung und Steinigung wandte er sich betend zu Gott und sah „den Himmel offen und schaute den Menschenohn zur Rechten Gottes“ (Apg 7,55): <https://ikmk.smb.museum/object?id=18201078> (21.03.2024).

⁸⁹ Stephanus allein mit betend ausgestreckten Händen und der segnenden Rechten Gottes zeigt der Brakteat Bischof Geros v. Halberstadt (1160–1177), Inschrift S-S STEPH-ANVS - PROTH-OMAR/TIR, D. 31 mm; 0,89 g: <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18205044> (13.09.2023). Zum knienden Stephanus mit den steigenden Juden siehe: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=92436&c%20achesLoaded=true> (13.09.2023), <https://ikmk.smb.museum/object?lang=de&id=18201076> (13.09.2023), <https://st.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=92433&cachesLoaded=true> (13.09.2023).

schale die Basis eines Stephanusreliquiars gebildet (Abb. 8).⁹⁰ Auf dem Rand der Schale wurden vier Bronzefiguren Steine werfender Juden platziert. Auf ihren Knien sind Dorne befestigt, die ein Gestell für ein darüber aufgestelltes Reliquiar trugen, das leider verloren ist; möglicherweise handelte es sich um eine Stephanus-Statuette. Das von den Brakteaten geläufige Motiv wurde hier – in Gegenwart von Stephanus-Reliquien und damit in Präsenz des Heiligen – dreidimensional und szenisch-lebendig umgesetzt. Ähnlich wie die Mauritius-Skulptur in Magdeburg zeigt auch das Halberstädter Stephanus-Reliquiar, dass durch die qualitätvollen Brakteaten des 12. Jahrhunderts Leitbilder für ‚Hochkunstwerke‘ geprägt wurden und dass von ihnen künstlerische Impulse ausgehen konnten, so zur erstmals szenischen Gestaltung eines Reliquiars.



Abb. 7: Halberstädter Stephanus-Brakteat mit steinigenden Juden, ca. 1160–1177, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 8: Stephanusreliquiar mit Steine werfenden Juden; Halberstadt, Domschatz.

4 Schluss

Die häufige, dem Münzherren Einnahmen generierende Widerrufung der Brakteaten brachte eine hohe Varianz ihrer Gestaltung mit sich. Dieser Umstand wurde offensichtlich als Chance erkannt und genutzt, um mit bildlichen Mitteln, mit einprägsamen und künstlerisch ansprechend gestalteten Motiven ein breites Publikum zu

⁹⁰ Zum Diskos und Stephanus-Reliquiar siehe: Hecht, Christian: *Von Byzanz nach Halberstadt. Der byzantinische Diskos des Halberstädter Domschatzes* (= Kleine Hefte zur Denkmalpflege, 4). Halle 2011; Strohmaier, Patricia: *Die erneuernde Kraft der Tradition. Spätmittelalterliche Schatz- und Ausstattungsobjekte des Halberstädter Doms* (= Neue Forschungen zur deutschen Kunst, 13). Phil. Diss. Leipzig 2016. Berlin 2019, S. 88–95; Hecht, Christian: „Diskos („Weihbrotschale“ bzw. Patene und vier steinewerfende Juden)“. In: Meller, Harald / Mundt, Ingo (Hg.): *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*. Regensburg 2008, S. 90–93, Nr. 20; Ders.: „Stein des hl. Stephanus“. In: ebd., S. 94, Nr. 21.

erreichen. Herzog Heinrich der Löwe setzte auf die Wiederholung desselben Motivs und ließ den Löwen seine Person, seinen Herrschaftsanspruch und seine Macht verkörpern. Erzbischof Wichmann von Magdeburg wie seine Suffragan-Bischöfe Ulrich und Gero von Halberstadt hingegen nutzten die jeweils unterschiedlichen Prägungen, um die Legitimität ihrer Amtsführung zu stärken, die Macht ihrer Kirche oder auch ihres Patrons zu verkünden. Die Brakteaten verwandelten das in seiner Gestaltung traditionell konservative Medium Geld, das bis dahin durch die hieratische Darstellung des Amtsträgers mit seinen Insignien beziehungsweise des verehrten Patrons mit seinen Attributen bestimmt war, in ein reizvolles, experimentelles Aufgabenfeld für Goldschmiede und Stempelschneider.⁹¹ Sie spielen kenntnisreich mit Darstellungsformeln und Themen, die aus anderen Gattungen, der Buch- und Wandmalerei oder Schatzkunst geläufig sind, variieren und modifizieren diese, dehnen oder überschreiten dabei Grenzen der Bildkonventionen. Denn da Brakteaten ‚nur‘ Geldmünzen von kurzer Laufzeit sind, können hier herrschaftliche Ansprüche ins Bild gesetzt werden, die schriftlich ausformuliert vermutlich als Provokation aufgefasst worden wären und die in der Monumentalkunst öffentlich ausgestellt möglicherweise Anstoß erregt hätten.

Die künstlerisch anspruchsvoll gestalteten, auf andere Bildmedien rekurrierenden, motivisch anspielungsreichen und mit Bedeutung aufgeladenen Brakteaten trugen aufgrund ihrer weiten Verbreitung zu einem größeren Bildwissen weiter Bevölkerungskreise bei. Sie prägten bestimmte Motive, Herrschafts- und Heiligenikonografien, wie anhand von Mauritius in Magdeburg und Stephanus in Halberstadt gezeigt wurde. Sie konnten schließlich sogar zu künstlerischen Impulsgebern für unikale Werke der Skulptur und Schatzkunst werden, aber darüber hinaus auch für technische Innovationen in der Goldschmiedekunst. Denn die Erfahrungen aus der Brakteatenproduktion wurden von Goldschmieden offenbar auch in anderen Bereichen genutzt, so für Stanzblechreliefs aus Silber für Goldschmiedeobjekte wie Kelche, Kreuze und Reliquiare seit Mitte des 12. Jahrhunderts.⁹² Diese effiziente Fertigungstechnik entwickelte und verbreitete sich um 1200 von Werkstätten gerade jener Städte im Harzraum, die in den Jahr-

91 Vgl. Hylla / Winter 2017 (wie Anm. 11). Münzstempel wie Siegelstempel ließ man von Goldschmieden schneiden, wie im Fall der Goldbulle Friedrich Barbarossas 1152 belegt ist – vgl. Kahsnitz, Rainer: „Siegel und Goldbullen“. In: Ausst.-Kat. *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Stuttgart, Altes Schloss, Kunstgebäude, 1977. Hg. von Reiner Hausscherr. 3 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1977, S. 17–19 mit Nr. 29.

92 Die Herstellung von ornamentalen Zierblechen, aber auch von Medaillons mit Darstellung des Gotteslamms, der Majestas Domini oder der Evangelisten, ähnlich wie Brakteaten gefertigt in Eisengesessen mit Negativformen, beschreibt auch die *Schedula diversarum artium* (Mitte 12. Jahrhundert) in Buch III. cap. 75 *De opere quod sigillis imprimatur* – siehe: Brepohl, Erhard: *Theophilus presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*. 2 Bde. Bd. 2: Goldschmiedekunst. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 208–210. Zur Forschung siehe: Speer, Andreas: „Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die ‚Schedula diversarum artium‘ als ‚Handbuch‘“. In: Ders (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die „Schedula diversarum artium“*. Berlin 2014, S. XI–XXXIII. Zu Stanzreliefs siehe: Junghans 2009 (wie Anm. 60), S. 236–237; wichtige Produktionsstätten derselben waren – wie im Fall der Brakteaten – Braunschweig, Halberstadt, Quedlinburg, Hildesheim und vermutlich auch Magdeburg. Ähnlich wie in den

zehnten zuvor durch Brakteatenprägungen und Münzstätten hervorgetreten waren. Mit Blick auf Konzepte der Popularisierung können die Brakteaten daher als beispielhaft für den selten beschriebenen Prozess des Einflusses der seriell gefertigten ‚low art‘ auf die unikale ‚high art‘ um 1200 gelten.⁹³

Im 13. Jahrhundert ging die motivische Vielfalt wie die technisch-künstlerische Finesse der Brakteaten zurück. Sie büßten ihre künstlerisch impulsgebende Rolle ein,⁹⁴ obwohl noch bis zum Jahrhundertende Brakteaten geprägt wurden. Die Brakteaten, die als regionale Währungen in der Mitte des 12. Jahrhunderts so erfolgreich wurden, erhielten nun zunehmend Konkurrenz durch den Heller aus der von Friedrich I. 1180 gegründeten Münzstätte Schwäbisch Hall. Trotz des geringeren Silberanteils erwies sich der kleinere Heller, der in äußerst schlichter Prägung vorn eine Hand und rückseitig ein Kreuz zeigt, als Kleingeld im Handel als praktisch und, da er überall anerkannt wurde, als zunehmend unverzichtbar. Er verdrängte daher die aufwendig gestalteten regionalen Brakteaten ebenso wie andere Silberpfennige.⁹⁵ Geld und Kunst entwickelten sich auseinander.

Die Fallstudie zu hochmittelalterlichen Brakteaten hat gezeigt, dass die künstlerische Gestaltung diesen Münzen einen anderen, kulturellen, politischen oder religiösen Wert jenseits des Geldwerts verlieh. Dieses künstlerische Surplus mag ein Grund dafür sein, dass diese Geldsorte von eigentlich kurzer Laufzeit doch in großer Stückzahl überdauert hat. Geld, so das Plädoyer dieses Beitrags, ist ein faszinierendes bildliches Massenmedium, das seitens der Kunstgeschichte, aber auch der Kulturgeschichte und Medienwissenschaft mehr Aufmerksamkeit verdient. Dabei geht es nicht nur darum, die Herkunft und Verbreitung von bestimmten Bildmotiven und Prägungen aufzuzeigen. Sondern gerade die massenhafte, serielle Produktion des Geldes, die Objekte mit Auflagen von über tausend Stück erzeugt, seine handliche Größe und Mobilität machen das dingliche Geld zu einem Bildträger, der weite Kreise der Bevölkerung erreicht. Es erzeugt einerseits populäres Bildwissen, bietet andererseits den Nutzer:innen Handlungsmöglichkeiten und Verwendungsoptionen der Brakteaten auch jenseits ihrer (primären) Geldfunktion.

Gebetbuchseiten oder auf Glocken konnten an Kelchen Stanzreliefs unterschiedlicher Herkunft und Stilrichtung zusammenkommen.

93 Vgl. Winter 2003 (wie Anm. 23), S. 348–351.

94 Die um 1240 geschaffene vollplastische Mauritius-Figur folgt nicht mehr der Ikonografie der Mauritius-Brakteaten, sondern neuen Stil-Idealen: Der ritterliche Patron trägt ein zeitgenössisches Kettenhemd, Dolch und Schwert seitlich am Gurt, die Lanze einst in der Rechten, den abgestützten Schild in der Linken (heute abgebrochen); besonders sind hier die afrikanischen Gesichtszüge des Thebäers herausgearbeitet. Suckale-Redlefsen 2009 (wie Anm. 76), S. 192–201 sowie Dies.: „Heiliger Mauritius im Chor des Magdeburger Doms“. In: ebd. Bd. 2, S. 106–108 Nr. III.25*.

95 Nau 1977 (wie Anm. 11), S. 97; Klüßendorf 2015 (wie Anm. 10), S. 84 bringt dies mit dem Greshamschen Gesetz in Verbindung, demzufolge das schlechte Geld das gute verdrängt, vgl. <https://www.mdm.de/muenzwelt/lexikon-a-z/muenzlexikon-g/greshamsches-gesetz> (13.09.2023).

Bibliografie

- Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. Hg. von Olof Gigon. München 1986⁵ (München 1972).
- Asperen, Hanneke van: „Gebed, geboorte en bedevaart. Genealogie en pelgrimstekens in het getijdenboek D'Oiselet (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms 77 L 60)“. In: *Desipientia, zin & waan* 11, 2004, 2, S. 39–46.
- Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: Ders. / Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt 1988, S. 9–19.
- Athanassaki, Irini: *Die Aktie als Bild. Zur Kulturgeschichte von Wertpapieren*. Wien, New York 2008.
- Bartels, Christoph: „Das Montanwesen des Nordwestharzes im 12. Jahrhundert“. In: Luckhardt, Jochen / Bei der Wieden, Brage / Pöppelmann, Heike (Hg.): *850 Jahre Braunschweiger Löwe. Dokumentation der Tagung am 10. und 11. März 2017* (= Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch, Bd. 21). Braunschweig 2019, S. 25–45.
- Berghaus, Peter: „Münzrecht“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München, Zürich 1993, Sp. 934–935.
- Berthold, Angela: „Die zwei Seiten der Münze. Etappen einer Erfindung (7.–4. Jahrhundert vor Christus)“. In: Cordez, Philippe / Kaske, Romana / Saviello, Julia / Thürigen, Susanne (Hg.): *Object Fantasies. Experience & Creation* (= Object Studies in Art History, 1). Berlin, Boston 2018, S. 31–47.
- Bodarwé, Katrinette: „Münzprägungen in den ostfränkisch / deutschen Frauenabteien“. In: Ausst.-Kat. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005; Essen, Ruhrländmuseum, 2005. München 2005, S. 293–296 Nr. 197a–l.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt 1987.
- Brather, Sebastian: „Counted and weighed silver. The fragmentation of coins in early medieval East Central Europe“. In: Henning, Joachim (Hg.): *Post-Roman towns, trade and settlement in Europe and Byzantium 1. The heirs of the Roman West* (Millennium-Studien, 5/1). Berlin, New York 2007, S. 451–471.
- Braun, Christina von: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin 2014² (Berlin 2012).
- Brepohl, Erhard: *Theophilus presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*. 2 Bde. Bd. 2: Goldschmiedekunst. Köln, Weimar, Wien 1999.
- Cantó i Milà, Natàlia: „Von der ‚Psychologie‘ zur ‚Philosophie des Geldes‘“. In: Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmels Philosophie des Geldes. Aufsätze und Materialien*. Frankfurt 2003, S. 191–214.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.
- Champion, Matthew: *Medieval Graffiti: The Lost Voices of England's Churches*. London 2015.
- Ebel, Friedrich: „Magdeburger Recht“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 42–54.
- Eichelmann, Wolfgang: *Brakteaten – Das neue Geld im Mittelalter. Gedanken und Betrachtungen zu den Brakteatenprägungen und dem Münzwesen in Hessen und seinen benachbarten Gebieten*. Hamburg 2017.
- Finucane, Ronald C.: *Miracles and pilgrims. Popular beliefs in medieval England*. London 1977.
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989.
- Foster-Campbell, Megan H.: „Pilgrimage through the Pages: Pilgrims' Badges in Late Medieval Devotional Manuscripts“. In: Blick, Sarah / Gelfand, Laura (Hg.): *Push Me, Pull you. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. 2 Bde. Leiden, Boston 2011, Bd. 1, S. 227–276.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 96). Frankfurt 2015²³ (Frankfurt 1974).
- Fuhrmann, Hans: *Die Inschriften der Stadt Halberstadt* (= Die Deutschen Inschriften, 86). Wiesbaden 2014.
- Gabriel, Gottfried: *Ästhetik und Rhetorik des Geldes*. Stuttgart 2002.
- Gamer-Wallert, Ingrid: *Graf Eberhards Palme. Vom persönlichen Zeichen zum Universitätslogo*. Tübingen 2003.
- Gilchrist, Roberta: „Magic for the Dead? The Archaeology of Magic in Later Medieval Burials“. In: *Medieval Archeology* 52, 2008, S. 119–159.

- Grütter, Heinrich Theodor / Gerchow, Jan: „Stationen“. In: Seibt, Ferdinand (Hg.): *Transit Brügge – Novgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte*. Essen 1997, S. 138–139.
- Hävernack, Walter: „Münzen als Grabbeigaben 750–1815. Auswertung des Fundkatalogs der Numismatischen Kommission der Länder in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Hamburger Beiträge zur Numismatik* Bd. 9, (1973/1975), 1982, 27/29, S. 27–51.
- Haug, Henrike: *Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*. Göttingen 2015.
- Hecht, Christian: *Von Byzanz nach Halberstadt. Der byzantinische Diskos des Halberstädter Domschatzes* (= Kleine Hefte zur Denkmalpflege, 4). Halle 2011.
- Hörisch, Jochen: „Mediengeschichte und Medientheorie des Geldes“. In: *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 1, 2019, 1, S. 99–111.
- Hügel, Hans-Otto: „Populär“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348.
- Hylla, Alexandra: „Kosmos im Münzbild“. In: Rizzoli, Helmut (Hg.): *Geprägte Bilderwelten der Romanik. Münzkunst und Währungsräume zwischen Brixen und Prag* (= Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 11). Bozen 2017, S. 95–113.
- Hylla, Alexandra / Winter, Heinz: „Münztechnik – Münzkunst. Neue Aspekte zur Entstehung mittelalterlicher Münzen“. In: Rizzoli, Helmut (Hg.): *Geprägte Bilderwelten der Romanik. Münzkunst und Währungsräume zwischen Brixen und Prag* (= Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, 11). Bozen 2017, S. 13–35.
- Jesse, Wilhelm: *Der zweite Brakteatenfund von Mödesse und die Kunst der Brakteaten zur Zeit Heinrichs des Löwen*. Braunschweig 1957.
- Junghans, Martina: „Magdeburger Goldschmiedekunst im 13. Jahrhundert“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 1, S. 234–247.
- Jussen, Bernhard: „Toward an Iconology of Medieval Studies. Approaches to Visual Narratives in Modern Scholarship“. In: Caraffa, Costanza / Serena, Tiziana (Hg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin, München, Boston 2015, S. 141–166.
- Kahsnitz, Rainer: „Siegel und Goldbullen“. In: Ausst.-Kat. *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Stuttgart, Altes Schloss, Kunstgebäude, 1977. Hg. von Reiner Hausscherr. 3 Bde. Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 17–19.
- Klüßendorf, Niklot: *Numismatik und Geldgeschichte. Basiswissen für Mittelalter und Neuzeit*. Peine 2015.
- Kluge, Bernd: *Münzen. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2016.
- Kluge, Bernd: „Die Münzen der Rhein-Main-Neckar-Region“. In: Wieczorek, Alfred / Schneidmüller, Bernd / Weinfurter, Stefan (Hg.): *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*. 2 Bde. Bd. 2: Objekte. Mannheim, Darmstadt 2010, S. 124–127.
- Kluge, Bernd: „Pro lectione pictura est. Zehn Münzbilder des Halberstädter Brakteatenmeisters aus dem 12. Jahrhundert“. In: Schauerte, Günther / Wullen, Moritz (Hg.): *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft. Festschrift für Peter-Klaus Schuster*. Ostfildern 2008, S. 100–105.
- Kluge, Bernd: *Numismatik des Mittelalters. Handbuch und Thesaurus Nummorum Medii Aevi*. Bd. I. Berlin, Wien 2007.
- Kluge, Bernd: „Sachsenpfennige und Otto-Adelheid-Pfennige“. In: Ausst.-Kat. *Otto der Große. Magdeburg und Europa*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2001. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Mainz 2001a, Bd. 1, S. 416–427.
- Kluge, Bernd: „Otto-Adelheid-Pfennige“. In: Ausst.-Kat. *Otto der Große. Magdeburg und Europa*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2001. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Mainz 2001b, Bd. 2, S. 56–59.
- Köster, Gabriele / Link, Christina (Hg.): *Faszination Stadt. Die Urbanisierung Europas im Mittelalter und das Magdeburger Recht* (= Magdeburger Museumsschriften, 17). Dresden 2019.

- Koldewey, Adrianus Maria: „Een vrome verzameling van een welgestelde reiziger: een Vlaams getijdenboek met 23 genaaide zilveren pelgrimstekens“. In: Bange, Petty (Hg.): *Geloof, moraal en intellect in de Middeleeuwen*. Nijmegen 1995, S. 25–37.
- Kowalke, Götz: „Wichmann und Barbarossa“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 32–41.
- Krmnicek, Stefan: „Coins in Walls, Pits and Foundations: Archeological Evidence of Coin Finds“. In: Pardini, Giacomo / Parise, Nicola / Marani, Flavia (Hg.): *Numismatica e Archeologia. Monete, stratigrafie e contesti. Dati a confronto* Workshop Internazionale di Numismatica. Rom 2018, S. 519–530.
- Krmnicek, Stefan: „Das Konzept der Objektbiographie in der antiken Numismatik“. In: Kaenel, Markus von / Kemmers, Fleur (Hg.): *Coins in Context I – New Perspectives for the interpretation of coin finds*. Kolloquium Frankfurt a. M., October 25–27, 2007 (= Studien zu Fundmünzen der Antike SFMA, 23). Mainz 2009, S. 47–59.
- Krüger, Karl-Heinrich: „Mauritius“. In: *Lexikon des Mittelalters*. 9 Bde. Bd. 6. München, Zürich 1993, Sp. 412.
- Kühn, Walter: *Die Brakteaten Heinrichs des Löwen 1142–1195. Zeugnisse aus Kultur und Wirtschaft in den Ländern um Braunschweig und Lüneburg*. Minden 1995.
- Kühne, Hartmut: „Reliquien und Reliquiare des Magdeburger Domes im 13. Jahrhundert. Versuch einer Bestandsaufnahme“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 1, S. 180–191.
- Kühne, Hartmut: *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, 75). Berlin, Boston 2000.
- Kugler, Hartmut / Glauch, Sonja / Willing, Antje (Hg.): *Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuausgabe in zwei Bänden*. 2 Bde. Darmstadt 2020² (Berlin 2007).
- Lauerwald, Paul: „Brakteatenabgüsse auf Glocken – Bedeutung und Aussagemöglichkeiten“. In: *Numismatisches Nachrichtenblatt* 59, 2010, 3/10, S. 102–104.
- Laum, Bernhard: *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*. Tübingen 1924.
- Legner, Anton (Hg.): *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*. 3 Bde. Köln 1985.
- Lück, Heiner: „Sächsisch-magdeburgisches Recht zwischen Elbe und Dnjepr. Rechtstransfer als verbindendes europäisches Kulturphänomen“. In: Köster, Gabriele (Hg.): *Kulturelle Vernetzung in Europa. Das Magdeburger Recht und seine Städte*. Dresden 2019, S. 13–27.
- Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt 1988.
- Mäkeler, Hendrik: „Querbezüge zwischen Mittelalternumismatik und Geldtheorie“. In: Dethlefs, Gerd / Pol, Arent / Wittenbrink, Stefan (Hg.): *Nummi docent! Münzen – Schätze – Funde. Festschrift für Peter Ilisch*. Osnabrück 2012, S. 79–91.
- Mäkeler, Hendrik: „Nicolas Oresme und Gabriel Biel. Zur Geldtheorie im späten Mittelalter“. In: *Scripta Mercaturae. Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialgeschichte* 37, 2003, 1, S. 56–94.
- Marmor, Andrei: *Social conventions. From Language to Law*. Princeton, Oxford 2009.
- Mehl, Manfred: *Münz- und Geldgeschichte des Erzbistums Magdeburg im Mittelalter*. Hamburg 2011.
- Meller, Harald / Mundt, Ingo (Hg.): *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*. Regensburg 2008.
- Naismith, Rory: *Britain and Ireland c. 400–1066* (= Medieval European Coinage, 8). Cambridge 2017.
- Nau, Elisabeth: „Münzen und Geld in der Stauferzeit“. In: Ausst.-Kat. *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Stuttgart, Altes Schloss, Kunstgebäude, 1977. Hg. von Reiner Hausscherr. 3 Bde. Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 87–102.
- Nibbrig, Bernhard: „Geldpolitik“. In: Albers, Hans-Jürgen (Hg.): *Handbuch der ökonomischen Bildung*. München 2005, S. 403–449.

- Niehr, Klaus: „Figuren und Reliefs des sog. ‚Goldschmidtportals‘ des Magdeburger Domes“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Katalog zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums im Kulturhistorischen Museum Magdeburg, 2009. Hg. von Matthias Puhle, 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 2, S. 47–50, Nr. II.11*.
- Nilgen, Ursula: „Maria regina – ein politischer Kultbildtypus“. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 1980, S. 1–34.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988.
- Potin, Valentin: „Münztransfer entlang der Strecke Brügge – Novgorod vom Ende des 10. bis zum 17. Jahrhundert“. In: Seibt, Ferdinand (Hg.): *Transit Brügge – Novgorod. Eine Straße durch die europäische Geschichte*. Essen 1997, S. 187–290.
- Puhle, Matthias: „Zur Münzpolitik Erzbischof Wichmanns“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 74–79.
- Rainer, Thomas: „Judas, der König und die Münze. Zur Wunderkraft des Geldes im Spätmittelalter“. In: Mayr, Markus (Hg.): *Von goldenen Gebeinen* (= Geschichte und Ökonomie, 9). Innsbruck 2001, S. 28–65.
- Reitz, Helmut: „Brakteaten des Halberstädter Meisters“. In: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 62, 2012, S. 205–216.
- Reudenbach, Bruno (Hg.): *Karolingische und Ottonische Kunst* (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 1). München 2009.
- Scharff, Thomas: „Der Braunschweiger Löwe als Symbol – wofür eigentlich?“. In: Luckhardt, Jochen / Bei der Wieden, Brage / Pöppelmann, Heike (Hg.): *850 Jahre Braunschweiger Löwe. Dokumentation der Tagung am 10. und 11. März 2017* (= Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch, Bd. 21). Braunschweig 2019, S. 77–93.
- Schlapke, Mario: „Heimatsfunde: Erfurter Denare mit Thüringer Fundprovinz“. In: Aspetsberger, Agnes / Boros, Mika u. a. (Hg.): *Swer den Pfenninc liep hât. Festschrift für Hubert Emmerig zum 65. Geburtstag* (= Veröffentlichungen des Instituts für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien, 26). Wien 2023, S. 423–438.
- Schlitte, Annika: *Die Grundlegung von Georg Simmels Symbolphilosophie in der Philosophie des Geldes*. München 2012.
- Schmidt, Peter: „Geld als visuelles Massenmedium: Bildnis und ‚Image‘ des Herrschers auf Münzen des Mittelalters“. In: Deutsche Bundesbank (Hg.): *Vorträge zur Geldgeschichte 2009*. Frankfurt 2010, S. 23–55.
- Schmidt, Peter: „Probleme der Bildnisforschung“. In: Grubmüller, Klaus / Stock, Markus (Hg.): *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung, Bewertung, Symbolik*. Darmstadt 2005, S. 52–90.
- Schmitz, Geraldine: „Schmutzige Scheine – Geld als Ding der Unmöglichkeit“. In: Hahn, Hans Peter / Neumann, Friedemann (Hg.): *Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten*. Bielefeld 2018, S. 195–216.
- Scholz, Michael: „Der weltliche Besitz der Magdeburger Erzbischöfe im 12. und 13. Jahrhundert“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 1, S. 402–421.
- Schröter, Jens: „Die Medialität des Geldes und seine Repräsentierbarkeit“. In: Ellenbürger, Judith / Gregor, Felix T.: *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären* (= inter/media, 6). Paderborn 2019, S. 13–31.
- Schulze-Dörrlamm, Mechthild: „Gräber mit Münzbeigabe im Karolingerreich“. In: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 57, 2010, 1, S. 339–388.
- Schwendter, Rolf: *Theorie der Subkultur*. Köln 1973.
- Seiler, Peter: „Richterlicher oder kriegerischer Furor? Untersuchungen zur Bestimmung der primären Bedeutung des Braunschweiger Löwen“. In: Fried, Johannes / Oexle, Otto Gerhard: *Heinrich der Löwe*.

- Herrschaft und Repräsentation* (= Vorträge und Forschungen, 57, hg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte). Ostfildern 2003, S. 135–197.
- Shea, Jonathan: „A Constantinopolitan Elite in the Provinces“. In: Cherry, John u. a. (Hg.): *Seals and Status: The Power of Objects*. London 2018, S. 114–121.
- Simmel, Georg: „Zur Psychologie des Geldes“. In: Ders.: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme. 24 Bde. Berlin 1989, Bd. 2, S. 49–65.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. Hg. von Frisby, David P. / Köhnke, Klaus Christian. 24 Bde. Bd. 6. Berlin 1989 (Leipzig 1907²).
- Speer, Andreas: „Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die ‚Schedula diversarum artium‘ als ‚Handbuch‘“. In: Ders. (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die ‚Schedula diversarum artium‘*. Berlin 2014, S. XI–XXXIII.
- Springer, Matthias: „Erzbischof Wichmann von Magdeburg – ein geistlicher Fürst der Stauferzeit“. In: Ausst.-Kat. *Erzbischof Wichmann (1152–1192) und Magdeburg im hohen Mittelalter. Stadt, Erzbistum, Reich*. Magdeburg, Magdeburger Museen, 1992. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg 1992, S. 2–19.
- Spufford, Peter: „Monetary practice and monetary theory in Europe (12th–15th centuries)“. In: Gobierno de Navarra (Hg.): *Moneda y Monedas en la Europa medieval (siglos XII–XV). XXVI Semana de Estudios Medievales Estella, 19 a 23 de julio de 1999*. Pamplona 2000, S. 53–87.
- Spufford, Peter: *Money and its use in medieval Europe*. Cambridge 1988.
- Steinbach, Sebastian: „Geld als Massenmedium. Möglichkeiten, Dimensionen und Grenzen rational-ökonomischer und transkulturell-monetärer Kommunikation im Mittelalter“. In: Judith Ellenbürger / Felix T. Gregor (Hg.): *Bild Medium Geld. Bildkulturen und Medienreflexionen des Monetären* (= inter/media, 6). Paderborn 2019, S. 193–210.
- Steinbach, Sebastian: „Lvteger, Fvritigher und erta.velhar – Stempelschneider(namen) auf Münzen der Stauferzeit“. In: Dethlefs, Gerd / Pol, Arent / Wittenbrink, Stefan (Hg.): *Nummi docent! Münzen – Schätze – Funde. Festschrift für Peter Ilisch*. Osnabrück 2012, S. 175–182.
- Stock, Markus: „Von der Vergeltung zur Münze: Zur mittelalterlichen Vorgeschichte des Wortes Geld“. In: Klaus Grubmüller / Ders. (Hg.), *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung – Bewertung – Symbolik*. Darmstadt 2005, S. 34–51.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: „Symbolische Kommunikation in der Vormoderne: Begriffe – Thesen – Forschungsperspektiven“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 31, 2004, 4, S. 489–527.
- Suckale-Redlefsen, Gude: „Der schwarze Ritter von Magdeburg“. In: Ausst.-Kat. *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, 2009. Hg. von Matthias Puhle. 2 Bde. Darmstadt 2009, Bd. 1, S. 192–201.
- Suckale-Redlefsen, Gude: *Mauritius, der heilige Mohr*. München, Zürich 1987.
- Suhle, Arthur: *Das Münzwesen Magdeburgs unter Erzbischof Wichmann 1152–1192*. Magdeburg 1950.
- Strohmaier, Patricia: *Die erneuernde Kraft der Tradition. Spätmittelalterliche Schatz- und Ausstattungsobjekte des Halberstädter Doms* (= Neue Forschungen zur deutschen Kunst, 13). Phil. Diss. Leipzig 2016. Berlin 2019.
- Svensson, Roger: *Renovatio Monetae. Bracteates and Coinage Policies in Medieval Europe*. London 2013.
- Wieser, Wolfram: „Imago und Emblema. Wort und Bild in der römischen Reichskunst am Beispiel der Münzen“. In: Hesberg, Henner von (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures, 1). Köln 2003, S. 219–246.
- Williams, Raymond: „Popular“. In: Ders. (Hg.): *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York 1985² (London 1976), S. 236–238.
- Winter, Rainer: „Popularisierung“. In: Hügel, Hans (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 348–351.

Wittekind, Susanne: „Überlegungen zur Verwendung graphischer Marginalien in Rechtshandschriften ausgehend von Dom-Hs. 127“. In: Harald Horst (Hg.): *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek. Siebtes Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten* (= Libelli Rhenani, 70). Köln 2018, S. 83–114.

Wittekind, Susanne: *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (= Pictura et Poesis, 17). Köln, Weimar, Wien 2004.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2a–b, 4–5, 7 Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, CC0 1.0.

Abb. 3 aus: AK Braunschweig 1995, Bd. 1, S. 80.

Abb. 6 aus: AK Magdeburg 2009, Nr. II.11, S. 48.

Abb. 8 aus: Meller, Harald/ Mundt, Ingo / Schmuhl, Boje (Hg.): *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg 2008, S. 93.

Dagmar Preising

‚Handelnde‘ Marienbildwerke. Gebrauch und Verbreitung 1300 bis 1530

Abstract: Im Zusammenhang mit Überlegungen zum sogenannten ‚handelnden Bildwerk‘, das in einer für 2025 avisierten Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen thematisiert werden soll, wurde der Fokus nicht nur, wie üblich, auf Christusfiguren, sondern auch auf die bewegten marianischen Bildwerke gelegt, die bislang noch nicht umfassend untersucht wurden. Zu ihnen gehören die *Maria gravida* (Maria in der Hoffnung), der man das Kind aus dem Bauch nehmen konnte, Sitzmadonnen, denen das Kind oder der Leichnam Christi abnehmbar aufgesteckt waren, Gottesmutterdarstellungen, deren Jesuskinder einen drehbaren Kopf besaßen, sowie die am Tag der Himmelfahrt Mariens aufziehbaren *Immaculata*-Figuren. Ausgehend von der hier erfolgten Zusammenstellung derartiger Objekte aus der Zeit von 1300 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts aus verschiedenen Regionen nördlich der Alpen ergibt sich die Erkenntnis, dass ‚handelnde‘ marianische Bildwerke durchaus weit verbreitet waren. Auch die vehemente reformatorische Kritik spricht für die ursprüngliche Präsenz zu bewegender Marienskulpturen. Diese fanden, insoweit sie die Gottesmutter und das Christkind betreffen, zunächst vornehmlich in Frauenklöstern Verwendung, bevor sie in Dom- und Pfarrkirchen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich wurden. Der Gebrauch in Klöstern gilt vor allem für kleinformatigere Skulpturen. *Immaculata*-Figuren und großformatige Pietà-Darstellungen nutzte man hingegen wohl stets unter Anwesenheit des Kirchenvolks im Handlungskontext von Liturgie und geistlichem Spiel.

Für den Zeitraum von 1300 bis 1530 lassen sich zahlreiche Skulpturen nachweisen, die in Liturgie und Frömmigkeitspraxis dergestalt in Gebrauch waren, dass sie den Eindruck vermittelten, lebendig zu sein.¹ Diese sogenannten ‚handelnden Bildwerke‘ kommen nicht nur – wie lange behauptet – bei Christusfiguren vor, sondern lassen sich ebenso im marianischen Kontext nachweisen. Dies gilt für die *Maria gravida* (Maria in der Hoffnung), der man das Kind aus dem Bauch nehmen konnte, Sitzmadonnen, denen das Kind oder der Leichnam Christi abnehmbar aufgesteckt waren, Gottesmutterdarstellungen, deren Jesuskinder einen drehbaren Kopf besaßen, sowie die am Tag der Himmelfahrt Mariens aufziehbaren Skulpturen der Jungfrau. Die marianischen Bildwerke haben in der Forschung im Vergleich zu den bewegten Christus-

¹ Die hier dargelegten Überlegungen, die es an anderer Stelle noch zu erweitern gilt, entstanden im Rahmen der Vorbereitungen einer Ausstellung zum ‚Handelnden Bildwerk‘ im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, die für 2025 vorgesehen ist. Mein Dank gilt den beiden Herausgeberinnen Ekaterini Kepetzis und Maria Männig für die Aufnahme dieses Beitrags in ihren Tagungsband.

figuren weniger Beachtung gefunden.² Dieser Tatbestand liegt nicht nur darin begründet, dass mobile Marienfiguren seltener erhalten und die existierenden noch nicht umfassend erforscht sind, sondern auch an dem Fakt, dass die Marienmystik, die zur *imitatio Mariae*³ aufforderte, lange nicht so intensiv in den Blickpunkt gerückt wurde wie die *imitatio Christi*.⁴ Im Folgenden werden die verschiedenen Objekttypen der Marienbildwerke, die in liturgischen Handlungen Verwendung gefunden haben, behandelt. Da Schriftquellen oftmals nicht bekannt sind⁵ oder nicht eindeutig zugeordnet werden können, ist von den Objekten selbst auszugehen und von ihren formalen, materiellen sowie technologischen Eigenheiten auf ihre jeweilige Funktion zu schließen. Dabei ist der Blick auf Beispiele nördlich der Alpen⁶ sowie verschiedener ikonografischer Zusammenhänge gerichtet.

2 So vermerkte Peter Keller 1998 noch, dass es keine mit den mechanisch bewegten Christusbildern vergleichbare Marienbildtypen gegeben habe. Keller, Peter: *Die Wiege des Christkinds. Ein Haushaltsgerät in Kunst und Kult*. Worms 1998 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hg. von Ferdinand Werner, 54), S. 80. Erst mit Johannes Tripps setzten die Überlegungen zu marianischen Bildwerken ein, zunächst zur Himmelfahrt Mariens, der Assunta, vgl. Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*. Berlin 2000² (1998), S. 186–202. Es folgten die Forschungen von Gyöngyi Török zu Madonnenfiguren mit beweglichen Christkindköpfen, Török, Gyöngyi: „Die Madonna von Toppertz, um 1320–30, in der Ungarischen Nationalgalerie und das Phänomen der beweglichen Christkindköpfe“. In: *Annales de la Galerie nationale hongroise 2005–2007*. Budapest 2008, S. 76–87; darauf aufbauend die Überlegungen von Tripps zu den beweglichen Mariendarstellungen und solchen mit beweglichem Kind, Tripps, Johannes: „Vom Ephemeren zur Permanenz: agierende Figuren in Zisterzienserkirchen der Spätgotik“. In: Münch, Birgit Ulrike / Tacke, Andreas u. a. (Hg.): *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, 3). Petersberg 2016, S. 32–47. Tripps, Johannes: „Das heilsgeschichtliche Spiel im Kirchenraum“. In: Bärsch, Jürgen / Köhle-Hezinger, Christel / Raschzok, Klaus (Hg.): *Heilige Spiele. Formen und Gestalten des spielerischen Umgangs mit dem Sakralen*. Regensburg 2022, S. 169–189, bes. S. 185–189. Tripps (2016, S. 35–39) wendet sich zwar zunehmend dem Marienbildwerk zu, dennoch ist das ‚handelnde‘ Marienbildwerk noch nicht abschließend erforscht.

3 Hale, Rosemary: „Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs“. In: *Mystics Quarterly* 16, 1990, 4, S. 193–203.

4 Dinzelsbacher, Peter: „Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters“. In: Schreiner, Klaus / Müntz, Marc (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. München 2002, S. 299–330, hier: S. 322 und Anm. 154. Dies, obwohl im Mittelalter zahlreiche Mystikerinnen ihre Marienvisionen in Texten überliefert haben. Dazu Gorécka, Marzena: *Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters* (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 29, hg. von Alois Maria Haas). Bern, Berlin, Brüssel u. a. 1999.

5 Nur im Falle der Himmelfahrt Mariens finden sich zahlreiche Schriftquellen, die Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 186–202 zusammengestellt hat. Hier fehlt allerdings bislang die Kenntnis von entsprechenden Objekten.

6 Diese Eingrenzung der Optik resultiert aus den mangelnden Forschungen zu den handelnden marianischen Skulpturen südlich der Alpen.

Einzelfiguren der *Maria gravida*

In der Regel gehört die *Maria gravida*, die schwangere Muttergottes, zur Szene der Heimsuchung, der *Visitatio*, die gemäß Lukas 1, 39–44 das Zusammentreffen Mariens mit ihrer Verwandten Elisabeth beinhaltet, die Johannes den Täufer in ihrem Leib trug. Auch in Darstellungen der Verkündigung kann das Kind bereits im Mutterleib erscheinen.⁷ Die meisten Repräsentationen der graviden Maria lassen sich zwar in der Malerei nachweisen, doch auch plastische Bildwerke, sowohl in szenischen Zusammenhängen als auch als Einzelfiguren, haben sich erhalten.⁸ Diese zeigen die stehende Jungfrau mit vor der Brust gefalteten Händen und einem für die Betrachtenden sichtbaren Jesuskind in ihrer Bauchhöhlung, das oftmals herausnehmbar ist.

Das früheste überlieferte, um 1300/1310 entstandene Beispiel stammt wohl aus dem Dominikanerinnenkloster Heilig Kreuz bei Regensburg. Es handelt sich um eine kleine, 33 cm hohe Skulptur aus Lindenholz, deren Bauch zu den Betrachtenden hin mit einem Glas verschlossen ist. Das rückseitige hölzerne Türchen ermöglichte das Herausnehmen des (noch vorhandenen) ebenfalls stehenden hölzernen Christkindchens mit den gefalteten Händen.⁹ Im Zisterzienserinnenkloster St. Marienstern in der Oberlausitz finden sich zwei weitere Darstellungen: Eine schlesische Skulptur aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts, die 94 cm in der Höhe misst, zeigt die hochrechteckige Bauchhöhlung mit dem stehenden Christkind. Die umlaufende Nut deutet hier darauf hin, dass diese Höhlung ehemals verschlossen war (Abb. 1).¹⁰ Die andere, um 1480/1490 entstandene Skulptur, das sogenannte *Mariechen*, stammt ebenfalls aus Schlesien (Breslau?) und weist eine ovale Bauchöffnung mit umgebend aufgemaltem, möglicherweise aus dem Barock stammendem Strahlenkranz auf. Die Höhlung ist mit einem später zugefügten Holzplättchen verschlossen. Das ehemals in dieser Höhlung befindliche Christkind hat

7 Zierhut-Bösch, Brigitte: *Ikonografie der Mutterschaftsmystik. Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik*. Berlin, Wien 2008, S. 129.

8 Lechner, Gregor Martin: „Zur Mariä-Heimsuchungsgruppe im Diözesanmuseum der Brixner Hofburg“. In: *Am Anfang war das Auge*. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseums Hofburg Brixen, hg. von Leo Andergassen (= Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 2). Bozen 2004, S. 81–99, hier: S. 93.

9 Lechner, Gregor Martin: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst* (= Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, IX, hg. vom Kunsthistorischen Seminar der Universität München). München, Zürich 1981, S. 394, Nr. 135 und Abb. 135; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 129–130 mit Abb.; Ausst.-Kat. *Heilige Nacht. Die Weihnachtsgeschichte und ihre Bilderwelt*. Frankfurt am Main, Ausstellung Liebieghaus Skulpturensammlung, 2016/2017. Hg. von Stefan Roller. München 2016, S. 54, Abb. 18 und S. 248, Kat. 18.

10 Ausst.-Kat. *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern*. Panschwitz-Kuckau, Erste Sächsische Landesausstellung im Kloster St. Marienstern, 1998. Hg. von Judith Oexle / Markus Bauer / Marius Winzler. Halle an der Saale 1998, S. 89, Nr. 2.8 mit Abb. (Gerhard Walter). Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 129 und Abb. 51. Bei den etwas zu groß geratenen Händen handelt es sich um eine barocke Ergänzung.

sich nicht erhalten.¹¹ In die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren ist eine 79 cm große *Maria gravida*, die sich ehemals in der Sammlung des neogotischen Bildschnitzers Richard Moest (1841–1906) befunden hat, die 1907 in das damalige Suermondt-Museum gelangt war, wenig später wieder abgegeben wurde und 1929 sowie 1973 in Auktionskatalogen auftauchte.¹² Als weiteres Beispiel einer *Maria gravida* ist das Gnadenbild der Marienwallfahrtskirche auf dem Bogenberg in Niederbayern zu erwähnen, bei dem es sich um eine Sandsteinskulptur aus dem frühen 15. Jahrhundert handelt. Bei der Bauchhöhhlung mit dem Kind liegt eine Rekonstruktion nach alten Vorlagen vor.¹³ Ein Reflex auf das Bogenberger Gnadenbild stellt schließlich die um 1520 bis 1525 in Niederbayern entstandene, 119 cm hohe *Maria in der Hoffnung* im Bayerischen Nationalmuseum dar.¹⁴ Der separat gearbeitete Jesusknabe ist hier in eine ovale Öffnung eingelassen, aus der er heute nicht herausnehmbar ist.¹⁵ Doch ist wohl davon auszugehen, dass das Kind, analog zu den anderen Einzelfiguren der *Maria gravida*, ursprünglich bewegbar war.

Die Konzeption von Marienfiguren, in deren Bauchhöhlungen das ungeborene Christkind durch eine Glas- oder Kristallscheibe zu sehen war,¹⁶ entspricht durchaus den visionären Berichten mittelalterlicher Mystikerinnen, die in der *imitatio Mariae* die *unio mystica* anstrebten.¹⁷ Die mütterliche Zuwendung der Nonnen zur *Maria gravida* und dem Jesuskind ging so weit, dass sie eine geistliche Schwangerschaft erlebten, die sogar die spezifischen Symptome einer Schwangerschaft mit anschwellendem Leib und Milch in den Brüsten einschließen konnte.¹⁸ Derartige Visionen fanden be-

11 Ausst.-Kat. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005; Essen, Ruhrlandmuseum, 2005. München 2005, S. 453–454. mit Abb. (Marius Winzeler); Ausst.-Kat. St. Marienstern 1998 (wie Anm. 10), S. 91–92, Nr. 2.12 mit Abb. (Gerhard Walter); Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 129 und Abb. 52.

12 Aukt.-Kat. *Romanische und gotische Plastik der bekannten Sammlungen Fr. J. Marx, E. Michels, Kom.-Rat Rautenstrauch und anderem rheinischen und Frankfurter Privatbesitz*. Frankfurt, Kunsthaus Heinrich Hahn, 11. Juni 1929. Frankfurt 1929, S. 18, Nr. 16; Aukt.-Kat. 534. *Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Alte Kunst*. Köln, 15.–19. November. Köln 1973, S. 186, Lot. Nr. 1929, Tf. 131. Freundlicher Hinweis Michael Rief.

13 Lechner 1981 (wie Anm. 9), S. 404–407, Nr. 155, Abb. 155; Lechner 2004 (wie Anm. 8), S. 90–92; zu Bogenberg auch: Schreiner, Klaus: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München, Wien 1994, S. 74–75; Kriß, Rudolf: „Die Muttergottes von Bogenberg und ihre Nachbildungen“. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1951, S. 59–61 und Abb. S. 192–194.

14 Lechner 1981 (wie Anm. 9), S. 412–413, Nr. 155/XXI und Abb.; Ausst.-Kat. Frankfurt 2016/2017 (wie Anm. 9), S. 248, Nr. 19 und Abb. 46 und 47 in geschlossenem und geöffnetem Zustand.

15 Auskunft per Mail von Konstanze Schwadorf/Bayerisches Nationalmuseum vom 14.02.2023.

16 Im Gegensatz zu den in diesem Beitrag angeführten *Maria gravida*-Darstellungen kennzeichnen die Heimsuchungsgruppe aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal (Thurgau) zwei Bergkristalle, die zwar auf die beiden ungeborenen Kinder verweisen, diese aber nicht sichtbar machen. Kurtze, Anne: *Durchsichtig oder durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter*. Petersberg 2017, S. 120–121.

17 Gorécka 1999 (wie Anm. 4), S. 401; Schreiner 1994 (wie Anm. 13), S. 56.

18 Gorécka 1999 (wie Anm. 4), S. 409–410; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 120–125.



Abb. 1: Schlesisch: *Maria gravida* (Maria in der Hoffnung); 94 × 27 × 22 cm; 2. Drittel 14. Jahrhundert; St. Marienstern, Zisterziensnerinnenabtei.

vorzuzug in der Advents- und Weihnachtszeit statt.¹⁹ Die Kongruenz von Bildwerk und Vision ist allerdings noch kein Kriterium für eine bewegte Skulptur. Da die Christkinder jedoch aus den Bauchhöhlungen der Marienfiguren entnommen werden konnten, handelt es sich tatsächlich um diese Objektkategorie. Es ist davon auszugehen, dass die Herausnahme der Kinder primär zur Weihnacht geschah, um die Geburt Christi in dramatischer Ausgestaltung der Liturgie oder im geistlichen Spiel nachzuvollziehen.²⁰ Diese den Marienfiguren entnommenen Christkindchen wurden neben jenen

¹⁹ Gorécka 1999 (wie Anm. 4), S. 403.

²⁰ Bildwerke der *Maria in der Hoffnung* wurden nach Zierhut-Bösch, leider ohne Angabe von Quellen, eine Woche vor Weihnachten am Festtag der *Expectatio Mariae*, der Erwartung Mariens, aufgestellt; vgl. Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 129. Sie erwähnt ebd. das Fest der *Expectatio Mariae* für den 17. Dezember. Laut *Lexikon für Theologie und Kirche* wurde das in romanischen Ländern verbreitete, auch in einzelnen Diözesen und Orden vorkommende Fest der *Expectatio partus BMV* am 18. Dezember begangen, siehe Schulz, Hans-Joachim: „Marienfeste“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 7 Freiburg 1962, Sp. 56–69, hier: S. 68.

auf dem Altar aufgestellt, wo sie bis zum Fest der *Purificatio Mariae* verblieben.²¹ Sie konnten auch in Bettchen gelegt werden, die ebenfalls auf dem Altar zur Verwendung kamen, zumal nach mittelalterlicher Auffassung der Altar auch die Krippe symbolisierte.²²

Analog zu den in den Marienfiguren befindlichen Jesusknäblein konnten Christkindbettchen auch sehr klein sein. Das silberne Exemplar aus dem Zisterzienserinnenkloster Marches-les-Dames im Musée des Arts anciens in Namur, das auch, wie die meisten *Maria gravida*-Figuren, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt und nur 12,6 × 12 × 8,5 cm misst, gibt dazu ein Beispiel.²³ Im Namurer Bettchen befindet sich ein Christkind, das sowohl liegend als auch stehend Verwendung finden konnte.²⁴

Die unterschiedlichen Größen der *Maria gravida*-Darstellungen deuten darauf hin, dass diese sowohl am Altar im Rahmen der Adventsliturgie als auch in der Einzelandacht in Klosterzellen zum Einsatz kamen.²⁵ Es ist auffällig, dass etliche der genannten Skulpturen aus frauenklösterlichem Kontext stammen. Dies entspricht der Tatsache, dass die *imitatio Mariae* insbesondere für Klosterfrauen ein besonderes Anliegen war und ihnen die Gottesmutter als Vorbild und Identifikationsfigur galt. Die Mutterschaft Mariens stand somit im Mittelpunkt ihrer Kontemplation, da ihnen zumeist nahegelegt wurde, sich mit der Geburt und Kindheit Christi auseinanderzusetzen. Die als anstrengender und schwerwiegender angesehene Passionsandacht wurde ihnen hingegen nicht zugemutet, sondern war in erster Linie Aufgabe männlicher Geistlicher und Gläubiger.²⁶ Es ist bekannt, dass Christkindfiguren und Christkindbettchen häufig zur Ausstattung der Novizinnen gehörten,²⁷ möglicherweise galt dies auch für *Maria gravida*-Bildwerke kleineren Formats. Da Maria auch als Vorbild für Frauen während der Schwangerschaft, bei der Geburt und im Kindbett galt,²⁸ ist davon auszugehen, dass ebenso in diesem Kontext das Bild der schwangeren Maria eine besondere Rolle spielen konnte und entsprechende Repräsentationen in Privathaushalten zum Einsatz kamen. Die visionär-mystische Individualfrö-

21 Gasser, Stephan / Simon-Muscheid, Katharina / Fretz, Alain: *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts: Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*. 2 Bde. Bd. 1. Petersberg 2011, S. 266–267.

22 Stemmler, Theo: *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*. Tübingen 1970, S. 32. Die sich in den *Maria gravida*-Bildwerken mit Bauchhöhlungen sowie in den Christkindbettchen zeigende gesteigerte Sichtbarkeit entspricht der zunehmenden Visualität des Mysteriums im ausgehenden Mittelalter, das sich analog beispielsweise in der Sichtbarmachung von Reliquien zeigt. Siehe die Diskussion in: Kurtze 2017 (wie Anm. 16), bes. S. 97–122.

23 Ausst.-Kat. Bonn/Essen 2005 (wie Anm. 11), S. 458–459, Nr. 387 mit Abb. (Petra Marx).

24 Es haben sich aus dem 14. Jahrhundert nur wenige liegende Christkindfiguren erhalten, vgl. Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 92. Doch ist nicht auszuschließen, dass auch Figuren mit zum Stehen gebildeten Füßchen in Christkindbettchen gelegt wurden.

25 Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 134.

26 Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 32, 36.

27 Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 94.

28 Schreiner 1994 (wie Anm. 13), S. 58–60. Marienbilder wurden auch in das Bett oder auf den Leib der gebärenden Frauen gelegt, vgl. ebd., S. 60.

migkeit des Spätmittelalters, die für Kleriker sowie darüber hinaus für Laien, insbesondere Frauen, charakteristisch wurde, implizierte häufig das Verwenden von Bildwerken, die in der meditativen Versenkung zu lebendigen, wirkmächtigen Gestalten werden konnten. Sie ermöglichten einen emphatischen Nachvollzug von Stationen des Christus- und Marienlebens, darunter die Schwangerschaft der Gottesmutter sowie die Geburt des Jesuskindes.²⁹

Marienbildwerke mit abnehmbarem Christkind

Der *Maria gravida* mit dem herausnehmbaren Kind strukturell verwandt sind die Madonnenbildwerke, die mit abnehmbaren Christusfiguren versehen waren. Auf diese Weise war nicht nur eine ‚Zweitverwendung‘ der getrennten Skulptur möglich, sondern grundsätzlich auch eine solche der demontierten Skulptur denkbar.³⁰ Erwähnt sei an dieser Stelle, dass Skulpturen mit abnehmbarem Christkind ebenso wie die *Maria gravida* in der Visionsliteratur eine Entsprechung haben. So lassen sich etliche Texte anführen, in denen geschildert wird, wie die Gottesmutter während der Messe das Jesuskind der jeweiligen Mystikerin reicht und in die Arme legt.³¹

Das Phänomen des von Marienbildwerken abnehmbaren Christkindes lässt sich bereits mehrfach für das 12. und 13. Jahrhundert, insbesondere im Kontext von Frauenklöstern, nachweisen. Die Mobilität dieser Christkinder wurde mit nicht näher spezifizierten liturgischen Handlungen begründet. Es handelt sich hier um eine Gruppe von im Westen Deutschlands und in Skandinavien häufig vorkommenden Thronmadonnen.³² Auch im 14. Jahrhundert und um 1500 lassen sich zahlreiche Marien- sowie Anna-Selbdritt-Skulpturen mit separat geschnitzten und entfernbareren Jesusfiguren nachweisen, wobei es sich sowohl um sitzende als auch stehende Christkinder handeln kann. Als Beispiel eines sitzenden mobilen Christusknabens gilt die Schreinmadonna von Cheyres im Kanton Fribourg aus der Zeit um 1330/1340.³³ Auch die um 1470/1480 entstandene Kölner Anna-Selbdritt-Figur im Museum Schnütgen präsentierte ein sitzendes und separat erhaltenes Jesuskind. Bei diesem Stück ragt der sitzenden Anna ein spitzer Dorn aus dem linken Oberschenkel, auf den die Sitzfigur des Christkindes aufgesteckt war (Abb. 2). Ein

²⁹ Zur Rolle des Bildwerks im religiösen Erleben des Spätmittelalters: Dinzelbacher 2002 (wie Anm. 4), S. 299–330.

³⁰ Bergmann, Ulrike: *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400)*. Köln 1989, S. 295.

³¹ Gorécka 1999 (wie Anm. 4), S. 420 mit Anm. 152.

³² So die Bildwerke in der Franziskanerklosterkirche in Werl, der Klosterkirche in Oelinghausen, in der Sankt-Anna-Kapelle in Waltringhausen, die Stücke im Frankfurter Liebieghaus, dem Diözesanmuseum Paderborn, dem Landesmuseum Hannover sowie in Heda, Skellefteå Museum, Suomen Kansallismuseo, Hemmesjö, im Statens Historiska Museum Stockholm, vgl. Endemann, Klaus: „Das Marienbild von Werl“. In: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 53, 1975, S. 53–80, insb. S. 74, 77–80.

³³ Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 158–159 mit Abb.; Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 63, 341, Abb. 15a, b.



Abb. 2: Köln: *Anna Selbdritt*; 77,5 × 55 × 31 cm; um 1470/1480; Köln, Museum Schnütgen.

Bohrloch in der Sitzfläche des Knaben diente der ursprünglichen Befestigung.³⁴ Im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen befindet sich ebenso ein kölnischer sitzender Christusknabe mit einem Bohrloch an der Unterseite, der auf eine thronende Maria oder Anna aufgesteckt werden konnte (Abb. 3).³⁵

Sitzende Christkinder hat man bisweilen auf ein Kissen montiert, eine Praxis, die vornehmlich im Salzburger und Tiroler Raum anzutreffen ist.³⁶ Ein oberschwäbisches Beispiel eines skulpturalen Christkinds, das auf einem Kissen sitzt, befindet sich im Frankfurter Liebieghaus. Gebrauchsspuren lassen vermuten, dass man dieses Stück,

³⁴ Karrenbrock, Reinhard: *Die Holzskulpturen des Mittelalters II, 1, 1400 bis 1540, Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland*. Museum Schnütgen. Köln 2001, S. 214–218, Nr. 27 mit Abb.

³⁵ Köln, um 1470/1490, Eichenholz, polychromiert, erworben 1907 mit der Sammlung Richard Moest, Inv.-Nr. SK 530. Bei Grimme noch als Oberrhein um 1500 publiziert. Grimme, Ernst Günther: *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock*. Köln 1977, S. 92, Nr. 180 und Tafel 169.

³⁶ Maek-Gérard, Michael: *Liebieghaus – Museum alter Plastik: Nachantike großplastische Bildwerke, Bd. III, Die deutschsprachigen Länder ca. 1380–1530/40*. Melsungen 1985, S. 59.



Abb. 3: Köln: *Christkind* (Unterseite); 19,1 × 8,3 × 9,7 cm; um 1470/1490; Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum.

das keine Bohrlöcher aufweist, in eine Figurengruppe oder ein Retabel eingestellt hat.³⁷ Ein stehendes Christkind war ursprünglich der aus dem Kloster St. Klara in Köln stammenden, um 1340 entstandenen *Thronenden Muttergottes* aufgesteckt, wobei sich der Knabe nicht erhalten hat. Deutlich erkennbar ist bei dieser Figur jedoch das Einsteckloch in der Thronbank rechts der nach links geneigten Madonna (Abb. 4). Das kleine Format dieser Figur³⁸ spricht für eine private Nutzung in der Klosterzelle der Auftraggeberin, einer auf den sechskantigen Sockel vorne aufgemalten Klarissin. Möglicherweise wurde das Jesuskind analog zu anderen stehenden Christkindfiguren in den Armen der meditierenden Nonne gewiegt oder in ein Bettchen gelegt.³⁹

³⁷ Maek-Gérard 1985 (wie Anm. 38) mit Abb., S. 56–60, Nr. 24 mit Abb.; Ausst.-Kat. Frankfurt 2016/2017 (wie Anm. 9), S. 261, Kat. 68 mit Abb.

³⁸ 56,5 × 27 × 20 cm.

³⁹ Bergmann 1989 (wie Anm. 30), S. 292–295, Nr. 78; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 154; Ausst.-Kat. Bonn/Essen 2005 (wie Anm. 11), S. 360–361, Nr. 243 mit Abb. (Manuela Beer).



Abb. 4: Köln: *Maria mit nicht erhaltenem Aufsteckkind*; 56,5 × 27 × 20 cm; um 1340; Köln, Museum Schnütgen.

Es ist durchaus möglich, dass Anna-Selbdritt-Darstellungen, bei denen eine Säule zwischen Anna und Maria positioniert war, auch entnehmbare Christkinder enthielten. Ein auf das Jahr 1519 datiertes Sippenretabel aus Nieder Ullersdorf (Mirostowice Dolne) in der Niederlausitz vom Meister des Gießmannsdorfer Altars zeigt eine ‚leere‘ Säule, sodass vermutet werden kann, dass das Christkind abnehmbar war und deshalb verloren gegangen ist.⁴⁰ Zu untersuchen wäre, ob auch andere Anna-Selbdritt-Figuren mit einem Jesuskind auf einer Säule, wie im Falle des ebenfalls aus der Niederlausitz stammenden Retabels in Groß Kölzig⁴¹ oder die Figurengruppe im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kultur Münster,⁴² abnehmbare Christkinder aufwiesen.

⁴⁰ Junker, Corinna: *Mittelalterliche Retabel und Heiligenfiguren der Niederlausitz. Eine Bestandsaufnahme* (= Einzelveröffentlichungen des Kreisarchivs Dahme-Spreewald, hg. von Thomas Mietk, 8). Berlin 2021, S. 224–225, Nr. 68 mit Abb.

⁴¹ Junker 2021 (wie Anm. 40), S. 264–265, Nr. 96 mit Abb.

⁴² Jászai, Géza: „Betrachtung einer spätgotischen ‚Anna-Selbdritt-Skulptur‘ in Münster“. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Hg.): *Das Kunstwerk des Monats*. Münster 1993, S. 1–4.

Abnehmbare Christkinder wurden nicht nur im Rahmen privater Frömmigkeit in der Klosterzelle genutzt, sondern fanden darüber hinaus im Kontext liturgischer Feste und ihrer dramatischen Ausgestaltungen Einsatz. So werden in der Literatur die Drei-Königs-Spiele zur Feier der Epiphanie am 6. Januar ebenso erwähnt wie das Fest der *Purificatio Mariae*, der Reinigung Mariens und Darbringung Jesu im Tempel, das am 40. Tag nach seiner Geburt am 2. Februar stattfand.⁴³ Anlässlich dieses Festes, das sich ausgehend von Lukas 2,22–39 schon im frühen Christentum entwickelt hat, fanden im Mittelalter auch Kerzenweihen und -prozessionen statt, deswegen hat sich der Begriff Mariä Lichtmess dafür eingebürgert.⁴⁴ An diesem Festtag wurden die der Marienskulptur entnommenen Christuskinder, wie in der Literatur bekannt ist, in der Prozession an Mariä Lichtmess mitgeführt und anschließend auf den Altar gestellt.⁴⁵ Dies gilt vornehmlich für auf Kissen sitzende Christkinder, die aus dem marianischen Kontext gelöst wurden, jedoch auch für stehende Beispiele,⁴⁶ die ebenso wie die sitzenden auf Kissen präsentiert sein konnten.⁴⁷ Heinrich Seuse (1297–1366) überliefert die feierliche Prozession und das Geschehen am Altar am Festtag Mariä Lichtmess, anlässlich dessen das Kind der „Kindbetterin“, wohl einer Marienskulptur, entnommen und, bevor es „Simeon“ übergeben, dem Dominikanermönch persönlich in die Arme gelegt worden sei.⁴⁸ Dieser Quelle zufolge habe es eine über die Präsentation der Figur des Jesuskindes am Altar hinausgehende dramatische Ausgestaltung gegeben, bei der sowohl Seuse selbst als auch ein Kleriker in der Rolle des greisen Simeon

⁴³ Zierhut-Bösch 2008, (wie Anm. 7), S. 154–155, 158.

⁴⁴ Schulz 1962, (wie Anm. 20), Sp. 66–67.

⁴⁵ Young, Karl: *The Drama of the Medieval Church*. Bd. 2. Oxford 1933, S. 252; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 118–119.

⁴⁶ Young und Zierhut-Bösch sprechen von auf Kissen sitzenden Christkindern, die im Rahmen der Lichtmess-Prozession Verwendung fanden; vgl. Young 1933 (wie Anm. 45), S. 252; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 118–119. Das in Verbildlichungen der Darstellung im Tempel zuweilen gegebene Motiv des Stehens oder auch Schreitens Jesu spricht jedoch dafür, dass auch realiter entsprechende hölzerne Christusknaben am Tag der Darbringung im Tempel auf die Altarmensa gestellt wurden. Eine Grisaille-Miniatur aus dem Stundenbuch des Burgunderherzogs Philipps des Guten von 1454–1455 in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag gibt ein Beispiel für ein auf dem Altar stehendes oder vielmehr schreitendes Christkind, Ms. 76 f./2, fol. 143v. Dazu Harthan, John: *Stundenbücher und ihre Eigentümer*. Freiburg, Basel, Wien 1977, S. 104–105 und Abb. Als ein weiteres Beispiel kann die um 1500 entstandene Tafel aus der Werkstatt des Bartholomäus Zeitblom im Ulmer Münster herangezogen werden, siehe Ausst.-Kat. *Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen*. Ulm, Ausstellung Ulmer Museum, 2015. Ulm 2015, S. 128–129 mit Abb. (Eva Leistenschneider).

⁴⁷ So eine Brüsseler Anna-Selbdritt-Gruppe im Musée d’Art et d’Archéologie in Senlis; Buchholz, Marlies: *Anna selbdritt. Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*. Königstein 2005, S. 13, Abb. 12. Eine Mechelner Anna-Selbdritt-Gruppe befindet sich in einem neueren Retabel in der Propsteikirche St. Mariä Geburt in Kempen; Gliemann, Niklas: *Geschnitzte kleinformatige Retabel aus Antwerpener, Brüsseler und Mechelener Produktion des 15. und 16. Jahrhunderts. Herstellung, Form, Funktion*. Petersberg 2011, S. 275–276, Nr. 64 mit Abb.

⁴⁸ Heller, Nikolaus (Hg.): *Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften*. Regensburg 1926, S. 30–31; Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 158.

das Kind in die Arme genommen habe. In einem derartigen geistlichen Spiel konnte auch Maria durch eine lebendige Person repräsentiert sein, die das Bildwerk des Jesuskindes dem gottesfürchtigen Mann namens Simeon übergab.⁴⁹

Abschließend ist anzumerken, dass der mobile Einsatz von bereits in Retabeln oder an Figurengruppen eingesetzten Aufsteckskulpturen wahrscheinlich viel häufiger war als bisher durch genaue Untersuchungen bekannt geworden ist.⁵⁰ Als ein Beispiel kann an dieser Stelle etwa der *Traminer Altar* mit der Geburtsszene des Hans Klocker (vor 1474–nach 1500) erwähnt werden, bei dem das liegende Christkind dem Retabel entnehmbar war. Das Bohrloch an der Rückseite des rundum mit Polychromie versehenen Jesuskindes diente der Befestigung im Retabelschrein.⁵¹ Die Frage der Mobilität von Jesuskindern im Kontext von Marienretabeln oder -figurengruppen ist bislang noch nicht in den Fokus der Forschung gerückt worden, sodass technologische Untersuchungen in dieser Hinsicht noch weitgehend fehlen.

Marienbildwerke mit abnehmbarem Leichnam Christi

Auch im Rahmen der Repräsentation von Ereignissen der Passion finden sich Marienbildwerke mit Aufsteckfiguren, wie zwei kleinformatige Beispiele der *Mater dolorosa* mit abnehmbarem Leichnam Christi belegen. Bei der sogenannten *Pietà Schnütgen* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist der sich von einem grasbedeckten Steinblock erhebenden Muttergottes ein separat und vollrund geschnitzter Leichnam Christi zugeordnet.⁵² In seiner Sitzfläche ist ein erneuerter Dübel eingelassen; zwei Bohrlöcher im Oberschenkel Mariens verdeutlichen, dass die Christusfigur damit in zwei verschiedene Positionen eingesteckt werden kann. Zum einen ist es möglich, den Körper steil aufgerichtet mit dem Kopf nach links, zum anderen eher liegend und mit dem Kopf nach rechts zu positionieren. Ebenso erlaubt es die Gestaltung der zweiteiligen Skulptur, das Motiv der Beweinung mit dem vor der *Mater dolorosa* auf dem Boden liegenden Leichnam nachzuvollziehen. Darüber hinaus war es möglich, die Christusfi-

49 Young 1933 (wie Anm. 45), S. 253.

50 Das Christkind auf dem Kissen im Liebieghaus war ursprünglich auch in ein Retabel oder eine Figurengruppe eingepasst, ohne jedoch aufgedübelt gewesen zu sein. Möglicherweise war es nur zwischen Anna und Maria als Teil einer Anna-Selbdritt-Gruppe eingeschoben und somit herausnehmbar. Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 63.

51 Wittenburg, Kerstin: *Der Traminer Altar im Bayerischen Nationalmuseum, München. Studien zu dem Hans Klocker zugeschriebenen Retabel*. Diplomarbeit, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Restaurierungswissenschaft Technische Universität München 2004, S. 52 sowie Abb. 57 und 58. https://mediatum.ub.tum.de/doc/1597444/r1wyiy8mqc2wgalpmqvexol7h.Wittenburg_Diplomarbeit_2004.pdf (10.12.2024). Freundlicher Hinweis Michael Rief.

52 Karrenbrock 2001 (wie Anm. 34), S. 184–187, Nr. 17 mit Abb.

gur als ‚Grablegungschristus‘ zu nutzen: Sowohl die übereinandergelegten Hände als auch die leicht angewinkelten Beine entsprechen den Grabliegerfiguren.⁵³ Es ist davon auszugehen, dass die Skulptur am Karfreitag in ein Heiliges Grab gelegt wurde, bei dem es sich um eine einfache Holzkiste handeln konnte.⁵⁴ Da diese Figurengruppe ein kleinformatiges Stück darstellt,⁵⁵ darf zudem eine private Verwendung in einer Klosterzelle vermutet werden, möglicherweise einem Mönchskloster, war in diesen doch wie erwähnt im Gegensatz zu den Nonnenklöstern insbesondere die Passion Gegenstand der Kontemplation.⁵⁶

Auch großformatige Marienklagen mit mobilem Leichnam Christi sind nachweisbar. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden im Bodenseegebiet mehrere Vesperbilder, die sich durch einen vom Schoß der Schmerzensmutter abnehmbaren Corpus Christi auszeichneten. Es handelt sich um Pietà-Darstellungen aus Meersburg, Radolfzell, Bamberg und Watterdingen (Abb. 5).⁵⁷

Mobile Christusskulpturen scheint es häufiger gegeben zu haben. So findet sich auch in St. Marien im sächsischen Freiberg eine Pietà mit abnehmbarem Corpus.⁵⁸ An dieser Stelle kann lediglich auf die Tatsache separat geschnitzter und von der Marienskulptur entferntbarer Christusfiguren hingewiesen werden; weitere technologische Untersuchungen zu einzelnen Objekten müssen folgen, um Aussagen zur Verbreitung derartiger Vesperbilder geben zu können. Anzunehmen ist, dass abnehmbare Christusfiguren nicht nur eine technologische Besonderheit darstellten, sondern insbesondere einer kultischen Verwendung dienen konnten. So waren diese, ebenso wie die Kreuzfixe, geeignet, am Karfreitag in ein Heiliggrab gelegt zu werden; dies wohl auch dann, wenn die Beine des Leichnams angewinkelt waren, wie es für das um 1340 entstandene Stück aus St. Martin in Bamberg plausibel scheint.⁵⁹ Darüber hinaus war

53 Karrenbrock 2001 (wie Anm. 34), S. 184–187, Nr. 17 mit Abb.

54 Taubert, Gesine / Taubert, Johannes: „Mittelalterliche Kreuzfixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung in der Liturgie“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23, 1969, S. 7–121, hier: S. 107, 113.

55 35 × 17,5 × 11,5 cm.

56 Zierhut-Bösch 2008 (wie Anm. 7), S. 36. In der Literatur ist ein in der Größe identisches Kölner Bildwerk bekannt, das um 1500 entstanden ist und sich heute in Privatbesitz befindet; vgl. Karrenbrock 2001 (wie Anm. 34), S. 186. Freundlicher Hinweis Michael Rief.

57 Hofmann, Franz: „Ein Vesperbild des 14. Jahrhunderts in Watterdingen“. In: *Hegau: Zeitschrift für Geschichte, Volkskunde und Naturgeschichte des Gebietes zwischen Rhein, Donau und Bodensee* 53, 1996, S. 91–112; Michler, Jürgen: „Eine neuentdeckte frühe Bodensee-Pietà in Meersburg. Teil 1: Kunstgeschichtliche Einordnung und Bedeutung“. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6, 1992, 2, S. 315–323.

58 Beim Treffen des Forschungskreises *Kunst des Mittelalters* am 20./21. Oktober 2023 in Freiberg wurde diese Skulptur in Augenschein genommen. Lia Bertram M.A. referierte bisherige Untersuchungsergebnisse und bestätigte die Mobilität der Christusfigur, ohne jedoch auf eine kultische Verwendung zu schließen. Das Vesperbild ist abgebildet in: Magirius, Heinrich: *Der Dom zu Freiberg*. Lindenberg im Allgäu 2015, S. 14.

59 Hofmann 1996 (wie Anm. 57), S. 100, Abb. 7.



Abb. 5: Oberschwäbisch: *Vesperbild mit abnehmbarem Corpus Christi*; H. 110 cm; um 1340/1350; Watterdingen, St. Gordianus und Epimachus.



Abb. 6: Zips: *Madonna und Kind mit beweglichem Kopf aus Topoportz*; 117 × 40 × 25 cm; um 1320/1330; Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

es möglich, die Skulptur des toten Christus im Rahmen der Passionsspiele einem realen Mariendarsteller oder einer Mariendarstellerin auf den Schoß zu legen.⁶⁰ Auf diese Weise wurde die Handlung zwischen Kreuzabnahme und Grablegung unterbrochen und durch die eingeschobene Klage zugleich dramatisiert.⁶¹ Dieser Aspekt stellt keine Seltenheit dar. Passionsspiele waren ab dem 14. Jahrhundert keine auf Klöster und einzelne Kirchen begrenzte Spektakel mehr, sondern waren inzwischen volkstümlich geworden und fanden in jedem größeren Ort des Alten Reichs statt.⁶²

⁶⁰ Es wird in der Literatur angegeben, dass es sich bei den Darstellern der Frauenrollen zunächst ausschließlich um Männer, vornehmlich wohl Kleriker, gehandelt hat. Hofmann 1996 (wie Anm. 57), S. 99.

⁶¹ Hofmann 1996 (wie Anm. 57), S. 97; auch Tripps 2016 (wie Anm. 2), S. 38.

⁶² Hofmann 1996 (wie Anm. 57), S. 97.

Die Gottesmutter mit Kind als bewegliche Skulptur

Im Bereich der Muttergottes mit Kind lassen sich, wie in der Literatur bereits bekannt ist,⁶³ analog zu Christusfiguren ebenfalls bewegliche Bildwerke nachweisen. 2008 wurde von Gyöngyi Török eine Gruppe von zwischen 1320 und 1360 entstandenen Marienskulpturen aus der Nordostslowakei und aus Kleinpolen zusammengestellt, die sich durch ein Christkind mit beweglichem Köpfchen auszeichnen (Abb. 6).

Es handelt sich um die Figuren aus Topportz (Toporec), aus Rissdorf (Ruskinovce), die Figur in der Margarethenkirche in Neu Sandez (Nowy Sącz) und diejenige in der Mariahimmelfahrtkirche in Pudleín (Podolínec).⁶⁴ Die herausnehmbaren, drehbaren Christkindköpfe sind jeweils mit einem angearbeiteten Zapfen versehen, der am Hals zwei Kerberänder aufweist. Um diese hat man eine Schnur gezogen, deren Enden aus einem rückwärtigen, vom Betrachter aus nicht sichtbarem Loch heraushingen und bedient werden konnten. Somit wurde ein Drehen der Köpfchen nach links und rechts ermöglicht. Die Herkunftsorte dieser Marienskulpturen mit drehbarem Christuskopf lagen alle in der Nähe der beiden Zisterzienserabteien Bardejov (Bartfeld) und Spišský Štiavnik (Schawnik), die möglicherweise, wie die Autorin vermutet, im Zusammenhang mit der Häufung der performativen Skulpturen in dieser Region zu sehen sind.

Török hat festgestellt, dass es bereits im 12. und 13. Jahrhundert Marienfiguren mit beweglichen Christkindköpfen gegeben hat und solche, bei denen die Marienköpfe beweglich und abnehmbar waren. Bei diesen handelt es sich um Thronmadonnen, die in Frankreich und Schweden nachgewiesen wurden.⁶⁵ Der mobile Einsatz der Köpfe wurde zum einen in der Praktikabilität des Ankleidens der Skulpturen gesehen, zum anderen in ihrer Verwendung im Rahmen liturgischer Dramen. So ist im Drei-Königs-Spiel, bei dem Kleriker die Könige verkörperten, ein Zwiegespräch zwischen diesen und der Mutter-Kind Skulptur bereits für die Romanik, aber auch in späterer Zeit an mehreren Orten in Europa nachweisbar.⁶⁶ Auch in der Spätgotik wurden noch Marienbildwerke mit beweglichem Christkind hergestellt, wie das 1478 durch Bernt Notke gelieferte und nicht erhaltene Schnitzretabel im Chor des Lübecker Domes beweist. In die Mitte dieses Retabels war, wie Schriftquellen belegen,⁶⁷ eine Figur eine Figur Mariens mit beweglichem Christuskind eingestellt.⁶⁸ Auch bewegli-

63 Török 2008 (wie Anm. 2), S. 76–87; Tripps 2022 (wie Anm. 2), S. 185–189.

64 Török 2008 (wie Anm. 2), S. 76–87.

65 Török 2008 (wie Anm. 2), S. 76, 78–80.

66 Ilene H. Forsyth führt zahlreiche Quellentexte zum Drei-Königs-Spiel an, vgl. Forsyth, Ilene H.: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972, S. 49–60. Zur Verbindung mit den Figuren mit beweglichen Köpfen, vgl. Török 2008 (wie Anm. 2), S. 80.

67 Am deutlichsten ist die Schilderung in Kunrat von Hövelens „Der [...] Stadt Lübek [...] Herrlichkeit von 1666“. Dort heißt es: „das betrigliche bewägliche Christkindchen mit der Marien samt den nach c, e.g tönenden Glöcklein“. Zitiert nach Tripps 2022 (wie Anm. 2), S. 188.

68 Tripps 2022 (wie Anm. 2), S. 188; Tripps 2016 (wie Anm. 2), S. 34.

che Hände wie beim Madonnenbild in Rötha kommen vor⁶⁹ sowie Marienfiguren, die ihre Augen öffnen und schließen und auf diese Weise ihre Gesichtszüge zu verändern vermögen. Diese ließen sich in Kirchen in Krakau, Myślenice (Myslenitz), Zielonice (Grün-Hartau), in Saalfelden, Glatz, München und Rottweil nachweisen.⁷⁰

Reformatorische Schriftquellen des 16. und 17. Jahrhunderts geben schließlich Auskunft über die vermeintliche, damals kritisierte Verwendung derartiger Bildwerke. Diesen Quellentexten ist zu entnehmen, dass sich die Gottesmutter wie auch das Kind den Gläubigen, denen Gnade gewährt wurde, zuwendete; wenn sich diese dagegen von den Betenden abwandten, waren Opfergaben z. B. in Form von Wachsspendsen notwendig, um Maria und das Kind gnädig zu stimmen.⁷¹ Luther und andere reformatorische Theologen prangerten den Mechanismus, der die beweglichen Figuren in solchen Momenten in Gang setzte, als Betrügerei an.⁷² Die Häufigkeit und Heftigkeit reformatorischer Kritik an den beweglichen Bildwerken⁷³ lässt auf eine starke Verbreitung derartiger Skulpturen und performativer Akte schließen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die reformatorische Polemik nicht dem tatsächlichen mittelalterlichen Brauch entsprach: Vielmehr ist der Einsatz mobiler Maria-Kind-Gruppen vor allem in einem ‚heiligen Spiel‘ anzunehmen, wie dies bereits für die Thronmadonnen herausgearbeitet wurde.⁷⁴ Bewegliche Marien- und Christusköpfe lassen einen inszenierten Dialog vermuten: Ein mögliches Zwiegespräch zwischen der Gottesmutter und ihrem Sohn kann von einem oder zwei Sprechern in einer auditiven Performance dem Publikum vorgetragen worden sein. Ein derartiger, die zeitgenössischen Gläubigen emotionalisierender Dialog findet sich in dem um 1400 entstandenen *Soliloquium* des Zisterziensers Andreas Kurzmann aus Neuburg in der Steiermark. Der in volkssprachlicher Bearbeitung vorgetragene Text beschreibt ein Zwiegespräch zwischen Maria und Jesus. Es wird die Reaktion der Gottesmutter auf die Botschaft ihres Sohnes veranschaulicht; sie wirkt traurig angesichts der bevorstehenden Passion und freudig angesichts der prophezeiten Auferstehung

69 Franke, Birgit: „Mittelalterliche Wallfahrt in Sachsen. Ein Arbeitsbericht“. In: *Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege*. Bd. 44. Dresden 2002, S. 299–389, hier: S. 325.

70 Stephan Beissel beruft sich auf das 1702 erschienene Werk von Heinrich Scherer: *Atlas Marianvs Sive Praecipuae Totius Orbis Habitati Imagines Et Statuae magnae Dei Matris: Beneficijs Ac Prodigijs Inclytae Succincta Historia Propositae Et Mappis Geographicis Expressae*. <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-399111> (25.01.2024), vgl. Beissel, Stephan: *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*. Freiburg 1913, S. 46–47 und Anm. 2 auf S. 47.

71 Quellentexte in: Franke 2002 (wie Anm. 69), S. 324–326; Tripps 2022 (wie Anm. 2), S. 186–187.

72 Die sich bewegenden Skulpturen waren „aber hohl gewest innwendig, und mit Schlossen und Schnüren also zugericht. Dahinter ist allzeit ein Schalk gewest, der die Schnüre hat gezogen, und die Leute verirrt und betrogen [...]“. Luther, Martin: *D. Martin Luthers Werke [Abt. 2]. Tischreden. Bd. 6 [Tischreden aus verschiedenen Jahren]*. Weimar 1921, S. 232, Nr. 6848.

73 Auch Beissel 1913 (wie Anm. 70), S. 48; Franke 2002 (wie Anm. 69), S. 324–325; Tripps 2022 (wie Anm. 2), S. 186–187.

74 Török 2008 (wie Anm. 2), S. 80.

und Erlösung.⁷⁵ Für die Mutter-Kind-Figuren mit beweglichen Köpfen und Augen ist ein derartiger Kontext vorstellbar. Das Sprechen von Skulpturen, das in Legenden vielfach beschrieben und von der reformatorischen Kritik angeprangert wurde, resultierte möglicherweise aus dem Vortragen ebensolcher Texte, das ebenso wie die Figuren den Gläubigen das emphatische Miterleben des Heilsgeschehens ermöglichte.

Das Fest der *Assumptio Mariae* und *Immaculata*-Figuren

Vor den Untersuchungen von Johannes Tripps 1998 und 2000 war nicht bekannt, dass Marienfiguren am Tag der Himmelfahrt der Gottesmutter eine exponierte Rolle spielten.⁷⁶ Gemäß überlieferten Schriftquellen, so dem *Liber Ordinarius* von Halle aus dem Jahr 1532,⁷⁷ wurde an diesem Festtag das Bildwerk der Jungfrau in einer Prozession in einem Sarg, von Klerikern und Trägern von Fahnen und Kerzen begleitet, unter Gesängen von der Sakristei zum Hochaltar und schließlich bis unter das Himmelsloch im Gewölbe geführt; von einem Hymnus begleitet wurde es dann von dem Dekan und einem Kantor sorgfältig an Seilen befestigt und mit nach Osten gewandtem Gesicht wiederum unter Gesängen hochgezogen, bis es nicht mehr zu sehen war. Die Antifon *Hodie Maria virgo coelos ascendit* erklang, während die Prozession in den Chor zurückkehrte; weitere Gesänge begleiteten den Rückzug in die Sakristei.⁷⁸ Im Verlauf der „Himmelfahrt“ konnten auch an Schnüren befestigte Engel Maria bei ihrem Aufstieg begleiten.⁷⁹ Der Usus der mittels einer Skulptur inszenierten Himmelfahrt Mariens war bereits Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts europaweit verbreitet,⁸⁰ Assumptions-Bruder-

⁷⁵ Hofmeister-Winter, Andrea: „Das Soliloquium des Andreas Kurzmann (um 1400) als Inszenierung eines ‚inneren Schauspiels‘“. In: Hofmeister, Wernfried / Dietl, Cora (Hg.): *Das Geistliche Spiel des europäischen Mittelalters* (= Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, 20, hg. von Sieglinde Hartmann, 2014/2015). Wiesbaden 2015, S. 294–311.

⁷⁶ Johannes Tripps hat erstmals ausführlich über das Verwenden von Bildwerken im Rahmen der *Assumptio Mariae* gearbeitet. Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 186–202.

⁷⁷ Text der Schriftquelle bei Young 1933 (wie Anm. 45), S. 256 und Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 191, Anm. 31.

⁷⁸ „[...] decanus et cantor innectent diligenter funes Imagini, eius facie versa ad orientem [...]“; vgl.: *Liber Ordinarius Hallensis*. Zit. nach Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 191, Anm. 31.

⁷⁹ Dazu auch Tripps, Johannes: „Stumme Zeugen. Zur Verlebendigung von gotischer Sakralarchitektur und Figur im Festtagswesen der Hoch- und Spätgotik“. In: Warland, Rainer (Hg.): *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*. Wiesbaden 2002, S. 125–136, hier: S. 132 und auf ihn zurückgehend Hoffmann, Yvonne: *Festtagsgeschehen und Formgenese in den Gewölben der Spätgotik*. Mannheim 2008, S. 64–65.

⁸⁰ Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 186, 190. Zur Verbreitung auch Beissel, Stephan: *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*. Freiburg 1910, S. 385.

schaften organisierten oftmals diese Feierlichkeiten.⁸¹ Es ist auffällig, dass einerseits aus den Schriftzeugnissen ein weithin gängiger Brauch deutlich hervortritt, aber andererseits fast keine Bildwerke mit diesem in Verbindung gebracht werden können. Im Gegensatz zu den mehrfach in den Blickpunkt gerückten bewegten Himmelfahrtsfiguren Christi sind Marienbildwerke bislang kaum im Hinblick auf eine zu vermutende Verwendung im Himmelfahrtskult untersucht worden. Nur im Fall der Silberstatuette einer um 1500 entstandenen *Immaculata* mit Sternen auf dem Gewand im Halleschen Heiltum, das auf Veranlassung Kardinal Albrecht von Brandenburgs inventarisiert und zwischen 1515 und 1530 publiziert wurde, ist eine Kombination von Schriftquelle, dem *Liber Ordinarius* von Halle an der Saale, und Bildwerk festgestellt worden.⁸² Zwar lassen sich keine erhaltenen Skulpturen mit einzelnen Schriftquellen in Verbindung bringen, jedoch kann ausgehend von dieser Hallenser Figur eine spezifische ikonografische Ausprägung von Himmelfahrts-Marien vermutet werden. So gilt es, die Gruppe der *Maria-Immaculata*-Skulpturen,⁸³ die bisweilen auch als ‚Tempeljungfrauen‘ bezeichnet werden⁸⁴ und die Jungfrau mit offenem langem Haar, Haarband und Gürtel sowie gefalteten Händen zeigen, in den Blick zu nehmen und zu fragen, ob auch andere plastische Ausprägungen dieses Typus als bewegliche Himmelfahrtsfiguren funktioniert haben könnten. Gestützt wird diese Überlegung durch eine weithin bekannte skulpturale Darstellung der Himmelfahrt Mariens, das Creglinger Altarretabel von Tilman Riemenschneider (um 1460–1531), das die auf einem Wolkenband stehende, von Engeln begleitete Jungfrau mit gefalteten Händen zeigt.⁸⁵ Zu den Ausprägungen der *Immaculata* im Halleschen Heiltum sowie im Creglinger Retabel, das nicht farbig gefasst wurde, kommt die Ikonografie der mit einem Ährenkleid versehenen Madonna. Dieser Bildtypus ist nach neuerer Erkenntnis lange vor dem 1387 verloren gegangenen Gnaden- und angeblichen Urbild, eine Silberstatuette im Dom zu Mailand, in der südostdeutschen Region entstanden.⁸⁶ Die erhaltenen *Immaculata*-Skulpturen, die Äh-

81 Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 195–196; Hoffmann 2008 (wie Anm. 79), S. 65.

82 Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 191–192. und Abb. 71; Tripps, Johannes: „Sakrales Spiel als Motivquelle der Miniaturmalerei. Gedanken zum Oeuvre der Gebrüder Limburg und ihrer Zeitgenossen“. In: Morath-Fromm, Anna (Hg.): *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*. Ostfildern 2003, S. 189–206, hier: S. 202–203 und Abb. 9 auf S. 198.

83 Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. 5. Bde., Bd. 4.2: Maria. Gütersloh 1980, S. 165–168. Die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens (*Immaculata*), die auf der Vorstellung ihrer Sündenfreiheit beruhte, setzte sich im 13. Jahrhundert durch und wurde auf dem Konzil von Basel 1438 gebilligt; vgl. Scheffczyk, Leo: „Mariologie im Lateinischen Mittelalter“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6 Stuttgart, Weimar 1999, Sp. 245–249, hier: Sp. 249.

84 Schiller 1980 (wie Anm. 83), S. 165–166.

85 Schiller 1980 (wie Anm. 83), S. 411 mit Abb. 722; Kalden-Rosenfeld, Iris: *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke*. Königstein im Taunus 2001, S. 80–89 mit Abb.

86 Hörsch, Markus: „Die Bamberger ‚Judenkapelle‘ und ihre Ährenkleidbilder. Untersuchungen zu den Umständen ihrer Entstehung und zur Judenfeindlichkeit im Franken der 1420er Jahre“. In: Ders. /

renkleidmadonnen sowie die Tempeljungfrauen ohne Ährenkleid,⁸⁷ wurden als Gruppe bislang noch nicht genauer untersucht, und die Frage eines möglichen Zusammenhangs mit den am Himmelfahrtstag Mariä aufgezogenen Figuren ist noch zu stellen.

Es können hier eine ganze Reihe von Beispielen angeführt werden, die durch Details ihrer Gestaltung eine entsprechende performative Verwendung nahelegen: Eine der frühesten Darstellungen ist das in der Nachfolge des Hans von Judenburg um 1430/1440 entstandene, vollrund ausgearbeitete Stück aus der Sammlung Schwartz im Badischen Landesmuseum Karlsruhe.⁸⁸ Eine lebensgroße, südostbayerische Figur aus der Zeit um 1490 im Bayerischen Nationalmuseum zeigt die Jungfrau auf Engeln stehend, die sie in den Himmel tragen.⁸⁹ Diese Verbindung mit der aus Engeln bestehenden Sockelzone ist neben der rückseitigen Verschließung ein Argument für eine mögliche Himmelfahrtsfigur. In der Sammlung von Kuno Mayer (Bregenz) ist eine um 1500 in Süddeutschland entstandene, 85,5 cm hohe Lindenholzfigur nachweisbar, die sich rückseitig durch eine ausgeprägte lange, in drei Strähnen auslaufende Haarmatte auszeichnet.⁹⁰ Heinrich Douvermann fertigte vor 1520 eine 98,3 cm große Skulptur einer *Maria Immaculata* mit originaler Polychromie, die sich in der Pfarrkirche St. Urban in Birgden/Kreis Heinsberg befindet. Auch sie weist rückseitig lange, sorgfältig herausgeschnittene Locken auf. Die beiden Löcher auf der Schädelskalotte werden als eventuelle Einspannspuren gedeutet, in einem davon könnte eine Aufhängevorrichtung angebracht gewesen sein (Abb. 7, 8).⁹¹ 1921 befand sich ein mittelrheinisches Stück aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Frankfurter Privatbesitz,⁹² die Zisterzienserinnenabtei St. Marienstern verfügt über ein schlesisches, 70 cm großes Stück aus der Zeit um 1470,⁹³ und im Breslauer Nationalmu-

Ruderich, Peter (Hg.): *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*. Bd. 3. Bamberg 1998, S. 83–197, hier: S. 92 mit ausführlichen Literaturangaben.

87 Schiller 1980 (wie Anm. 83), S. 165–166.

88 Zimmermann, Eva: *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Stuttgart 1985, S. 151–153 mit Abb.

89 Müller, Theodor: *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*. München 1959, S. 40, Nr. 27 mit Abb.

90 Mayer, Kuno Erich (Hg.): *Dem Himmel nahe. Kunst des Mittelalters. Sammeln und Bewahren*. Sammlung Mayer. Lindenberg 2015, S. 58–61 mit Abb. von Vorder- und Rückseite.

91 Ausst.-Kat. *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550*. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1996–1997. Berlin 1996, Nr. 29, S. 222–227 (Barbara Rommé).

92 Schmitt, Otto / Swarzenski, Georg: *Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz. Bd. 1: Deutsche und französische Plastik des Mittelalters*. Frankfurt 1921, S. 15, Nr. 44 und Abb. 44.

93 Ausst.-Kat. St. Marienstern 1998 (wie Anm. 10), S. 90–91, Nr. 2.11 mit Abb. (Gerhard Walter).



Abb. 7: Heinrich Douvermann: *Maria Immaculata*; 98,3 × 39 × 37,7 cm; vor 1520; Birgden, St. Urban.



Abb. 8: Heinrich Douvermann: *Maria Immaculata* (Rückseite); 98,3 × 39 × 37,7 cm; vor 1520; Birgden, St. Urban.

seum befindet sich schließlich eine 73 cm hohe Ährenkleidjungfrau aus Lindenholz aus der Zeit um 1490 bis 1500.⁹⁴

Interessant ist, dass die Gruppe der *Immaculata*-Figuren, insoweit eine Untersuchung vorliegt, rückseitig ausgearbeitet ist, was für eine Verwendung frei im Raum spricht. Es stellt sich die Frage, welche Funktion diesen mittelgroßen und großformatigen Skulpturen ursprünglich zukam? Wurden sie am Festtag der Unbefleckten Empfängnis Mariens, der schon im 13. Jahrhundert in Deutschland bezeugt und im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreitet ist,⁹⁵ auf den Altar gestellt? Können sie auch eine Rolle bei den Himmelfahrtsinszenierungen gespielt haben? Waren Metallösen und Ringe in die Kalotten der Figuren eingelassen gewesen, an denen man die Skulpturen in die Kirchengewölbe ziehen und wieder herablassen konnte? Technologische Untersu-

⁹⁴ Guldán-Klamečka, Božena / Ziomecka, Anna: *Sztuka na Śląsku XII–XVI W.* Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 2003, S. 371–372, Nr. 107 mit Abb.

⁹⁵ Beissel 1910 (wie Anm. 80), S. 230.

chungen fehlen weitgehend noch. Interessant in diesem Zusammenhang ist aber ein Blick auf die Auffahrtsfiguren des auferstandenen Christus, die häufig in eine Mandorla eingelassen waren, an deren oberem Abschluss die Öse zur Befestigung des Seils montiert war.⁹⁶ Die Christusfigur konnte dort auf einem Sockel stehend und herausnehmbar eingestellt sein, wie das in Schwäbisch Gmünd erhaltene Beispiel aus der Zeit um 1510 zeigt.⁹⁷ Derartige Mandorlen wurden in mittelalterlichen Quellen ‚Regenbogen‘ genannt,⁹⁸ wohl aufgrund der überlieferten regenbogenfarbenen Fassung der Mandorla.⁹⁹ Ausgehend von einer sienesischen Assunta aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, die Maria als Sitzfigur in einer von Engeln gerahmten Mandorla zeigt,¹⁰⁰ kann vermutet werden, dass auch andere Marienfiguren, wie die stehenden *Immaculata*-Typen nördlich der Alpen, in einer ursprünglich vorhandenen Mandorla in das Gewölbe hochgezogen werden konnten. Auf diese Weise würde die Notwendigkeit einer Ringmontage in der Kalotte für eine Auffahrt entfallen. Die im Hallenser *Liber Ordinarius* vermerkte Ausrichtung der Himmelfahrtsfigur mit dem Gesicht nach Osten liefert in jedem Fall eine Erklärung für die sorgfältig ausgearbeiteten Rückseiten der Marienfiguren, die sich jeweils durch eine lange Haarpracht auszeichnen, die von Westen aus zu sehen waren.

Schlussbemerkung

Deutlich wurde, dass Marienbildwerke unterschiedlicher Ikonografie – *Maria gravida*, Maria mit Kind, *Mater dolorosa* mit Leichnam Christi und *Immaculata* – in Liturgie und teilweise in privater Frömmigkeit als ‚handelnde‘ Bildwerke verwendet werden konnten. Ausgehend vom erhaltenen Denkmälerbestand waren bewegte und bewegliche ma-

⁹⁶ Zwei Beispiele von Auffahrtsfiguren Christi in einer mittelalterlichen Mandorla haben sich erhalten; eines in der Heiligkreuz-Kirche in Schwäbisch Gmünd, dazu: Krause, Hans-Joachim: „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“. Zum ‚Bild‘-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie“. In: Möbius, Friedrich / Schubert, Ernst (Hg.): *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Weimar 1987, S. 281–353, hier: S. 320, Abb. 23; das andere im Landesmuseum Württemberg, dazu: Ausst.-Kat. *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*. Katalogband. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 2001/2002. Stuttgart 2001, S. 111, Nr. 200 mit Abb. (Susanne Erbeling).

⁹⁷ Krause 1987 (wie Anm. 96), S. 281–353, hier: S. 320, Abb. 23; Hoffmann 2008 (wie Anm. 79), S. 61 und Abb. 26, S. 93.

⁹⁸ So z. B. im „Breviarius gloriose et prestantissime ecclesie collegiate Sanctorum Mauritij et Marie Magdalene: Hallis: ad Sudarium Domini“ von 1532 (*Liber Ordinarius Hallensis*); Krause 1987 (wie Anm. 96), S. 289. Siehe auch ebd. S. 321, Anm. 177.

⁹⁹ Krause 1987 (wie Anm. 96), S. 321.

¹⁰⁰ Tripps 2003 (wie Anm. 82), S. 199, Abb. 10 und S. 203. Auch Tripps geht von einer Montage der Marienfiguren in einer Mandorla aus und verweist dabei auf ein Tafelgemälde von Paolo Uccello in der Galleria dell’Accademia in Florenz. Tripps 2000 (wie Anm. 2), S. 194. Siehe auch Hoffmann 2008, (wie Anm. 79), S. 66 und Abb. 33, S. 100.

rianische Bildwerke von 1300 bis zum frühen 16. Jahrhundert durchaus weit verbreitet, aber auch schon im 12. und 13. Jahrhundert bekannt. Bis zum 14. Jahrhundert dominierten im Kontext von Klöstern gebrauchte Skulpturen; insofern sie die Mutterschaft Mariens betreffen, wurden sie in Frauenklöstern – Zisterzienserinnen-, Dominikanerinnen- und Klarissenklöstern – verwendet. Für die spätere Zeit ist analog zur Verbreitung von geistlichen Spielen vom Gebrauch derartiger Bildwerke in Dom- und Pfarrkirchen auszugehen, auch wenn in zahlreichen Fällen die Provenienz der Objekte und die Korrelation von Artefakten mit den überlieferten Quellen nicht mehr nachvollziehbar ist. Die Lokalisierung der hier betrachteten Objekte, die von Köln und dem Niederrhein über Süddeutschland bis in die Zips und Kleinpolen reicht, spricht ebenfalls für eine weite Verbreitung der ‚handelnden‘ Marienbildwerke und dokumentiert trotz der anzunehmenden zahlenmäßigen Verluste ihre Quantität. Darüber hinaus ist aus der scharfen reformatorischen Kritik an mit Bewegungsmechanismus versehenen Skulpturen auf deren Popularität und Wirksamkeit zu schließen, die eine Bekämpfung anscheinend notwendig machte. Dies umso mehr, als entsprechende Praktiken allgemein sichtbar im öffentlichen Raum vollzogen wurden und eben nicht nur ausnahmsweise in beschränktem, beispielsweise klösterlichem Kreis stattfanden. Die meisten heiligen Spiele, in die Marienfiguren eingebunden waren, fanden im der Gemeinde zugänglichen Kirchenraum statt. Einige setzten einen Altar voraus, wie die *Maria gravida*, deren Kind auf den Altar gestellt oder dort in ein Bettchen gelegt wurde, die Drei-Königs-Spiele¹⁰¹ oder die Handlungen an Mariä Lichtmess. Es ist sicher davon auszugehen, dass ebenso am Tag der Himmelfahrt Mariens das Kirchenvolk zugegen war. Da Passionsspiele in späterer Zeit auch vor der Kirche stattfinden konnten, ist die Skulptur der *Mater dolorosa* mit dem abnehmbaren Leichnam Christi in einem ebensolchen räumlichen Kontext vorstellbar. So waren die Figuren in Performances eingebunden, bei denen es sich um zugängliche und sichtbare Spektakel gehandelt hat.

Der Einsatz von realen Bildwerken im prozesshaften Geschehen wurde unterstützt durch die nach mittelalterlicher Vorstellung grundsätzlich der Holzskulptur innewohnende Überzeugungskraft und Wirkmächtigkeit. Beides resultierte aus ihrer im Gegensatz zu den Tafelbildern gegebenen Dreidimensionalität, ihrer farbigen Gestaltung und bisweilen auch ihrer annähernden Lebensgröße, die ihr Lebendigkeit und Dialogfähigkeit verliehen. Die unmittelbare Kommunikation zwischen Bildwerk und Betrachtendem, die sogar zu einer Identifikation mit Bild und Abgebildetem führen konnte, ermöglichte es, dass die performativ eingesetzten Skulpturen die Illusion von handelnden Personen hervorriefen.¹⁰² Es mag die protestantische Kritik auch beflügelt haben, dass Bilder mitunter als prädestinierter dafür galten, „die Gemüter zur Fröm-

¹⁰¹ Bei diesen stand die Skulptur der Muttergottes mit dem Kind auf dem Altar. Forsyth 1972 (wie Anm. 66), S. 55, 57.

¹⁰² Wenderholm, Iris: *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*. München, Berlin 2006, S. 96–97.

migkeit zu bewegen“ als lebende Personen, wie der Jurist und Theologe Conradus Brunus (um 1495–1563) in seinem 1548 publizierten Traktat *De imaginibus* mitteilte.¹⁰³

Bibliografie

- Aukt.-Kat. 534. *Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Alte Kunst*, Köln, 15.–19. November 1973. Köln 1973.
- Aukt.-Kat. *Romanische und gotische Plastik der bekannten Sammlungen Fr. J. Marx, E. Michels, Kom.-Rat Rautenstrauch und anderem rheinischen und Frankfurter Privatbesitz*. Frankfurt, Kunsthaus Heinrich Hahn, 11. Juni 1929. Frankfurt 1929.
- Ausst.-Kat. *Heilige Nacht. Die Weihnachtsgeschichte und ihre Bilderwelt*. Frankfurt am Main, Ausstellung Liebieghaus Skulpturensammlung, 2016/2017. Hg. von Stefan Roller. München 2016.
- Ausst.-Kat. *Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen*. Ulm, Ausstellung Ulmer Museum, 2015. Ulm 2015.
- Ausst.-Kat. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005; Essen, Ruhrländmuseum, 2005. München 2005.
- Ausst.-Kat. *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*. Katalogband. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 2001/2002. Stuttgart 2001.
- Ausst.-Kat. *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern*. Panschwitz-Kuckau, Erste Sächsische Landesausstellung im Kloster St. Marienstern, 1998. Hg. von Judith Oexle / Markus Bauer / Marius Winzeler. Halle an der Saale 1998.
- Ausst.-Kat. *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550*. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1996–1997. Berlin 1996.
- Beissel, Stephan S. J.: *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*. Freiburg 1913. Beissel, Stephan S. J.: *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*. Freiburg 1910.
- Bergmann, Ulrike: *Die Holzsulpturen des Mittelalters (1000–1400)*. Köln 1989.
- Buchholz, Marlies: *Anna selbdritt. Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*. Königstein 2005.
- Dinzelbacher, Peter: „Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters“. In: Schreiner, Klaus / Müntz, Marc (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. München 2002, S. 299–330.
- Endemann, Klaus: „Das Marienbild von Werl“. In: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 53, 1975, S. 53–80.
- Forsyth, Ilene H.: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972.
- Franke, Birgit: „Mittelalterliche Wallfahrt in Sachsen – ein Arbeitsbericht“. In: *Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege*. Bd. 44. Dresden 2002, S. 299–389.
- Gasser, Stepan/ Simon-Muscheid, Katharina / Fretz, Alain: *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts: Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*. 2 Bde. Bd. 1. Petersberg 2011.

¹⁰³ Zit. nach Jezler, Peter: „Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie – Befürworter und Gegner“. In: Ullmann, Ernst (Hg.): *Von der Macht der Bilder* (= Beiträge des C. I. H. A.-Kolloquiums Kunst und Reformation). Leipzig 1983, S. 236–249, hier: S. 238. Lateinischer Text: „Sepe etiam Actionibus sacrorum ludorum imagines adhibentur, quae vicem personarum sustinent, nam et ipsae admovendos ad pietatem affectus, plurimum valent“. Ebd. S. 246, Anm. 24.

- Gliesmann, Niklas: *Geschnitzte kleinformatige Retabel aus Antwerpener, Brüsseler und Mechelener Produktion des 15. und 16. Jahrhunderts. Herstellung, Form, Funktion*. Petersberg 2011.
- Gorécka, Marzena: *Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters* (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 29, hg. von Alois Maria Haas). Bern, Berlin, Brüssel u. a. 1999.
- Grimme, Ernst Günther: *Europäische Bildwerke vom Mittelalter zum Barock*. Köln 1977.
- Guldán-Klamecka, Božena / Ziomecka, Anna: *Sztuka na Śląsku XII–XVI W.* Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 2003.
- Hale, Rosemary: „Imitatio Mariae: Motherhood Motifs in Devotional Memoirs“. In: *Mystics Quarterly* 16, 1990, 4, S. 193–203.
- Harthan, John: *Stundenbücher und ihre Eigentümer*. Freiburg, Basel, Wien 1977.
- Heller, Nikolaus (Hg.): *Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften*. Regensburg 1926.
- Hörsch, Markus: „Die Bamberger ‚Judenkapelle‘ und ihre Ährenkleidbilder. Untersuchungen zu den Umständen ihrer Entstehung und zur Judenfeindlichkeit im Franken der 1420er Jahre“. In: Ders. / Ruderich, Peter (Hg.): *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*. Bd. 3. Bamberg 1998, S. 83–197.
- Hoffmann, Yvonne: *Festtagsgeschehen und Formgenese in den Gewölben der Spätgotik*. Mannheim 2008.
- Hofmann, Franz: „Ein Vesperbild des 14. Jahrhunderts in Watterdingen“. In: *Hegau: Zeitschrift für Geschichte, Volkskunde und Naturgeschichte des Gebietes zwischen Rhein, Donau und Bodensee* 53, 1996, S. 91–112.
- Hofmeister-Winter, Andrea: „Das *Soliloquium* des Andreas Kurzmann (um 1400) als Inszenierung eines ‚inneren Schauspiels‘“. In: Hofmeister, Wernfried / Dietl, Cora (Hg.): *Das Geistliche Spiel des europäischen Mittelalters* (= Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, hg. von Sieglinde Hartmann, 20, 2014/2015). Wiesbaden 2015, S. 294–311.
- Jászai, Géza: „Betrachtung einer spätgotischen ‚Anna-Selbdritt-Skulptur‘ in Münster“. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Hg.): *Das Kunstwerk des Monats*. Münster 1993, S. 1–4.
- Jezler, Peter: „Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie – Befürworter und Gegner“. In: Ullmann, Ernst (Hg.): *Von der Macht der Bilder* (= Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums *Kunst und Reformation*). Leipzig 1983, S. 236–249.
- Junker, Corinna: *Mittelalterliche Retabel und Heiligenfiguren der Niederlausitz. Eine Bestandsaufnahme* (= Einzelveröffentlichungen des Kreisarchivs Dahme-Spreewald, hg. von Thomas Mietk, 8). Berlin 2021.
- Kalden-Rosenfeld, Iris: *Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke*. Königstein im Taunus 2001.
- Karrenbrock, Reinhard: *Die Holzskulpturen des Mittelalters II, 1, 1400 bis 1540, Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland*. Museum Schnütgen. Köln 2001.
- Keller, Peter: *Die Wiege des Christkinds. Ein Haushaltsgerät in Kunst und Kult* (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 54, hg. von Ferdinand Werner). Worms 1998.
- Krause, Hans-Joachim: „Imago ascensionis‘ und ‚Himmelloch‘. Zum ‚Bild‘-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie“. In: Möbius, Friedrich / Schubert, Ernst (Hg.): *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Weimar 1987, S. 281–353.
- Kriß, Rudolf: „Die Muttergottes von Bogenberg und ihre Nachbildungen“. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1951, S. 59–61 und Abb. S. 192–194.
- Kurtze, Anne: *Durchsichtig oder durchlässig. Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter*. Petersberg 2017.
- Lechner, Gregor Martin: „Zur Mariä-Heimsuchungsgruppe im Diözesanmuseum der Brixner Hofburg“. In: *Am Anfang war das Auge*. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des

- Diözesanmuseums Hofburg Brixen, hg. von Leo Andergassen (= Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 2). Bozen 2004, S. 81–99.
- Lechner, Gregor Martin: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst* (= Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, IX, hg. vom Kunsthistorischen Seminar der Universität München). München, Zürich 1981.
- Luther, Martin: *D. Martin Luthers Werke [Abt. 2]. Tischreden. Bd. 6 [Tischreden aus verschiedenen Jahren]*. Weimar 1921.
- Maek-Gérard, Michael: *Liebieghaus – Museum alter Plastik: Nachantike großplastische Bildwerke, Bd. III, Die deutschsprachigen Länder ca. 1380–1530/40*. Melsungen 1985.
- Magirius, Heinrich: *Der Dom zu Freiberg*. Lindenberg im Allgäu 2015.
- Mayer, Kuno Erich (Hg.): *Dem Himmel nahe. Kunst des Mittelalters. Sammeln und Bewahren*. Sammlung Mayer. Lindenberg 2015.
- Michler, Jürgen: „Eine neuentdeckte frühe Bodensee-Pietà in Meersburg. Teil 1: Kunstgeschichtliche Einordnung und Bedeutung“. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6, 1992, 2, S. 315–323.
- Müller, Theodor: *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*. München 1959.
- Scheffczyk, Leo: „Mariologie im Lateinischen Mittelalter“. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. Stuttgart, Weimar 1999, S. 245–249.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. 5 Bde. Bd. 42: Maria. Gütersloh 1980.
- Schmitt, Otto / Swarzenski, Georg: *Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz. Bd. 1: Deutsche und französische Plastik des Mittelalters*. Frankfurt 1921.
- Schreiner, Klaus: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München, Wien 1994.
- Schulz, Hans-Joachim: „Marienfeste“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 7. Freiburg 1962, Sp. 56–69.
- Stemmler, Theo: *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*. Tübingen 1970.
- Taubert, Gesine / Taubert, Johannes: „Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung in der Liturgie“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 23, 1969, S. 79–121.
- Török, Gyöngyi: „Die Madonna von Toppertz, um 1320–30, in der Ungarischen Nationalgalerie und das Phänomen der beweglichen Christkindköpfe“. In: *Annales de la Galerie nationale hongroise 2005–2007*. Budapest 2008, S. 76–87.
- Tripps, Johannes: „Das heilsgeschichtliche Spiel im Kirchenraum“. In: Bärsch, Jürgen / Köhle-Hezinger, Christel / Raschok, Klaus (Hg.): *Heilige Spiele. Formen und Gestalten des spielerischen Umgangs mit dem Sakralen*. Regensburg 2022, S. 169–189.
- Tripps, Johannes: „Vom Ephemeren zur Permanenz: agierende Figuren in Zisterzienserkirchen der Spätgotik“. In: Münch, Birgit Ulrike / Tacke, Andreas u. a. (Hg.): *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, 3). Petersberg 2016, S. 32–47.
- Tripps, Johannes: „Sakrales Spiel als Motivquelle der Miniaturmalerei. Gedanken zum Oeuvre der Gebrüder Limburg und ihrer Zeitgenossen“. In: Morath-Fromm, Anna (Hg.): *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*. Ostfildern 2003, S. 189–206.
- Tripps, Johannes: „Stumme Zeugen. Zur Verlebendigung von gotischer Sakralarchitektur und Figur im Festtagswesen der Hoch- und Spätgotik“. In: Warland, Rainer (Hg.): *Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter*. Wiesbaden 2002, S. 125–136.
- Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*. Berlin 2000² (1998).

Wenderholm, Iris: *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*. München, Berlin 2006.

Wittenburg, Kerstin: *Der Traminer Altar im Bayerischen Nationalmuseum, München. Studien zu dem Hans Klocker zugeschriebenen Retabel*. Diplomarbeit, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Restaurierungswissenschaft Technische Universität München 2004. https://mediatum.ub.tum.de/doc/1597444/r1wyiy8mqc2wgalpmqvexol7h.Wittenburg_Diplomarbeit_2004.pdf (10.12.2023).

Young, Karl: *The Drama of the Medieval Church*. Bd. 2. Oxford 1933.

Zierhut-Bösch, Brigitte: *Ikongrafie der Mutterschaftsmystik. Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik*. Berlin, Wien 2008.

Zimmermann, Eva: *Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Stuttgart 1985.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Foto: Jürgen Matschie, Bautzen.

Abb. 2, 4 Rheinisches Bildarchiv, rba_220294 & rba_c018850.

Abb. 3, 7 Foto: Anne Gold, Aachen.

Abb. 5 Foto: SE Tengen.

Abb. 6 Foto: Michael Rief, Aachen.

Abb. 8 aus: Ausst.-Kat. Aachen 1996, S. 223, Abb. 29.2.

Johannes Tripps

Kleinbottwar: Between thorns and dirt – How to deal with unruly saints

Abstract: This paper demonstrates the plausibility of extending the category ‘popular’ to the late Middle Ages and the early modern period, even if the term arises primarily from the art history and cultural studies of the twentieth century. In the context of folkloristic field research, the following sections present a hitherto unknown case from Kleinbottwar, Württemberg. It describes the punishment of a late Gothic wooden statue of Christ, originally placed in the Paschal sepulcher, by Protestants in post-Reformation times. This abuse mirrored the way in which the figures of Saint Urban were punished in pre-Reformation times if they failed to protect the vines from frost: The funerary Christ was thrown down the stairs in the church tower in Kleinbottwar. In the popular vernacular, the funerary Christ was accordingly called ‘Urban’ although the figure is still clearly recognizable today as a funerary Christ. Consequently, it can be deduced that the tradition endured through the Reformation, albeit with a figure of Christ. It is unclear when or why the identity of the Christ figure has changed, as there was no iconoclasm in Kleinbottwar. The church retains its late Gothic furnishings to this day with the carved altarpiece, rood, and aumbry almost completely intact.

The badly mutilated Christ figure is currently in the possession of Saint George’s Church in Kleinbottwar, Ludwigsburg County, Baden-Württemberg (Figs. 1 and 2).¹ In its fragmentary state it measures 119 cm in length.² Although damaged, the piece is still of high quality and stylistically identifiable as belonging to the Neckar region, closely resembling the *Ecce Homo* above the builder’s inscription by Bernhard Sporer on the parish church’s southwest corner in Schwaigern, dated 1514 (Fig. 3).³

The Christ figure from Saint John the Baptist in Menzingen, Switzerland, dating back to the early sixteenth or seventeenth century, offers insight into the original appearance of the Kleinbottwar figure, along with its setting (Fig. 4).

1 Dietl, Hans: “Christus vom Heiligen Grab. Ein künstlerisch und historisch wertvolles Zeugnis der Kirchengeschichte aus Kleinbottwar”. In: *Hie gut Württemberg. Menschen, Geschichte und Landschaft unserer Heimat. Beilage zur Ludwigsburger Kreis-Zeitung* 56, 2005, pp. 5–7.

2 Dietl 2005 (as note 1), p. 6.

3 Dehio, Georg: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler / Baden-Württemberg*. Bd. 1. München, Berlin 1993, p. 694; Clement, Werner: *Evangelische Stadtkirche Schwaigern*. Regensburg 2000, p. 11. In place of the original is a copy, which has been inside the church since 1978.

Note: Translated by Patricia Smith.



Fig. 1: Unknown: *Funerary Christ*; c. 1515; Kleinbottwar, St. George.



Fig. 2: Unknown: Rear view of the *Funerary Christ*; c. 1515; Kleinbottwar, St. George.



Fig. 3: Bernhard Sporer: *Ecce homo*; 1514; Schwaigern, parish church.



Fig. 4: Unknown: *Funerary Christ* from Menzingen; early 16th or 17th century; St. John, during the restoration 2019. Museum Burg Zug, Switzerland (Inv.Nr. 15757), on loan from the “Katholische Kirchgemeinde Menzingen”.

The Menzingen Christ is currently located in a tomb chest from Saint Martin in Baar, which dates to around 1430. The chest is part of the collection held in the Museum Burg Zug in Switzerland, and measures 77 × 170 × 46 cm (Fig. 5).⁴

Another example of a burial chest dating back to the period of recatholicization (1552/60) can be seen in the cathedral of Constance. This chest measures 137.5 cm in length, 60.3 cm in width, and 103.8 cm in height (without candelabra) (Fig. 6).⁵

4 Tripps, Johannes: “Karwoche: Nach der Trauer von Karfreitag und Karsamstag ist das Ostergrab von großer symbolischer Bedeutung (Cat. contr. 86)”. In: Exh. Cat. *Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille*. Bern, Bernisches Historisches Museum, 2000; Strasbourg, Musée de l’Œuvre de Notre-Dame, 2000. Cécile Dupeux / Peter Jezler / Jean Wirth (Eds.) in collaboration with Gabriele Keck / Christian von Burg / Susan Marti. München 2000, p. 235.

5 Jezler, Peter: “Gab es in Konstanz ein ottonisches Osterspiel? Die Mauritius-Rotunde und ihre kultische Funktion als Sepulchrum Domini”. In: Reinle, Adolf / Schmugge, Ludwig / Stotz, Peter (Eds.): *Variorum Munera Florum, Latinität als prägende Kraft mittelalterlicher Kultur: Festschrift für Hans F. Häfele zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Sigmaringen 1985, pp. 109–110, fig. 10.



Fig. 5: Unknown: *Holy Sepulcher*; 77 × 170 × 46 cm; c. 1430; formerly Baar, St. Martin, now Museum Burg Zug (Inv. Nr. 3236), on loan from the “Katholische Kirchgemeinde Baar”.



Fig. 6: Unknown, *Holy Sepulcher*; 103.8 cm (without candelabra) × 103.8 × 60.3 cm; c. 1552/60; Konstanz, Minster.

It could be suggested that a similar chest was used for the Kleinbottwar piece, although this does not rule out the possibility that the Paschal sepulcher was constructed of fabric panels annually.

Before detailing the significant transformation of the figure's identity and purpose during the post-Reformation era, I would like to establish its original context: The Dommesner's *Book of Duties of Brixen* provides a detailed explanation of the ceremonies that centered around these figures and chests. The archives of the cathedral chapter hold a manuscript, dated 1550, titled *Directorium seu Rubrica pro utilitate chori ac Editui Ecclesiae Brixienensis*, consisting of 184 leaves in folio format.⁶ On Good Friday morning, the sacristan would ready the Paschal sepulcher in its customary location, remove the statue of the deceased Lord, and transport it to the sacristy. Once there, he would position it on the *Prett* ('bier') and cover it with a shroud, on which the figure is later transported to the grave.

The entombment ceremony follows the Good Friday communion celebration. The priest retrieves the monstrance, previously prepared during the Prim, and covered with a cloth, from the choir altar. Two schoolboys accompany him, one holding a black processional pole, and the other a wooden rattle. Four canons of Our Lady, dressed in black chasubles, then join the group in the choir. Together they carry the funerary figure of Christ, shrouded and resting on the bier, out of the sacristy. Descending the stairs by the organ, the procession enters the south transept and passes the pulpit towards the rear of the nave before finally crossing to the left side.

Upon reaching the Paschal sepulcher, the priest, carrying the veiled monstrance, ascends a ladder provided for that purpose towards the tabernacle above the sepulcher. Subsequently, the Blessed Sacrament is placed within and the tabernacle is immediately closed. The funerary figure is then transferred from the bier by the four canons and deposited within the Holy sepulcher, all while being covered by a precious red and gold cloth. Then, a red stole is placed lengthwise over the body of the Lord, and a red maniple is positioned across his chest. The head of the funerary figure is covered with a red humeral veil. In addition, a white stone is put on each end of the maniple and a third stone is placed at the foot of the figure on the end of the stole.

Meanwhile, the choir sings the three typical responsories: 'Ecce quomodo moritur', 'Sepulto domino', and 'Recessit pastor'. While the choir, which has positioned itself in the northern part of the transept near the Paschal sepulcher – because that is where the sacristan must deposit the *lamentazn puech* ('Book of Lamentations') for the schoolmaster – sings the responsories, the officiant in the black choir robe walks from the altar of Saint Stephen to the Paschal sepulcher and prays Vespers with the four lectors. At 'Magnificat', the tomb figure is sprinkled with holy water and incensed

⁶ Gschwend, Kolumban: *Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen*. Sarnen 1965, p. 90. See Gschwend for discussion of dating the years between 1552 and 1554.

before the doors of the Holy Sepulcher are closed.⁷ Throughout the entire period of Christ's burial rest, psalms are sung by the choir students, in accordance with the Forty Hours of Prayer tradition.⁸ So far, this represents the historical context for the initial purpose of the Kleinbottwar funerary Christ, as expounded in Dommesner's *Book of Duties of Brixen*.

The figure, having lost its original iconographic meaning, however, underwent a significant transformation in identity and purpose during the post-Reformation era. It transitioned from being a subject of worship to becoming a symbol of anticipation. Removed from its original religious context, the funerary Christ was placed in the belfry window, where it assumed the role of overseeing and safeguarding the vines. If, despite his presence, the vines froze, he would be thrown down the tower's stairs as punishment, earning him the name 'Urban' from the local population. The severely damaged state of the figure indicates the severity of the punishment inflicted on it. In 1962, Pastor Dr. Straub recovered the figure from the attic of the Kleinbottwar church and drew up an inventory (dated December 12, 1976, Winnenden) of it and the other objects. Subsequently, he forwarded the inventory to the historical curator Hans Dietl in Steinheim on the Murr.⁹

While one might readily associate this action with the iconoclasm of the evangelical faction, it is essential to note that such an assumption would be unfounded. A number of sacral figures faced punishment as early as in the Middle Ages if they failed to meet expectations. Even in pre-Reformation times, winegrowers had long entertained or punished statues of their patron saint, Saint Urban. During times of fruitful harvest and good wine, the saints' figures were paraded in processions. During the subsequent winegrowers' banquet, the statue of the saint was placed at the head of the table. If, however, the harvest was poor and the wine was of poor quality, the winegrowers conducted a large derisive procession, at the conclusion of which the saint's figure ended up in the dirt.¹⁰

7 Gschwend 1965 (as note 6), pp. 94, 101–103.

8 Kühne, Hartmut: "Fromme Spektakel: Liturgische Inszenierungen am Ende des Mittelalters im Chemnitzer Raum". In: Fiedler, Uwe / Thoß, Hendrik / Benz, Enno (Eds.): *Des Himmels Fundgrube, Chemnitz und das sächsisch-böhmische Gebirge im 15. Jahrhundert*". Chemnitz 2012, p. 225.

9 Dietl 2005 (as note 1), pp. 5–7. Hans Dietl, Steinheim on the Murr, is sincerely thanked for all the information; also for the permission to publish it here.

10 Von Burg, Christian: "Hl. Urban (Cat. Contr. 92)". In: Exh. Cat. *Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille*. Bern, Bernisches Historisches Museum, 2000; Strasbourg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, 2000. Ed. by Cécile Dupeux / Peter Jezler / Jean Wirth in collaboration with Gabriele Keck / Christian von Burg / Susan Martí. München 2000, p. 243; Geary, Patrick J.: "La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale". In: *La culture populaire au Moyen Age*. Montreal 1979b, pp. 147–161; Geary, Patrick J.: "L'humiliation des Saints". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 34, 1. Lyon 1979a, pp. 27–42; Geary, Patrick J.: "Humiliation of Saints". In: Wilson, Stephen (Ed.): *Saints and Their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1983, pp. 123–140.

What happened in Kleinbottwar, a town that had embraced Protestantism, reads like an excerpt passage from Sebastian Franck's *World Book*, published in Tübingen in 1534 (fol. 132b).

*Sant Urban ist [. . .] der weinhäcker heilig. Den werfen sy jämlich in das khat oder dreck, so es an seinem Tage regnet; ist es aber schön, so tragen sy yhn zuo dem wein in das würtzhauß, setzen ihn hinder den tisch, behencken jn mit weinreben und vertrinken yn, bringen ihn oft ein trunck und halten es von seinetwegen.*¹¹

Saint Urban [. . .] is sacred to the workers in the vineyard. If it rains on that day, in their misery, they throw him into the excrement and dirt. But if the weather is fine on that day, they carry him to the tavern, sit him down at the table, garland him with vines, and drink wine. They often bring him a drink and hold it for him.

Johannes Boemus reports the same in 1535 in *Aller Völker Sitten*:

*Am Tage des heiligen Urban stellen die Winzer auf den Markt oder einen anderen öffentlichen Ort eine kleine Statue des heiligen Papstes; wenn es heiteres Wetter ist, bekränzen sie sie mit Laub und erweisen ihr alle Verehrung; wenn es aber regnerisch ist, dann tun sie dies nicht nur nicht, sondern bewerfen sie mit Kot und überschütten sie mit ungeheueren Wassergüssen; sie sind nämlich davon überzeugt, daß nach dem Wetter an jenem Tage und nach seinen Anzeichen der gerade blühende Wein zunehme oder abnehme.*¹²

On Saint Urban's Day the winegrowers place a small statue of the holy pope in the market or another public place. When the weather is fine, they crown him with foliage and pay him tribute. When it is rainy, they throw excrement on him and drench him with enormous amounts of water. They are convinced that, according to the weather on that day and the signs of it, the vine that is in bloom will increase or decrease.

Apparently, the ceremony was not only performed with figures of Saint Urban, as Maximilian I of Bavaria decreed in his *Witchcraft Mandate* of 1612:

*Es existiert ferner eine alte Superstition, dass an etlichen Orten der Heiligen Bildnissen, zu gewissen Zeiten im Jahr, bevorab an ihrem Festtag auff der Gassen mit Trumbl und Preiffen herum getragen als mit S. Urban durch die Schaffler, und mit S. Loy durch die Schmidt, auch mit anderen Heiligen Bildnissen von andern Handtwerchern beschicht, und da es nit schön Wetter, in das Wasser geworfen.*¹³

¹¹ Franck, Sebastian: *Weltbuch: spigel und bildtñiß des gantzen erdbodens [. . .]*. Tübingen: Ulrich Morhart, 1534, fol. 132b; Von Burg 2000 (as note 10), p. 243.

¹² Veit, Ludwig Andreas: *Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Spätmittelalter*. Freiburg 1936, p. 74 for further textual evidence; Schnitzler, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1996, p. 129.

¹³ Behringer, Wolfgang: *Mit dem Feuer vom Leben zum Tod. Hexengesetzgebung in Bayern*. München 1988, p. 181, *Witchcraft Mandate 1611/12*, fol. 26; Schnitzler 1996 (as note 12).

There is also an old superstition that in some places the figures of the saints, at certain times of the year before their feast day, are carried around in the streets with drums and fifes, as with St. Urban by the coopers, with St. Loy by the blacksmiths, and with other figures of saints by other craftsmen. If the weather is not nice, they are thrown into the water.

According to the source, the blacksmiths, with figures of their patron saint, Saint Loy, carried out practices similar to those of the winegrowers. As far back as the fifteenth century, the Münster Canon Heinrich von Kepelen (d. 1476), in his work *De ymaginibus et earum adoratione* ‘On images and their veneration’ (fol. 12r), which was likely written in 1460/70, condemned the degradation of representations of saints *in terram ponant* ‘flung to the ground’ as an offence originating from pagan traditions.¹⁴

The popular custom of humiliating a saint, which is the focus of this article, is very old and manifested itself in two ways, sometimes escalating from the one to the other: The first form of punishment took place when a religious community perceived their rights to be curtailed or violated, resulting in the denigration of their patron saint through the relocation of their shrine from a position of elevation to the ground. In many cases, formerly venerated relics and crucifixes were added, and sometimes enclosed by thorns and thistles. Accompanying this dishonorable and disheartening display on the church floor, the *Clamor*, a liturgical lament, was chanted.¹⁵ On some occasions, after the shrine of the saint in question had been humiliated in this way, the clerics delivering the punishment would then proceed to close the church doors, barricading them with thorns as well, and even stop worshipping the saints to force them to act.¹⁶

The following are some specific examples illustrating these practices: Gregory of Tours, who died in 594, was the first to report the first instance listed here: Bishop Franco of Aix filed a complaint after a courtier of King Sigebert robbed an estate of the Church of Saint Mitrias. To add insult to injury, the bishop was subsequently chased away in shame and disgrace. He then prostrated himself before the tomb of the saint declaring:

*Non hic accendetur lumen, neque psalmorum modulatio canetur, gloriosissime Sancte, nisi prius ulciscaris servos tuos de inimicis suis, resque tibi violenter ablatas Ecclesiae sanctae restituas.*¹⁷

¹⁴ Schnitzler 1996 (as note 12). See Heinrich von Kapelen and his treatise herein on p. 74, note 161.

¹⁵ Kroos, Renate: “Vom Umgang mit Reliquien”. In: Exh. Cat. *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik in Köln*. Köln, Schnütgen-Museum, 1985. Vol. 3. Köln 1985, pp. 25–49, 41. Marchal, Guy P.: “Bildersturm im Mittelalter”. In: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 113, 1993, pp. 255–282, 270–271.

¹⁶ Geary 1983 (as note 10), pp. 134–137.

¹⁷ Turonensis, Gregorii: “Liber in gloria confessorum”, chap. 71. In: Krusch, Bruno (Ed.): *Monumenta Germaniae*, vol. 88, *Scriptores rerum Merovingicarum*. Hannover 1885, p. 789, pt. 1, 2; Beissel, Stephan: *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter*. Part 2. Darmstadt 1988, p. 10. With a preface to the 1976 reprint by Horst Appuhn.

No light shall be lit here, no psalm-song shall resound any more, most glorious saint, until thou hast vindicated thy servants against their enemies, and restored to thy Holy Church the goods which have been forcibly stolen from thee.

The bishop placed thorny bushes on the saint's grave, locked the church gates, and added more thorns in front of them. The offender became ill soon after and dispatched messengers to return the stolen property and put six hundred pieces of gold on the saint's grave. Despite this, he did not recover and instead passed away.

The bishop Saint Audoenus (d. 683) reports something similar. One day, the treasurer of Saint Columba's Church in Paris reported to Saint Loy that thieves had stolen its treasures the previous night. In response, the bishop hurried to the church and prayed:

*Audi, inquit, sancta Columba, quae dico. Novit meus redemptor, nisi cito ornamenta tabernaculi huius furata reduxeris, equidem spinis adlatis faciam hanc ianuam ita obserari, ut numquam tibi in hoc loco veneratio praebeatur ab hodie. Dixit haec et discessit. Et ecce! sequenti die custos maturius surgens, invenit omnia vela usque ad minimam pallam, sicut prius fuerant, restituta.*¹⁸

Hear, St. Columba, what I say: my Redeemer knows that if you do not soon recover the stolen treasures of this house, I will send for thorns and close this door in such a way that, from today on, no worship will ever be paid to you in this place.

The following day, the treasurer found all that had gone missing in the church.

In another instance, a nobleman oppressed the peasants of the Sint Baafs estate near Ghent and robbed their cattle.

*Cives loci illius colligaturas predictorum animalium Gandavum deportantes, partim super altaria partim super scrinia projiciunt, et sic lacrimabiter exclamavere: Bavo, Dei miles, ubi es? [. . .] Quorum lacrimis condescendens concio fratrum, corporibus sanctorum super terram depositis, attentius divini istabat officiis. Multum quidem populorum tribulationem et iniuriam lamentabatur. Sed multo magis de sanctorum depositione contristabatur [. . .].*¹⁹

The inhabitants of that place brought the tethers to the monastery in Ghent in hopes of recovering the lost animals, threw some of the ropes on the altars, some on the shrines, and cried out lamenting: Bavo, soldier of God, where are you? [. . .] The monks were bolstered by their tears, and the monks worshipped all the more zealously, while the shrines of the saints were set on the ground. They greatly lamented the hardship and adversity of their people, but were even more saddened by the humiliation of the saints [. . .].

18 Audoenus: "Vita s. Eligii", vol. I, chap. 30. In: Migne, Jacques-Paul (Ed.): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina I.* vol. LXXXVII. Paris 1863, c. 503. [https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0659-0659_Eligius_Noviomensis_Episcopus_Vita_Operaque_\[A_S_Audoeno_Episcopo_Scripta\]_MLT.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0659-0659_Eligius_Noviomensis_Episcopus_Vita_Operaque_[A_S_Audoeno_Episcopo_Scripta]_MLT.pdf) (26.02.2024); Beissel 1988 (as note 17), p. 10.

19 Kroos 1985 (as note 15), p. 41, 49; Société des Bollandistes: "Subsidia hagiographica". In: Id. (Ed.): *Catalogus codicum hagiographicorum Latinorum in bibliothecis publicis Namurci, Gandae, Leodii et Montibus asservatorum: ampla documentorum appendice instructus.* vol. 25. Ghent 1948, p. 161.

The punishment followed on its heels; after the knight's immediate death, the saints were put back *sancti cum letaniis et missarum solemnibus relocantur* ('the saints are moved with litanies and solemn Masses').²⁰

And one last example: When the proprietors of Saint-Calais-sur-Anille Monastery faced oppression by a nearby nobleman, and their lordship did not help them, they went on a pilgrimage, penitent and fasting, to the monastery at the altar of the saint, pulled aside the altar cloth, and began to beat the stone, shouting:

Cur nos, Domine, non defendis piissime? Cur hoc obdormiscens nostri oblivisceris; cur famulos tui iuris ab hoste non liberas immanissimo? En qui liberabit, ut poscimus

and

*[. . .] cum orationibus diutius incubuissent [. . .] surgunt altari nudato a duobus, qui geminis forte constiterant lateribus fasces virgarum manibus tenentes [. . .].*²¹

Why don't you defend us, Holy Lord? Why don't you take care of us? Are you asleep? Why don't you free us, your own people, from this enemy?

and

[. . .] after they had been lying prostrate for a longer time with prayers [. . .] then they stood before the bare altar while two men stood on either side, holding bundles of birch rods in their hands [. . .]

In 1274 the official Church intervened, because the Second Council of Lyon forbade the degradation of saints, but it was obviously without much effect as far as images and figures were concerned.²²

Let us turn our attention from the figures back to the images. The *Legenda Aurea*, written around 1264 by Jacobus de Voragine, relates the following story as part of the Vita of Saint Nicholas: A Jew, impressed by the miracles of the saints, placed an image of Saint Nicholas at his home and entrusted his goods to him during his absence. Upon his return, however, he found his house ransacked. Filled with anger, he seized the image and whipped and scourged it mercilessly. Nicholas then appeared to the thieves, not in his bishop's robes, but stripped bare, showing his battered body with the words:

cur tam dire pro vobis flagellatus sum? cur tam crudeliter verberatus? cur tormenta tot passus? Ecce quomodo corpus meum livet! Ecce qualiter effusione sanguinis rubet!

See how severely I am beaten and scourged because of you! See how my body is full of weals and blood!

²⁰ Kroos 1985 (as note 15), p. 41, 49; Société des Bollandistes 1948 (as note 19), p. 162.

²¹ Mabillon, Jean: "Miracula S. Carilesi Abbatis". In: Mabillon, Jean (Ed.): *Acta Sanctorum Ordinis Sancti Benedicti in saeculorum classes distribute*. Vol. 1. Venice 1733, pp. 621–629, 629; Marchal 1993 (as note 15), p. 271.

²² Geary 1983 (as note 10), p. 137.

The frightened thieves then brought back the stolen goods and told what had happened. They became righteous and the Jew became a Christian.²³

As we consolidate the presented facts and revisit our primary example, it is indeed intriguing that a pre-Reformation tradition persevered well into the post-Reformation era. What is particularly noteworthy is the transformation of a funerary Christ figure, which defies conventional expectations. The underlying reasons for this evolution remain open to further exploration. Additionally, we are confronted with the phenomenon of localized iconoclasm, as, despite the introduction of the Reformation in Kleinbottwar in 1534, the church remained untouched by iconoclastic tendencies and, as previously mentioned, retained its remarkable late Gothic furnishings, including a finely carved altarpiece and rood.²⁴ Just as interesting is the Protestant faith in figures – at least I don't know of another example – because a *piece of wood* was trusted to protect the vines and, in this given case, punished for its passivity. In summary, it can be said that the term 'popular' can not only be applied to this example, but that the 'popularity' once ensured the survival of the custom despite the Reformation.

Bibliography

- Audoenus: "Vita s. Eligii", vol. I, chap. XXX. In: Migne, Jacques-Paul (Ed.): *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina I*. Vol. LXXXVII. Paris 1863, c. 503. [https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0659-0659_Eligius_Noviomensis_Episcopus_Vita_Operaque_\[A_S_Audoeno_Episcopo_Scripta\]_MLT.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0659-0659_Eligius_Noviomensis_Episcopus_Vita_Operaque_[A_S_Audoeno_Episcopo_Scripta]_MLT.pdf) (26.02.2024).
- Behringer, Wolfgang: *Mit dem Feuer vom Leben zum Tod. Hexengesetzgebung in Bayern*. München 1988.
- Beissel, Stephan: *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter*. Part 2. Darmstadt 1988.
- Benz, Richard (Ed.): *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*. Darmstadt 1993¹¹ (Jena 1925).
- Clement, Werner: *Evangelische Stadtkirche Schwaigern*. Regensburg 2000.
- Dehio, Georg: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler / Baden-Württemberg*. Vol. I. München, Berlin 1993.
- Dietl, Hans: "Die St. Georgskirche in Kleinbottwar: Flügelaltar von Johannes Leinberger (1505)". In: *Geschichtsblätter aus dem Bottwartal* 11, 2008, pp. 24–27.

²³ Benz, Richard (Ed.): *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*. Darmstadt 1993¹¹ (Jena 1925), pp. 32–33. See Marchal, Guy P.: "Bildersturm im Mittelalter". In: Blickle, Peter / Holenstein, André / Schmidt, Heinrich Richard / Sladeczek, Franz-Josef (Eds.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte* (= Historische Zeitschrift, Beihefte, Neue Folge, 33, ed. by Lothar Gall). München 2002, pp. 307–332, 317.

²⁴ Dietl, Hans: "Die St. Georgskirche in Kleinbottwar: Flügelaltar von Johannes Leinberger (1505)". In: *Geschichtsblätter aus dem Bottwartal* 11, 2008, pp. 24–27. See also: Id.: "Die St. Georgskirche in Kleinbottwar". In: *Geschichtsblätter aus dem Bottwartal* 8, 1999, pp. 77–87; id.: "Der Hochaltar in der Sankt-Georgs-Kirche in Kleinbottwar". In: Id. (as note 1), 58, 2007, pp. 1–3.

My sincere thanks to Mrs. Helga Becker, city archivist of Steinheim an der Murr, for literature references and the illustration material of the Kleinbottwarer funerary Christ, and to Mr. David Etter, Museum Burg Zug (CH) for the acquisition of photographic material.

- Dietl, Hans: "Der Hochaltar in der Sankt-Georgs-Kirche in Kleinbottwar". In: *Hie gut Württemberg. Menschen, Geschichte und Landschaft unserer Heimat. Beilage zur Ludwigsburger Kreis-Zeitung* 58, 2007, pp. 1–3.
- Dietl, Hans: "Christus vom Heiligen Grab: ein künstlerisch und historisch wertvolles Zeugnis der Kirchengeschichte aus Kleinbottwar". In: *Hie gut Württemberg. Menschen, Geschichte und Landschaft unserer Heimat. Beilage zur Ludwigsburger Kreis-Zeitung* 56, 2005, pp. 5–7.
- Dietl, Hans: "Die St. Georgskirche in Kleinbottwar". In: *Geschichtsblätter aus dem Bottwartal* 8, 1999, pp. 77–87.
- Franck, Sebastian: *Weltbuch: spigel und bildtniß des gantzen erdbodens* [. . .]. Tübingen: Ulrich Morhart, 1534.
- Geary, Patrick J.: "Humiliation of Saints". In: Wilson, Stephen (Ed.): *Saints and Their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1983, pp. 123–140.
- Geary, Patrick J.: "L'humiliation des Saints". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 34, 1. Lyon 1979a, pp. 27–42.
- Geary, Patrick J.: "La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale". In: *La culture populaire au Moyen Age*. Montreal 1979b, pp. 147–161.
- Gschwend, Kolumban: *Die Deposito und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen*. Sarnen 1965.
- Jezler, Peter: "Gab es in Konstanz ein ottonisches Osterspiel? Die Mauritius-Rotunde und ihre kultische Funktion als Sepulchrum Domini". In: Reinle, Adolf / Schmutge, Ludwig / Stotz, Peter (Eds.): *Variorum Munera Florum, Latinität als prägende Kraft mittelalterlicher Kultur: Festschrift für Hans F. Häfele zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Sigmaringen 1985, pp. 109–110.
- Kroos, Renate: "Vom Umgang mit Reliquien". In: Exh. Cat. *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik in Köln*. Köln, Schnütgen-Museum, 1985. vol. 3. Köln 1985, pp. 25–49.
- Kühne, Hartmut: "Fromme Spektakel. Liturgische Inszenierungen am Ende des Mittelalters im Chemnitzer Raum". In: Fiedler, Uwe / Thoß, Hendrik / Benz, Enno (Eds.): *Des Himmels Fundgrube, Chemnitz und das sächsisch-böhmische Gebirge im 15. Jahrhundert*. Chemnitz 2012.
- Mabillon, Jean: "Miracula S. Carilesi Abbatis". In: Mabillon, Jean (Ed.): *Acta Sanctorum Ordinis Sancti Benedicti in saeculorum classes distribute*. vol. 1. Venice 1733, pp. 621–629.
- Marchal, Guy P.: "Das vieldeutige Heiligenbild, Bildersturm im Mittelalter". In: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte* (= Historische Zeitschrift, Beihefte, Neue Folge, 33, ed. by Lothar Gall). Munich 2002, pp. 307–332.
- Marchal, Guy P.: "Bildersturm im Mittelalter". In: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 113, 1993, München, Freiburg 1993, pp. 255–282.
- Schnitzler, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1996.
- Société des Bollandistes: "Subsidia hagiographica". In: Société des Bollandistes (Ed.): *Catalogus codicum hagiographicorum Latinorum in bibliothecis publicis Namurci, Gandae, Leodii et Montibus asservatorum: ampla documentorum appendice instructus*. vol. 25. Ghent 1948.
- "Selten gezeigter Schatz der Burg Zug wird konserviert". In: Zentral Plus, 25.06.2019 [19.01.2019]. <https://www.zentralplus.ch/blog/damals-blog/selten-gezeigter-schatz-der-burg-zug-wird-konserviert/> (12.09.2022).
- Tripps, Johannes: "Karwoche: Nach der Trauer von Karfreitag und Karsamstag ist das Ostergrab von großer symbolischer Bedeutung (Cat. contr. 86)". In: Exh. Cat. *Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille*. Bern, Bernisches Historisches Museum, 2000; Strasbourg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, 2000. Ed. by Cécile Dupeux / Peter Jezler / Jean Wirth in collaboration with Gabriele Keck / Christian von Burg / Susan Marti. München 2000, p. 235.

- Turonensis, Gregorii: “Liber in gloria confessorum”, chap. 71. In: Krusch, Bruno (Ed.): *Monumenta Germaniae, vol. 88, Scriptores rerum Merovingicarum*. Hannover 1885, p. 789, pt. 1, 2.
- Veit, Ludwig Andreas: *Volksfrommes Brauchtum und Kirche im deutschen Spätmittelalter*. Freiburg 1936.
- Von Burg, Christian: “Hl. Urban (Cat. Contr. 92)”. In: Exh. Cat. *Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille*. Bern, Bernisches Historisches Museum, 2000; Strasbourg, Musée de l’Œuvre de Notre-Dame, 2000. Cécile Dupeux / Peter Jezler / Jean Wirth in collaboration with Gabriele Keck / Christian von Burg / Susan Marti. München 2000, p. 243.

Illustration Credits

Figs. 1, 2 Stadtarchiv Stadtverwaltung Steinheim an der Murr. Politik, Bildung und Bürger.

Fig. 3 Photo by Roman von Götz, Dortmund.

Figs. 4, 5 Museum Burg Zug, Switzerland.

Fig. 6 Photo by Francesco Hässig, Thalwil, Switzerland.

Livia Cárdenas

Instrumente der Popularisierung. Technische und materielle Voraussetzungen des vielfältigen Bildes

Abstract: Vielfältige Bilder sind omnipräsent, als Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung, den ältesten und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verbreitetsten Drucktechniken. Trotz ihrer Allgegenwart in der Buchillustration und als künstlerische Einzelblätter gehören Druckmatrizen noch immer zu den großen Unbekannten der Forschung, obwohl sie die genuinen künstlerischen Originale darstellen. Als solche sind sie Werkzeuge und Kunstobjekte in einem. Nach dem Herstellungsprozess trennen sich diese Objekte von dem vielfältigen Kunstprodukt, also von der Grafik. Am Beispiel des Holzschnitts wird sowohl ein Blick auf die spezifische Arbeit und signifikante Wertschätzung des Formschneiders geworfen, der die Risse des ideengebenden Künstlers umzusetzen hatte, als auch auf die vielfältigen Phänomene und Potenziale der Bildholzstöcke. Ferner wird der Wert der Druckstöcke in symbolischen und ökonomischen Kontexten, als Bildreservoir sowie schier unerschöpflicher Bildlieferant für Offizinen und repräsentative Großprojekte ebenso behandelt, wie ihre Rolle als Sammlungsobjekt. Schließlich werden spezifische Phänomene der Bildherstellung wie Auflagenhöhen und Rationalisierung der Arbeitsprozesse sowie Manipulationstechniken von Holzstöcken aufgezeigt und deren Materialität thematisiert.

Die Sichtbarkeit des Technikers

*Simphoriano Reynhardt Argentino Sculptori nostra tempestate celeberrimo optimoque.*¹

Lobpreisungen eines Formschneiders, wie die des Symphorian Reinhart von 1509 durch Otto Beckmann, eines Humanisten an der Wittenberger Universität, sind ausgesprochen selten. Denn für den Holzschnitt ist es lange fast ausschließlich der entwerfende Künstler, der sich zumeist durch sein Monogramm auf der Bildseite des Holzstocks als maßgeblich für das Endprodukt, den Holzschnitt, zu erkennen gibt. Umso mehr Aufmerksamkeit verdient das panegyrische Gedicht von Otto Beckmann, das sich geläufiger Topoi des Künstlerlobes und damit verbundener Bilder des Vergleichs und des Übertreffens antiker Künstler bedient. Das hebt Beckmann also nicht von gängigen humanistischen Künstler-

¹ „Symphorian Reinhart aus Straßburg dem berühmtesten und besten Formschneider unserer Zeit“. Otto Beckmann. In: Scheurl, Christoph: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*. Leipzig 1509 (VD16 S 2803), fol. 17 v.

elogen ab. Interessant ist indes, dass sich der Autor für Symphorian der Bildhauer Phidias und Praxiteles gleichermaßen bedient wie des Malers Apelles. Der eine ist übertroffen, der andere muss weichen und der Dritte ist besiegt.² Damit werden für den Formschneider, der aus Straßburg kommend seit 1506 im Werkstattumkreis von Lucas Cranach d. Ä. arbeitete und vom Hof des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen alimentiert wurde, sowohl die beiden paradigmatischen antiken Bildhauer wie auch die Malergröße zitiert.³ Das Gedicht Beckmanns erschien zusammen mit denen weiterer Wittenberger Gelehrter als Anhang für Christoph Scheurl's *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis* 1509 bei Martin Landsberg in Leipzig. Bedenkt man die Aufgaben im Umkreis des Hofes und die Nähe dieses topischen Künstlerlobes zu den im selben Druck erschienenen Würdigungen von Lucas Cranach d. Ä., dem die gesamte Schrift gewidmet war, durch Christian Beier, Richardus Sbrulius, Andreas Karlstadt von Bodenstein und eben durch Beckmann, ist das Lob Symphorians durch letzteren sicher auf dessen Arbeit als Formschneider zu beziehen.

Wie kommt indes Otto Beckmann dazu, einen Formschneider, der wie viele seiner Berufsgenossen zugleich als Drucker in Erscheinung trat, in humanistischen Tropen als Meister der Skulptur sowie der Malerei zu preisen?⁴ Die Antwort gibt das Medium selbst, in dem sich Symphorian hervortat. Seine Aufgabe war es, nach der auf einem grundierten Holzblock angefertigten Vorzeichnung (dem Riss) – im Kontext des sächsischen Hofes ist dieser von Lucas Cranach angefertigt worden – entlang der Linien mit einem Schneidmesser das Holz auszuheben und so ein Relief herzustellen. Dessen erhabene Bereiche wiederum produzierten das Bild, das mittels aufgetragener Farbe im Abdruck auf Papier oder Pergament zutage trat. Otto Beckmann sah also, dass im Holzschnitt die Skulptur in Form des geschnittenen Blocks und die Malkunst

2 „Symphoriane tibi : parvi : sunt corporis : artus // Econtra exiguo : robora magna : vico // Ingenio superas nostra hec quos secula claros // Sculptores fama : co[m]memorare valent // *Phydiacas tu vincis opes : tibi cedit Apelles // Praxiteles victas!* Dat tibi crede : manus // Hinc nostris charus principibus esse videris // Hoc facit ingenium Simphoriane tuum // Argentina tibi : letissima plaudit : alumno // Jllustres patrios : reddis amice : lares“. Beckmann 1509 (wie Anm. 1), fol. 17 v, 18 r (Kursivierungen LC).

3 Symphorian Reinhart konnte von Thomas Lang als Simprecht Reinhart identifiziert werden, der in den Rechnungen des kursächsischen Hofes seit 1506 greifbar ist. Dort wird er als (Buch)Drucker, Formschneider und einmal als Maler bezeichnet, später als Bettmeister, vgl. Lang, Thomas: „Simprecht Reinhart: Formschneider, Maler, Drucker, Bettmeister. Spuren eines Lebens im Schatten von Lucas Cranach d. Ä.“. In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 93–138 sowie Lang, Thomas / Neugebauer, Anke: „Kommentierter Quellenanhang“. In: ebd., S. 139–293.

4 Der erste für Symphorian Reinhart firmierte Druck erschien 1512. Es handelt sich um Adam von Fulda: *Ein ser andechtig Cristenlich Buchlei[n] aus hailige[n] schriften und Lerern*. Wittenberg 1512 (VD16 ZV 86). Symphorian konnte auch als Drucker des 1509 erschienenen *Wittenberger Heiltumbuches* nachgewiesen werden: *Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*. Wittenberg 1509 (VD16 Z 250). Vgl. Bauch, Gustav: „Zur Cranachforschung“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 421–435, hier: S. 423 und Cárdenas, Livia: *Die Textur des Bildes. Das Heiltumbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*. Berlin 2013, S. 140.

in Form des grafischen Abdrucks zueinander fanden. Zwar verglich der Humanist Conrad Celtis in seiner Epigrammsammlung auch Albrecht Dürer gleichermaßen mit Apelles wie mit Phidias.⁵ Indes ist seine Widmung an den Maler Dürer gerichtet (*Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem*), Beckmann wiederum wandte sich bei Symphorian an den *Sculptor* und verwendete damit die seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gängige Bezeichnung für den Formschneider.⁶ Die Medienverbindung von Skulptur und Malerei durch ihre antiken Vertreter legt nahe, dass Beckmann auf eine spezifisch künstlerische Qualität der Formschneidekunst zielt. Auffällig ist zudem, dass sich Beckmann nicht für die Spezifik des von Symphorian produzierten Bildträgers interessiert, der schließlich das Werkzeug zur Herstellung eines Holzschnittes ist und somit der Vielfältigkeit dient. Ihm geht es um den Künstler und dessen Rolle im Herstellungsprozess, als Produzent von ‚Originalen‘. Darauf wird zurückzukommen sein.

Ein anderes bekanntes der indes raren Beispiele für ein Formschneiderlob, dem Gedicht des Otto Beckmann vergleichbar, findet sich in dem Vorwort des Arztes und Botanikers Leonhart Fuchs von *De Historia Stirpium*, erschienen 1542 bei Michael Isingrin in Basel. Hier erweist der Autor dem ebenfalls aus Straßburg stammenden Formschneider Veit Rudolf Specklin, oder auch Veit Rudolf Speckle, seine Referenz als hochgeschätzten Künstler. Ähnlich wie Symphorian Reinhart gut dreißig Jahre zuvor, ist Veit Rudolf Specklin für Fuchs der bei weitem beste Formschneider Straßburgs (*Vitus Rodolphus Specklin sculptor Argentoracensis longe optimus*). Das Formschneiden wird als Wettstreit bezeichnet, um dessen Ruhm und Sieg Specklin mit dem Maler gekämpft habe, der allerdings im Gegensatz zu Specklin nicht namentlich erwähnt wird.⁷ Dies geschieht erst am Ende des Buches in einem Holzschnitt, auf dem Specklin nun gemeinsam mit den beiden Malern Heinrich Füllmaurer und Albrecht

5 Zur Dürer-Panegyrik: Wuttke, Dieter: „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1967, S. 321–325.

6 Zu den frühen Formschneidernachweisen und der Bezeichnung als *Sculptor* vgl. Falk, Tilman: „Formschneider, Formschnitt“. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. X. München 2021, Sp. 190–224, hier: Sp. 202–203. (zuerst online erschienen 2004, https://www.rdklabor.de/wiki/Formschneider,_Formschnitt (09.07.2023)). Siehe auch unten zum Formschneider Johannes, Schnitzer de Armßheim.

7 „Pictorum miram industriam praeclare imitatus est Vitus Rodolphus Specklin sculptor Argentoracensis longè optimus, qui uniuscuinsque picturae sculpendo pendo lineamenta tam affabrè exprèsit, ut cum pictore de gloria & victoria certasse videatur“ („Der Maler wunderbaren Fleiß hat Vitius Rodolphus Specklin, der bei weitem beste Holzschneider aus Straßburg, vortrefflich nachgemacht, welcher eines jeden Bildes durch Schneiden so kunstvoll ausdrückte, dass er mit dem Maler um den Ruhm und Sieg gekämpft zu haben scheint.“); Zitat: Fuchs, Leonhart: *De Historia Stirpium*, Basel 1542, Vorwort unpaginert (VD16 F 3242). Übersetzung nach: Baumann, Brigitte / Baumann, Helmut: *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*. Stuttgart 2001, S. 189. Zu Fuchs und der *Historia Stirpium*, vgl. auch: Bushart, Magdalena: „Von der Pharmazie zur Botanik. Pflanzenbilder in Kräuterbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts“. In: Ausst.-Kat. *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*. Berlin, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, 2017;

Meyer, die Fuchs für sein Kräuterbuchprojekt engagiert hatte, im Bild erscheint, in schriftlich bezeichnet als *pictores operis* und *sculptor* (Abb. 1).

Elogen wie die von Beckmann und Fuchs sind, wie erwähnt, zwar selten, jedoch der Sache nach, in der Anerkennung des integralen Anteils des Formschneiders an der Qualität des Holzschnitts, nicht singulär. Vermittelt findet sie sich im Kontext der Aufträge und der Umsetzung der druckgrafischen Gedächtnisprojekte für Kaiser Maximilian I. wie der *Genealogie*, dem *Weißkunig*, *Theuerdank*, der *Heiligen Sipp*-, *Mag- und Schwägerschaft*, der *Ehrenpforte*, dem *Freydal* und dem *Triumphzug*. Bis auf die *Ehrenpforte* koordinierte der aus Antwerpen stammende und in Augsburg tätige Formschneider Jost de Negker federführend die Arbeiten zur Umsetzung der Risse in den Formschnitt. Die zahlreichen an diesen Projekten beschäftigten Formschneider signierten ihre Arbeit auf der Rückseite der Holzstöcke aus Abrechnungsgründen mit Präsentationsvermerken.⁸ Jost de Negker korrespondierte wegen der Beschäftigung von Formschneidern und deren Bezahlung sogar persönlich mit Maximilian.⁹ Als Unternehmer setzte er seinen Namen indes häufig in Letterndruck unter oder direkt auf viele seiner Holzschnitte, wie im Fall von Hans Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510.¹⁰ Mitunter signierte er direkt auf der Bildseite des Stockes, etwa auf Hans Schäuflers Holzschnitt *Fähnrich vor einer Burg*, um 1513.¹¹

Für die Umsetzung der Risse von Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer und ihren Werkstätten zu dem Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* Maximilians I. in Holzstöcke 1515–1518 war der seit 1515 in Nürnberg nachweisbare Formschneider Hieronymus Andreae zuständig. 115 der 169 überlieferten Holzstöcke tragen seine Werkstattmarke an den Seitenkanten.¹² Die Anerkennung der Kunstfertigkeit von Hieronymus Andreae findet sich auch mittelbar in den Plänen Maximilians I., erneut und speziell ihn für die Formschnitte zum schließlich unvollendet gebliebenen Turnierbuch *Freydal* mit einer Bezahlung von 1000 Gulden vorzusehen. Dieses Vorhaben bezeugt jedenfalls ein Schrei-

Frankfurt am Main, Städel Museum, 2017/18. Hg. von Michael Roth / Magdalena Bushart / Martin Sonnabend. Berlin 2017, S. 27–32.

⁸ Für die Formschneider der *Sipp*-, *Mag*- und *Schwägerschaft* vgl. Laschitzer, Simon: „Die Heiligen aus der ‚Sipp-, Mag- und Schwägerschaft‘ des Kaisers Maximilian I.“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, S. 117–261, hier: S. 149–153, 155.

⁹ Buff, Adolf: „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchive“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13, 1892, S. I–XXV, hier: S. XVII–XVIII. Für gewöhnlich wurde die Korrespondenz über den Augsburger Stadtschreiber und Kaiserlichen Rat Konrad Peutingen abgewickelt.

¹⁰ Zu der Variante von Burgkmairs Holzschnitt *Liebespaar vom Tod überrascht* (Hollstein V, 724–2), die durch Jost de Negker auf dem Blatt selbst (Pfeiler links) typografisch signiert wurde, zuletzt Littmann, Pia: *Der Farbtondruck. Innovation der Körperbildung um 1500*. Tübingen, Berlin 2018, S. 104–111. Zu Jost de Negker Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven 1994, S. 200–202.

¹¹ Hans Schäufler, *Fähnrich vor einer Burg* (Hollstein XLII, 64).

¹² Nachgewiesen von Schauerte, Thomas: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. München, Berlin 2001, S. 109–111, 431–450.



Abb. 1: Heinrich Füllmaurer, Albrecht Meyer, Veit Specklin (Speckle): *Bildnisse als Maler und Formschneider*; Holzschnitt aus Leonhart Fuchs: *De Historia Stirpium*, Basel 1542; S. 897; Universitätsbibliothek Basel (UBH Lo I 4).

ben des Historiografen Johannes Stabius um 1519/20 an Kaiser Karl V.¹³ Und Johann Neudörfer überliefert 1547 in seinen *Künstlernachrichten*: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus alhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und Anderes machen liess, war dieser, Hieronymus unter andern Formschneidern auch in allem dem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste“.¹⁴

Diese Hinweise auf die Formschneider für die Aufträge Maximilians schlagen sich indes zunächst nicht als Signaturen beziehungsweise Monogramme auf den Bildseiten der zahlreichen Holzschnitte nieder. Nachweise von Monogrammen mit dem charakteristischen Schneidemesser, das ihre Träger als Formschneider auszeichnet, häufen sich erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts und betreffen in den seltensten Fällen prominente Holzschnitte.¹⁵ Dennoch finden sich die Namen von Formschneidern auf Bildseiten, besonders wenn diese zugleich als Drucker oder Verleger tätig waren. Oder aber sie sind in Rechnungsbüchern und anderen schriftlichen Quellen dokumentiert. So ist in den Verträgen und Abrechnungen zu dem in den 1490er Jahren begonnenen, jedoch unvollendet gebliebenen *Archetypus Triumphantis Romae* nicht nur etwas über die Höhe der Löhne des Reißers und des Formschneiders zu erfahren, sondern auch der Name des letzteren ist aufgeführt: Sebald Gallensdorfer.¹⁶ Einer der frühesten bekannten Belege für ein durch einen Formschneider auf der Bildseite signiertes Werk findet sich in der *Cosmographia* des Claudius Ptolemaeus,

13 „Maiestas sua voluit cum quodam incisore formarum, nomine Hieronymo Andrea, convenire mille florenis, ut ille suis expensis formas ipsas perficeret.“ Zitiert nach Giehlow, Karl: „Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre“. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1911, S. 14–84, hier: Nr. 14, S. 84. Ursula Timann wies darauf hin, dass die Höhe der geplanten Bezahlung zunächst nicht vollends aussagekräftig ist, da die Dauer für die Umsetzung der Entwürfe letztlich nicht festgestellt werden kann, dazu und zu Hieronymus Andreae: Timann, Ursula: *Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldeman*. Münster 1993, S. 56–63.

14 Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.): *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 10). Wien 1875, S. 155–156.

15 Vgl. die zahlreichen Nachweise bei Nagler, Georg Kaspar: *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen [...]*. 5 Bde. München 1857–1879. Beispielsweise: Formschneider CG, tätig zwischen 1550 und 1570, Nagler Bd. 2, Nr. 70; Formschneider CL, tätig um 1560, Nagler Bd. 2, Nr. 344; Formschneider HF, tätig um 1570, Nagler Bd. 3, Nr. 906.

16 Zum *Archetypus Triumphantis Romae* ausführlich Schoch, Rainer: „Archetypus triumphantis Romae“. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus“. In: Müller, Uwe (Hg.): *50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. H.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken*. Schweinfurt 2001, S. 261–298, hier: S. 293–297. Vgl. auch Reske, Christoph: „Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts“. In: *Gutenberg Jahrbuch* 84, 2009, S. 71–78, hier: S. 71–74. Die Verträge und die Abrechnung des *Archetypus* auch in: Hartmann, Bernhard: „Konrad Celtis in Nürnberg“. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 8, 1889, S. 1–68, hier: S. 59–62.

die von dem Kartografen Nicolaus Germanus herausgegeben und bei Lienhart Holl 1482 in Ulm gedruckt wurde. Auf der doppelseitigen Weltkarte signierte der Formschneider: „Insculptum est per Iohannem Schnitzer de Armßheim“.¹⁷

Indes konnte am Ende nur am guten Riss eine adäquate Leistung des Formschneiders entstehen. Denn trotz höchster handwerklicher Meisterschaft gab die Zeichnung das komplexe oder eben reduzierte Gerüst vor, dem der Formschneider fast ausschließlich verpflichtet war. Das ist bereits von verschiedener Seite bemerkt worden.¹⁸ Christian Rümelin zeigte beispielsweise auf, wie different die Umsetzung der Vorzeichnungen Hans Holbeins zu den *Icones* erfolgte, an denen vier unterschiedliche Formschneiderhände beteiligt waren.¹⁹

So beeindruckend die Formschnitte sein mögen, die Hieronymus Andreae für Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer umsetzte, so sehr wird an dem Auftreten seines Werkstattzeichens an absolut einfachen und zum Teil weniger als durchschnittlichen Bildholzstöcken deutlich, dass Andreae zugleich für die Massenbild- beziehungsweise Alltagsbildproduktion arbeitete. Wie etwa ein Block aus einer mehrteiligen Passionsserie mit dem Motiv *Christus begegnet Maria am Kreuzweg* (Abb. 2a, b).²⁰

Durch die Formschneidermarke des Hieronymus Andreae lässt sich der Holzstock dessen Werkstattkontext zuordnen. Die Szene ist gerahmt durch einen Segmentbogen, der auf Balustersäulen ruht, auf deren Kämpferplatten Rankenvoluten aufsitzen. Zwar scheinen in der Rahmung moderne Renaissanceformen auf, jedoch sind der Riss und diesem folgend der Formschnitt selbst in der einfachsten Ausführung gehalten. Die Binnenzeichnung der Gesichter ist auf das Wesentliche reduziert. Die Schraffuren haben keine Kreuzlagen, zudem sind sie undifferenziert und ungleichmäßig angelegt. Ebenso fehlt den architektonischen Dekorelementen eine präzise und gleichmäßige Linienführung, so beschreiben die Rankenvoluten keinen korrekten Bogen, dieser erscheint an einigen Stellen sogar etwas ‚wacklig‘ und die Kontur des Segmentbogens variiert sichtbar in der Stegbreite.

Oder, um noch ein weiteres Beispiel von zahlreichen erhaltenen aufzuführen: Eine vierundzwanzigteilige Serie von Leben Jesu- und Heiligendarstellungen, die sich durch die Formschneidermarke auf jeweils einer Seitenkante aller Holzstöcke ebenfalls dem Werkstattkontext von Hieronymus Andreae zuweisen lässt (Abb. 3).

17 Ptolemaeus, Claudius: *Cosmographia*. Lat. Übers. von Jacobus Angeli. Hg. von Nicolaus Germanus. Ulm 16.VII.1482. (GW M36379), fol. 100 v/101 r.

18 Petermann, Erwin: „Die Formschnitte des Weisskunig“. In: Musper, Heinrich Th. (Hg.): *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*. 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1956, S. 59–147; Field, Richard S.: „Problems in the Study of Wood Blocks“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.

19 Rümelin, Christian: „Hans Holbeins ‚Icones‘, ihre Formschneider und ihre Nachfolge“. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72.

20 Der Holzstock hat die Maße 5,9 × 10,1 × 2,3 cm, er befindet sich in der Sammlung Derschau, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. Die Nachweise der Holzstöcke aus dieser Sammlung werden im Folgenden mit der Kurzangabe DE und der jeweiligen Inventarnummer angegeben, hier: DE 042.



Abb. 2a: Hieronymus Andreae: *Christus begegnet Maria am Kreuzweg*; Holzstock, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 042).



Abb. 2b: Hieronymus Andreae: *Christus begegnet Maria am Kreuzweg*, Holzstock, Unterkante mit Formschneidermarke Hieronymus Andreae; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 042).

Die Heiligen sind jeweils mit ihren Attributen dargestellt und in knappen Landschaftsandeutungen durch Pflanzendetails wiedergegeben, unterhalb der Bodenlinie ist der Name der betreffenden Person in den Block geschnitten, etwa die heilige Prisca von Rom mit einem Palmwedel oder die heilige Margaretha mit Drache und Kreuz (Abb. 4).²¹ Der Schnitt der Stege in dieser Serie erfolgte präziser und etwas komplexer als in der Kreuzwegszene, und auch die Stege der Schraffuren wurden gleichmäßiger ausgeführt. Aber dennoch bleibt die Anlage des Formschnittes gleichermaßen einfach in der Ausdifferenzierung des Linienbildes sowie der Gesichts- und Körperformulierungen. Wahrscheinlich

²¹ Die Abmessungen der Einzelstöcke betragen jeweils: 5,0 × 3,5 × 2,5 cm.



Abb. 3: Hieronymus Andreae: 24-teilige Holzstockserie mit biblischen Szenen und Heiligen; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 199_01-24).



Abb. 4: Hieronymus Andreae: *Heilige Margaretha*, Holzstock, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (DE 199_15).

sind viele solcher kleinformatischen Formschnitte in die Zeit nach dem Tod von Maximilian zu datieren, bedeutete dieser doch den entscheidenden Verlust eines wichtigen Auftraggebers, was bereits Ursula Timann konstatierte.²² Aber auch parallel zu den kaiserlichen Großaufträgen arbeitete Hieronymus Andreae für den Buchholzschnitt. So entstammen seiner Werkstatt u. a. die Holzstöcke zur Illustration des *Hortulus Anime*, deren Entwürfe Erhard Schön zugeschrieben werden, und der 1517 von Hans Koberger d. Ä. für Jean Clein in Lyon gedruckt wurde.²³ Diese Art Holzstöcke zeigen indes sowohl die Bandbreite der künstlerischen Bildproduktion (die Großprojekte Maximilians) wie auch das Interesse, einen Bildermarkt jenseits eines Auftraggebers zu bedienen. Mit diesem Schritt löst sich jedoch jedwedes Bild von seinen ursprünglichen Herstellungsbedingungen ab.

Die Ökonomie der Holzstöcke

Holzstöcke, wenngleich im Gegensatz zu Kupferplatten für Kupferstich und Radierung aus wenig kostbarem Material, waren ein ökonomisch werthaltiges Produkt. Sie wurden ausgeliehen, verkauft, vererbt, getauscht und gehandelt. Geschnittene Stöcke sind damit als Investitionen auch Wertgegenstände, die symbolisches und ökonomisches Kapital zu binden vermögen. Als materielle Objekte sind sie wertbewahrend, denn solange sie nicht zerstört werden, bleibt das Bild- und Abbildungspotenzial des Holzstocks mit allen seinen Möglichkeiten der Vervielfältigung unangetastet. Dies zeigt sich insbesondere im Überdauern dieser Artefakte, die sich über Jahrhunderte in unterschiedlichen Kontexten erhalten haben und mit unterschiedlichen Verwertungsintentionen aufbewahrt wurden. In der Albertina ist ein immenser Bestand an Holzstöcken aus den Aufträgen Kaiser Maximilians I. zu seinem „Gedechnus“-Werk überliefert: zum *Triumphzug* (135), zum *Weißkunig* (240), zur *Ehrenpforte* (169), zur *Sipp- Mag und Schwägerschaft* (121) sowie zu den Horoskopen des Stabius (4) und ein Holzstock *Maximilian widmet dem hl. Georg ein Kirche*.²⁴ 1526 sorgte Erzherzog Ferdinand, nachmaliger Kaiser, dafür, dass die Holzstöcke nach Wien überführt wurden, da er die posthume Herausgabe der maximilianischen Druckwerke plante.²⁵ Nach dem

²² Timann 1993 (wie Anm. 13), S. 57.

²³ *Hortulus anime cum alijs quam plurimis orationibus [...]*. Hg. von Hans Koberger d. Ä., Jean Clein. Nürnberg, Lyon 1517, (VD16 ZV 26590). Einige Holzstöcke, die im *Hortulus anime* verwendet wurden, haben sich in der Sammlung Derschau erhalten, etwa DE 207 1–11, DE 337 1–6, DE 434 1–6.

²⁴ Metzger, Christof: „Der Holz-Kaiser. Die Druckstöcke für Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk in der Albertina“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 121–136.

²⁵ Zimerman, Heinrich / Kreytzi, Franz: „Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1885, S. LXII–LXIV, Nrn. 2868–2870, 2873, 2878; Timann 1993 (wie Anm. 13) S. 42; Metzger 2019 (wie Anm. 24).

Tod Kaiser Ferdinands I. 1564 gelangten die Holzstöcke wiederum in die Hände der Erzherzöge Ferdinand II. und Karl II. und wurden den Kunstkammern von Graz beziehungsweise Ambras einverleibt. Von diesen Stöcken wurden zu unterschiedlichen Anlässen immer wieder Neuausgaben angefertigt. Nach Wien wurden die Konvolute sodann 1775 und 1779 verbracht und kamen auch nach ihrer erneuten Transferierung zum Einsatz, zuletzt entstanden die 1799 von Adam von Bartsch besorgten Ausgaben des *Weißkunig*, der *Ehrenpforte* sowie der *Sipp-, Mag- und Schwägerschaft*.²⁶

Die Holzstöcke wiederum, die der Gelehrte und Naturforscher Ulisse Aldrovandi für den Druck seiner dreizehnbändigen *Storia Naturale* konzipierte und die noch über seinen Tod hinaus vollendet wurden, blieben als Konvolut erhalten, damit die testamentarisch verfügte posthume Herausgabe bewerkstelligt werden konnte. Aldrovandi empfahl dem Senat von Bologna, dem er seine gesamten Sammlungen, seinen Archivfundus sowie seine Bibliothek zukommen lassen wollte, zudem, den Formschneider Cristoforo Coriolano (Christoph Lederlein) zur Fertigstellung der teils noch unvollendeten Holzstöcke zur Illustration der *Storia Naturale*. Die Holzstöcke wurden zunächst im Bologneser Palazzo Pubblico aufbewahrt, bis sie 1742 mit Aldrovandis gesamter Sammlung in das Istituto delle Scienze im Palazzo Poggi übergeben wurden, wo sie sich bis heute befinden.²⁷

Die Spuren von Druckstöcken als Bildspeicher, vererbbares Gut oder Kaufobjekt lassen sich auch von Offizin zu Offizin, von Buch zu Buch an unzähligen ‚Druckstockwanderungen‘ verfolgen. Zwei von ihnen seien erwähnt: Erzherzog Ferdinand hatte zwar nach dem Tod Maximilians versucht, alle Druckstöcke, die sich mit dem Gedächtniswerk seines Vaters verbanden, in Wien zusammenzuführen, aber dies war ihm nicht in Gänze gelungen. Zu sehr sahen auch die Drucker deren Potenzial. So verblieben die Druckstöcke zum *Theuerdank* in der Augsburger Offizin des Johann Schönsperger d. Ä., der nach der ersten Ausgabe von 1517 eine weitere unautorisierte 1519 druckte. Die Spur der Holzstöcke lässt sich über die weiteren *Theuerdank*-Ausgaben und über verschiedene Offizinen hinweg von Heinrich Stainer (Augsburg 1537), Christian Egenolff d. Ä. (Frankfurt am Main 1553, 1563, 1589) bis hin zu dem Ulmer Drucker Matthäus Schultes verfolgen, der noch zwischen 1679 und 1693 fünf weitere Ausgaben des *Theuerdank* druckte.²⁸

²⁶ Metzger 2019 (wie Anm. 24), S. 121 sowie Schauerte 2001 (wie Anm. 12), S. 451–462.

²⁷ Zu den Holzstöcken der *Storia Naturale* des Ulisse Aldrovandi Simoni, Fulvio: „La natura incisa nel legno. La collezione delle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all’università di Bologna“. In: *Studi di Memofonte* 17, 2016, S. 129–144, bes. S. 132, 135–136. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/> (09.07.2023).

²⁸ Stainer 1537: VD16 M 1652, Egenolff 1553: VD16 M 1653, Egenolff 1563: VD16 M 1654, Egenolff 1589: VD16 M 1655, VD16 F 2096, VD16 M 3842 (Die Holzschnitte der Ausgabe Egenolff 1596: VD16 M 1656 sind nicht identisch mit den Originalholzschnitten. Es handelt sich um verkleinerte Neuschöpfungen). Schultes 1679: VD17 23:293152G, Schultes ca. 1680: VD17 23:704055L, Schultes ca. 1685: VD17 23:230073Q, Schultes 1693: VD17 23:704055L, Schultes 1693: VD17 7:672077A. Die Editionen unterlagen jeweils unterschiedlichen Kürzungen und Textüberarbeitungen, vgl. auch Wegener, Dennis: „Der Theuerdank“. In: *Ausst.-Kat. Maximilianvs. Die Kunst des Kaisers*. Tirol, Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte, 2019. Hg. von Lukas Mardersbacher / Erwin Pokorny. Berlin 2019, S. 210–213.

Ein anderer Fall einer Holzstockwanderung, lässt sich an den prominenten Holzschnitten *Reißer* und *Formschneider* von Jost Amman verfolgen, die erstmals in dem 1568 bei Georg Rab gedruckten und durch Sigmund Feyerabend in Frankfurt am Main verlegten Ständebuch erschienen, zunächst in der deutschen Ausgabe *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwerken und Händeln* mit Versen des Hans Sachs, und ein weiteres Mal im selben Jahr in der lateinischen Ausgabe: *ΠΑΝΟΠΙΑ Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium* mit Texten des Hartmann Schopper.²⁹ Eben diese beiden Holzschnitte, wie auch einige andere von Jost Amman aus diesen Büchern, tauchten dann jedoch 1641 in der deutschen Ausgabe der *Piazza universale* des Tommaso Garzoni auf, die Matthäus Merian 1641 in Frankfurt herausgab.³⁰ Die Liste solcher Holzstockwanderungen ließe sich fast beliebig erweitern.

Natürlich haben in anderen Fällen erfolgreiche Offizinen ihr Bildreservoir in Form von Druckstöcken zur Illustration ihrer Druckwerke zusammengehalten, mitunter über Jahrhunderte hinweg. Die bekanntesten sind wohl die Sammlung von 13 793 Holzstöcken des heutigen Antwerpener Museums Plantin-Moretus, die in ihren Ursprüngen auf die Druckerei des Christoph Plantin zurückgeht, sowie die der Druckerei Soliani, heute in der Galleria Estense in Modena, in deren Besitz sich über 6000 Druckstöcke befinden, auch aus Quellen jenseits des ursprünglichen Soliani-Bestandes.³¹ Und Carl Friedrich von Rumohr fand ausgerechnet zu der Zeit, zu der er an seiner *Geschichte und Theorie der Formschneidekunst* (1837) arbeitete, „in der Rathsbuchdruckerei in Lübeck eine Anzahl alter Gussformen von Formschnitten“, die sich dort erhalten hatten.³²

29 Sachs, Hans: *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden [...]*. Frankfurt a. M. 1568, unpag. (VD16 S 244). <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00105474?page=42,43> (05.09.2023). Schopper, Hartmann: *Panopia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera continens*. Frankfurt a. M. 1568, unpag. (VD16 S 3897).

30 Garzoni, Tommaso: *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln vnnd Handt-Wercken*. Frankfurt a. M. 1641, S. 364–365. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11411257?page=400,401> (05.09.2023).

31 1589, nach dem Tod des Christoph Plantin, übernahm sein Schwiegersonn Jan Moretus die Druckerei; zu diesem Zeitpunkt wurden 7350 Druckstöcke und 2391 Kupferplatten gezählt. Bis 1876, dem Jahr des Verkaufs der Druckerei an die Stadt Antwerpen, wuchs der Bestand auf die o. g. Zahl, also um fast das Doppelte. Zur Sammlung des Plantin-Moretus Museums vgl. Kockelbergh, Iris: „The rich collection of woodblocks of the Museum Plantin-Moretus and its use in the Officina Plantiniana“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 109–117, hier: S. 112. Zur Sammlung Soliani: Ausst.-Kat. *I legni incisi della Galleria Estense, quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*. Modena, Galleria Estense, 1986. Hg. von Maria Goldoni. Modena 1986; sowie: Mozzo, Marco / Piazzi, Maria Ludovica / Trivisonni, Chiara: „Il progetto di recupero, catalogazione e valorizzazione delle raccolte di matrici Soliani-Barelli e Mucchi della Galleria Estense di Modena“. In: Olmi / Fulvio 2018, ebd., S. 101–108, hier: S. 102.

32 Rumohr, Carl Friedrich von: *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*. Leipzig 1837, S. 104–105. Bei den von Rumohr gefundenen Gussformen handelt es sich um Abgüsse von Holzstöcken. Die so gewonnenen Druckformen dienten dann dem Abdruck. Die Holzstöcke selbst wurden nicht

Als frühe Sammelobjekte, dem ökonomischen Kreislauf einer Druckerei entzogen, finden sich Druckstöcke u. a. im Besitz des Basler Gelehrten Basilius Amerbach in Form von gerissenen, noch nicht geschnittenen Holzstöcken (entstanden um 1492) zu den Komödien des Terenz. Basilius hatte diese Holzstöcke, deren Risse zum Teil dem jungen Albrecht Dürer zugeschrieben werden, aus dem Bestand der Offizin seines Vaters Johannes Amerbach übernommen. Die Terenz-Ausgabe war aus ungeklärten Gründen nicht zustande gekommen, und die Holzstöcke blieben unvollendet. In diesem Zustand waren sie ökonomisch nicht verwertbar und damit totes Kapital. Daher gingen sie wohl nicht mit der gesamten Einrichtung der Druckerei an Johannes Froben, der die Offizin 1507 von Amerbach übernommen hatte, sondern verblieben im Familienbesitz und wurden Teil des Amerbachkabinetts, das als gelehrte Kunst- und Büchersammlung angelegt worden war.³³

Ein weiteres Beispiel ist in der Person des Nürnberger Grafiksammlers Paulus III. Behaim von Schwarzbach zu finden. Er hatte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben einer Sammlung von 38 000 Druckgrafiken 5000 Druckformen in seinem Besitz. Dies betrifft sowohl Holzdruckstöcke als auch Kupferplatten. Allein das Inventar der Druckformen, das zwischen 1618 und 1628 entstand, umfasst ganze 229 Seiten.³⁴ Spuren der Druckstock-Sammlung von Behaim lassen sich in der heute noch existierenden Sammlung von Druckstöcken des Hans Albrecht von Derschau greifen. Derschau, ehemaliger Hauptmann in Preußischen Diensten, hatte sich um 1780 in Nürnberg niedergelassen. Bis zu seinem Tod 1824 brachte er bedeutende Kunstschätze in immensem Umfang in seinen Besitz, darunter auch zahlreiche Druckstöcke, die er seit den 1780er Jahren aus verschiedenen Quellen erwarb.³⁵ Mit der Sammlung verbinden sich berühmte Namen der Kunstgeschichte wie Albrecht Altdorfer, Hans Sebald Beham, Hans Burgkmair d. Ä., Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer, Hans Schäufelin, Erhard Schön, Hans Springinkle, Wolf Traut. Aber zahlreicher noch als diese finden sich anonyme Holzstöcke beziehungsweise solche heute gänzlich unbekannter Künstler oder nicht identifizierter Monogrammisten. Zugleich ist in diesem Konvolut das gesamte Spektrum profaner und religiöser Bildlichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in einer Vielzahl von Formaten und Funktionen versammelt.

zum Druck verwendet, sondern blieben als Urform erhalten, sodass von ihnen immer wieder Abgüsse hergestellt werden konnten.

33 Zur Provenienz der Sammlung vgl. Müller, Christian: *Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister*. Basel 1991, S. 20. Heute befinden sich diese Druckstöcke im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.

34 Kettner, Jasper: *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*. Phil. Diss. FU Berlin 2008. Berlin 2013, S. 93–96. <https://d-nb.info/103306257X/34> (09.07.2023).

35 Zur Geschichte der Sammlung Derschau vgl. Cárdenas, Livia: „Printing Tools or Art Objects. Insights into the Derschau Collection“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.

Es spricht einiges dafür, dass es Derschau nicht allein um die Artefakte als solche ging, sondern wohl vielmehr um die Möglichkeit, ‚authentische‘ Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts eben jener berühmten Künstler erneut zu drucken. Denn er schloss 1807 mit dem Gothaer Verleger Rudolph Zacharias Becker einen Sozietätsvertrag über den Neuabdruck der Holzschnitte und deren Veröffentlichung ab, der jedoch aus unbekanntem Gründen kurze Zeit später wieder aufgelöst wurde.³⁶ Becker erwarb die Druckstöcke und begann, sie auf eigenes Risiko herauszugeben. Zwischen 1808 und 1816 erschienen drei Großfolianten mit Neuabdrucken von Druckstöcken aus der Sammlung Derschau.³⁷ 1844 verkaufte Beckers Sohn Friedrich Gottlieb Becker das Konvolut an den Preussischen König Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin. Der wiederum übergab die Holzstöcke an das Königliche Kupferstichkabinett, heute Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.³⁸

Die Polyvalenz der Holzstöcke

Das ökonomische Potenzial der Holzstöcke für einen späteren Wiederabdruck auch jenseits von Offizinen war erkannt, wie der Erhalt und die Wiederverwendung der Konvolute zu Maximilians Aufträgen, hier spielte auch das symbolische Kapital eine Rolle, oder auch die Sammlung des Hans Albrecht von Derschau zeigen. Aber ein spezifisches Potenzial lag auch in jedem Holzstock selbst, indem dieser ein polyvalentes (Bild)Angebot bereithalten konnte. Dies belegen etwa die erhaltenen, beidseitig geschnittenen Druckstöcke ebenso wie die Möglichkeit der späteren Veränderungen und Interventionen in den Stock sowie die Kombinationen mit anderen Stöcken oder auch mit Text.

Zwar waren im 16. Jahrhundert in der Regel Holzstöcke nur einseitig geschnitten, aber es hat sich doch eine gewisse Anzahl erhalten, die beidseitig bearbeitet waren und auf diese Weise zweimal zur Verwendung gelangten. Für das 15. Jahrhundert geht Richard S. Field davon aus, dass Doppelseitigkeit die Regel war.³⁹ Dieser Befund lässt sich aufgrund der wenigen erhaltenen Objekte aus dieser Zeit nicht sicher bestä-

³⁶ Sozietäts-Contract über die Benutzung einer Sammlung von Holzstöcken, Hans Albrecht v. Derschau, Rudolph Zacharias Becker, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig, Signatur: Bô-Archiv/88/26.

³⁷ Becker, Rudolph Zacharias: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau: Als ein Beytrag zur Kunstgeschichte herausgegeben und mit einer Abhandlung über die Holzschneidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolph Zacharias Becker*. 3 Bde. Gotha 1808–1816.

³⁸ Vermerkt im Erwerbungsbuch des Kupferstichkabinetts (Ident.-Nr. EB_KKB-B_SLG_LZ_1831–1856): Inventarium I 1831–1856 1–1493, S. 41.

³⁹ Field, Richard S.: „Kat. Nr. 6: Die Kreuzigung Christi und der Heilige Christophorus“. In: *Ausst.-Kat. Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 75–80, 76–77. Abb.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336410> (09.07.2023).

tigen, zumal auch Fields Beobachtung, dass Rückseiten von Holzstöcken des 15. im 16. Jahrhundert neu geschnitten wurden, diese Aussage relativiert. Zu den ältesten erhaltenen Stücken zählt *Die Marter des Hl. Sebastian* mit einem Ablassgebet, auf dessen Rückseite sich ein Christusmonogramm umgeben von Evangelistensymbolen darüber Christus am Kreuz befindet. Datiert wird dieser Holzstock zwischen 1470 und 1475, sehr wahrscheinlich wurden beide Seiten zeitgleich verwendet.⁴⁰

Eine zeitgleich beidseitige Verwendung findet sich ebenfalls bei sich ergänzenden Motiven wie im Fall von Kalenderdrucken, wo jeweils sechs Monate auf einer Seite geschnitten wurden, oder bei Holzstöcken, die zum Druck von Spielbrettern wie Schach und Mühle dienten.⁴¹ Aber auch Szenen aus zusammenhängenden Folgen wie zwei sukzessive Passionsszenen oder Tonplatten für Farbholzschnitte finden sich auf Vorder- und Rückseiten zum zeitgleichen Gebrauch (Abb. 5a, b; 6a, b).



Abb. 5a: Anonym: *Passionsszenen*, Holzstock; Vorderseite: *Beweinung*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 161-r).

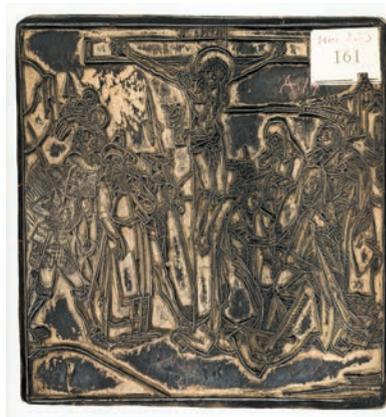


Abb. 5b: Anonym: *Passionsszenen*, Holzstock; Rückseite: *Kreuzigung*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 161-v).

Auf diese Weise konnten mit nur einem Werkstück zwei (komplementäre) Bilder produziert und der Materialeinsatz reduziert werden.

Selbst wenn ein zunächst nur einseitig geschnittener Block ausgedruckt war oder ein Motiv trug, das nicht mehr marktgängig war, konnte dieser immer noch verwertet

⁴⁰ British Museum, Museum number: 1847,0522.1. Abb.: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1847-0522-1 (09.07.2023); Field, Richard S.: „Kat. Nr. 4: Das Martyrium des Heiligen Sebastian, Christus-Monogramm“. In: Parshall / Schoch 2005 (wie Anm. 39), S. 70–73.

⁴¹ Vgl. z. B. den doppelseitigen Holzstock mit dem Kalender von Johannes von Gmunden (auf dem Stock bez. mit Johannes de Gamundia), um 1470 (DE 098) und den beidseitig geschnittenen Holzstock mit Schach und Mühlespiel (DE 147).



Abb. 6a: Anonym: Vorderseite: *Gebet vor heiligem Papst*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 343-05r).



Abb. 6b: Anonym: Rückseite: Tonplatte, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 343-05v).

werden, indem die Rückseite neu geschnitten wurde.⁴² Dabei gibt es Varianten, bei denen die geschnittene Seite des Stocks unangetastet blieb, beziehungsweise zu Teilen oder vollständig abgehobelt wurde. Das war abhängig davon, wie gut die ursprünglich verwendete Seite erhalten war und ob es Verwerfungen im Holz gab. So verwendete der Formschneider für die Georg Pencz zugeschriebene und um 1530 datierte Darstellung von *Diana und Aktäon* drei Holzstöcke aus offensichtlich unterschiedlichen Kontexten (Abb. 7, 8).⁴³ Die Rückseiten zeigen, dass zwei davon erneut zum Einsatz kamen: Auf dem mittleren Druckstock ist eine zwar ausgeglättete, jedoch noch gut erkennbare Darstellung von *Maria und vier weiblichen Heiligen*, zu Füßen Mariens und Katharinas die Inschrift „Jorg glockendon“, der wahrscheinlich zugleich der Formschneider war. Georg Glockendon d. Ä. war in Nürnberg als Illuminist, Zeichner und Formschneider tätig, er starb 1514.⁴⁴ Auf der Rückseite des dritten Stocks findet sich eine Heilige Dreifaltigkeit mit einem Ablassgebet, deren Komposition Albrecht Dürers Dreifaltigkeitsholzschnitt von 1511 (B 122) sehr genau folgt. Es ist allerdings keine unmittelbare Kopie, da die Dimensionen des Druckstocks im Gegensatz zum Dürer-Holzschnitt etwas kleiner

⁴² Bei der späteren Verwertung von Rückseiten lässt sich oft nicht entscheiden, wieviel Zeit zwischen der Bearbeitung von Vorder- und Rückseite lag. Für die Berliner Sammlung Derschau sind zudem Fälschungen des späten 18. beziehungsweise des frühen 19. Jahrhunderts nicht auszuschließen, da das zunehmende Interesse am Holzschnitt, besonders in seiner frühesten Ausformung, einen entsprechenden Markt generierte. So konnten gerade ‚unverfängliche‘ alte Druckstöcke zu Garanten der Echtheit einer umseitigen Fälschung werden.

⁴³ Röttinger, Heinrich: *Die Holzschnitte des Georg Pencz*. Leipzig 1914, Nr. 3, S. 35–36; Landau, David: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*. Mailand 1978, S. 151.

⁴⁴ Merkl, Ulrich: „Glockendon“. In: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 56. München, Leipzig, 2007, S. 189–192, hier: S. 190. Vgl. auch Timann 1993 (wie Anm. 13), S. 24–28.



Abb. 7: Georg Pencz (Entwurf): *Diana und Aktäon*, um 1530; dreiteiliger Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 099_1-3 r).



Abb. 8: Rückseiten von *Diana und Aktäon*, dreiteiliger Holzstock; Mitte: Georg Glockendon: *Maria mit Kind und vier weiblichen Heilige*, rechts: Kopie nach Albrecht Dürer: *Heilige Dreifaltigkeit mit xylographischem Gebetstext*, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (DE 099_1-3 v).

ausfallen und die Darstellung der vier Winde unterhalb der Trinität auf einen reduziert und weiter nach oben versetzt wurde.⁴⁵ Die Stelle, an der bei Dürer das Wolkenband

⁴⁵ Die Maße des Dürer Holzchnittes sind 39,9 × 28,5 cm (Exemplar des British Museum: 1911,0511.1, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0511-1 (09.07.2023)). Die Maße des Druckstocks der Derschau Sammlung (DE 099-3) betragen: 38,3 × 25,8 × 2,3 cm.



Abb. 9: Hans Springinklee (Entwurf), Georg Erlinger (Druck): Wechselstöcke für die heilige Dorothea, heilige Margaretha, heilige Barbara, heilige Katharina, heilige Ursula, um 1519; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 421).

mit den Winden sowie das mit der Jahreszahl 1511 versehene AD-Monogramm erscheint, nimmt auf dem Holzstock das xylografische Ablassgebet ein. Da der umseitige Holzschnitt von Georg Pencz auf um 1530 datiert ist, muss der Dreifaltigkeitsholzschnitt mit Ablassgebet zwischen 1511 und etwa diesem Datum entstanden sein.⁴⁶

Die Werkstattzusammenhänge von Glockendon und Pencz lassen sich über Albrecht Glockendon, den Sohn von Georg, rekonstruieren, der die ebenso Georg Pencz zuge-

⁴⁶ Gustav Pauli brachte (noch in Bezug auf eine Zuschreibung an Hans Sebald Beham) einen Nürnberger Ratsverlass vom 19. November 1530 mit diesem Holzschnitt in Verbindung. Demnach erhielt Albrecht Glockendon für „sein geschnitten hirßjayd“ ein einjähriges Privileg, das ihn vor dem Naschneiden schützen sollte. Pauli, Gustav: *Hans Sebald Beham: Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134). Straßburg 1911, S. 42. Vgl. auch Hampe, Theodor: *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance: (1449) 1474–1618 (1633)*. 3 Bde., Bd. 1. Wien 1904, S. 262, Nr. 1803.



Abb. 10: Hans Springinklee (Entwurf), Georg Erlinger (Druck): *Heilige Ursula*, um 1519; Holzschnitt von sechs Stöcken; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Ident. Nr.: 453-1895).

schriebene Holzschnittfolge der *Sieben Planeten* im August 1531 ediert hatte.⁴⁷ Insofern kann man davon ausgehen, dass der Holzstock mit *Maria und vier weiblichen Heiligen* im Werkstattbesitz der Familie geblieben war und später als willkommenes Material für den dreiteiligen Holzschnitt *Diana und Aktäon* diente. Dies wiederum situiert den Dreifaltigkeitsdruckstock desgleichen in den Kontext der Glockendon-Werkstatt. In der Derschau-Sammlung haben sich weitere Holzstöcke aus eben jenem Kontext der Nürnberger Glockendon-Familie sowie solche, deren Risse Georg Pencz zugeschrieben wer-

⁴⁷ Die Druckstöcke hierzu haben sich in der Sammlung Derschau erhalten (KK-SMB, DE 353). Zu der Planetenfolge: Ausst.-Kat. *German Renaissance prints 1490–1550*. London, British Museum, 1995. Hg. von Giulia Bartrum. London 1995, Kat. Nr. 109, S. 115–117. Zu Albrecht Glockendon vgl. Merkl 2007 (wie Anm. 44), S. 189–190.

den, erhalten. Neben den Blöcken der *Sieben Planeten* (Pencz) sind dies Kopien von Hans Burgkmairs sehr erfolgreicher Serie *König von Gutzin* (Cochin).⁴⁸

Neben der (Wieder-)Verwendung von Rückseiten konnten auch fluide Varianten von Bildern hergestellt werden, indem zwei oder mehr Holzstöcke miteinander kombiniert wurden und so unterschiedliche Versionen fußend auf einem ‚Kernstück‘ entstanden. So ließ sich beispielsweise eine weibliche Heilige, deren Riss Hans Springinklee zugeschrieben wird, durch die Ansetzung einer Leiste mit landschaftlichem Hintergrund sowie der (im Druck) rechten Hand mittels unterschiedlicher Attribute zu einer heiligen Barbara, Dorothea, Katharina, Margarethe oder Ursula kombinieren, wie die erhaltenen ‚Wechselstöcke‘ zeigen (Abb. 9, 10). Erprobt war eine solche Montagetechnik im Buchdruck seit dem mittleren 15. Jahrhundert. Zentrale Szenen, auf denen handelnde Personen erscheinen, wurden durch seitliche Holzschnittstreifen mit Gebäuden oder Bäumen ergänzt, auf diese Weise konnten wechselnde Schauplätze generiert werden. So kam beispielsweise Johannes Grüninger in Straßburg für seine Ausgabe der *Komödien des Terenz* von 1496 für die 157 Textillustrationen mit 88 Einzelholzschnitten aus, was die Kosten für Riss und Formschnitt erheblich reduzierte.⁴⁹ Denn für den Reißer und den Formschneider fielen beträchtliche Lohnkosten an, wobei für letzteren die Ausgaben aufgrund des Aufwands und der Dauer der Arbeiten des Formschnitts bis zu dreimal so hoch sein konnten wie für den Reißer, abhängig von der Komplexität und Größe der Holzstöcke. Die des Öfteren zu findende Annahme allerdings, dass der Formschneider im 16. Jahrhundert eine größere Wertschätzung erfuhr als der Reißer, weil Erster höher bezahlt war, relativiert sich mit Blick auf die Dauer der Arbeiten.⁵⁰ Denn wenn ein Handwerker deutlich länger für die Fertigstellung eines Werkstückes benötigte, musste das gezwungenermaßen höhere Kosten provozieren, wie schon Tilman Falk festhielt.⁵¹

Es gehörte zum gängigen Repertoire des Einzel- und Buchholzschnitts, zentrale Bilder wie auch Buchtitel mit separat kombinierbaren Rahmungen von einem bis zu sechs Blöcken zu umgeben und auf diese Weise eine größtmögliche Varianz zu erreichen (vgl. Abb. 10). Solcherart arbeitsökonomischer Umgang ist in den auf Wirtschaftlichkeit orientierten Offizinen erwartbar, sie findet sich indes selbst in einem Prestigeprojekt Kaiser Maximilians, im *Weißkunig*. In den Szenen der Werbung um die habsburgische Prinzessin konnte ein Set von vier Holzstöcken zu drei unter-

48 Zur Glockendon-Kopie McDonald, Mark P.: „Burgkmair’s Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India“. In: *Print Quarterly* 20, 2003, 3, S. 227–244, hier: S. 242–243. Zu der Serie Burgkmairs vgl. Leitch, Stephanie: „Burgkmair’s Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print“. In: *The Art Bulletin* 91, 2009, 2, S. 134–159.

49 Die früheste Anwendung einer solchen Montagetechnik geht wohl auf den Bamberger Pfister-Druck von Ulrich Boners *Der Edelstein*, Bamberg 1461 (GW 4839) zurück; zu Grüninger und dem frühen illustrierten Buchdruck: Zimmermann-Homeyer, Catarina: *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*. Wiesbaden 2018, hier: S. 119–120.

50 Beispielsweise Schoch 2001 (wie Anm. 16), S. 264; Reske 2009 (wie Anm. 16), S. 73–74.

51 Falk 2021 (wie Anm. 6), ebenso zur Dauer von Formschnitтарbeiten Sp. 199–201.

schiedlichen Szenen kombiniert werden. Der obere Stock, der mit der Darstellung zweier unter einem Baldachin thronenden Gekrönten sowie einer Gruppe von Höflingen einer Dreifachverwendung dienen sollte, konnte durch eines der Einsatzstücke ergänzt werden, auf denen jeweils Delegationen aus Portugal, Dänemark und Ungarn dargestellt sind, die durch ihre Wappen identifiziert werden.⁵²

Ein ähnliches Vorgehen, durch Montage mehrere Varianten herzustellen, ist bei dem zweiteiligen Holzstock eines Fürsten in einer dreispännigen Karosse zu vermuten, von dem sich zudem eine Kopie in der Sammlung Derschau erhalten hat. Beide Versionen entstammen sehr wahrscheinlich dem Umkreis der Wittenberger Cranach-Werkstatt. Das Wappen auf der Pferdedecke des hinteren Pferdes weist den Dargestellten als einen sächsischen Herzog aus, der Kopf des Fürsten wurde als auswechselbares Kompartiment am oberen Rand des Holzstockes angesetzt. Möglicherweise gab es weitere Köpfe, die bei Bedarf ausgetauscht werden konnten, oder der Holzstock wurde auf diese Weise mit dem ‚Porträt‘ einer anderen Person aktualisiert (Abb. 11).



Abb. 11: Lucas Cranach, Werkstatt (?): *Sächsischer Herzog in Dreispänner mit Wagenlenker*; Teil eines zweiteiligen Holzstocks; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 144_1).

⁵² Dazu Metzger, Christof: „Kat. Nr. 109: Der Weißkunig Kaiser Maximilians I.: Gesandte werben um die habsburgische Prinzessin“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I.* 2019 (wie Anm. 24) S. 342–343. [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[HO2006/461\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[HO2006/461]&showtype=record) (09.07.2023).



Abb. 12: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, 1508; kolorierter Holzschnitt (1. Zustand), Ashmolean Museum, University of Oxford.



Abb. 13: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, 1518; Holzschnitt (2. Zustand); Wien, Albertina (Inv.-Nr. DG1934/46).



Abb. 14: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, nach 1518; Holzschnitt (3. Zustand); London, The British Museum (Mus.-Nr. 1845,0809.656).

Während sich Kupferplatten für spätere Korrekturen partiell oder ganz ausglätten beziehungsweise insgesamt einschmelzen lassen, um zumindest das Metall wiederzugewinnen und erneut zum Einsatz zu bringen, ist das bei Holz für den Hochdruck nicht möglich. Man behalf sich wie gezeigt mit der Weiterverwendung der Rückseiten. Sollten aber wesentliche Teile des geschnittenen Stocks erhalten bleiben und nur einzelne Segmente verändert werden, war ein aufwendigeres Verfahren nötig: In diesem Fall wurden die betreffenden Stellen aus dem Holz ausgeklinkt, ein neues Stück eingefügt und sorgsam, die ‚Anschlüsse‘ aufnehmend, in der gewünschten Form geschnitten, wie im Weiteren gezeigt werden soll. Trotz der ungleich aufwendigeren späteren Korrektur eines Holzstockes im Gegensatz zum Kupferstich sind solche nachträglichen Veränderungen beziehungsweise Ergänzungen in unterschiedlichen Dimensionen des Öfteren vorgenommen worden und lassen sich gleichermaßen an den in den Drucken dokumentierten verschiedenen Zuständen sowie an überlieferten Holzstöcken nachvollziehen.

Ein Beispiel für eine nachträgliche Modifikation eines Holzstocks findet sich in der *Madonna mit Kind* von Hans Burgkmair d. Ä. Der erste Zustand dieses Holzschnittes hat sich in einem Exemplar im Ashmolean Museum (Oxford) erhalten und zeigt Maria mit dem Kind unter einem angeschnittenen Bogen, in den auf der linken Seite die Jahreszahl 1508 und das Künstlermonogramm HB eingeschrieben ist (Abb. 12).

Zehn Jahre später wurde der Holzstock aktualisiert, indem man den linken Bogen der Null abarbeitete und auf diese Weise die Jahreszahl 1518 herstellte (Abb. 13). Zu einem nicht näher bestimmbareren späteren Zeitpunkt war zwar noch das Motiv von



Abb. 15a: Hans Burgkmair d. Ä. (Entwurf): *Madonna mit Kind*, 1508 und nach 1518; Holzstock, Vorderseite; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 132 r). **Abb. 15b:** Hans Burgkmair d. Ä. (Entwurf): *In Arabia*, um 1508; Holzstock, Rückseite; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 132 v).

Interesse, aber die architektonische Rahmung offenbar als unmodern empfunden worden, denn nun wurde der Bogen in Renaissanceformen mit Kassettierungen erneuert (Abb. 14).⁵³ Wie die Modernisierung vorgenommen wurde, ist am Holzstock selbst abzulesen. Dieser wurde oberhalb der Kapitelle und des Kopfes der Maria ausgesägt und durch den neuen Bogen ergänzt, wie die Fugen zeigen (Abb. 15a, b). Auf seiner Rückseite befindet sich eine wohl verworfene Szene (*In Arabia*) aus der Serie *Der Kunig von Gutzin* von Hans Burgkmair, die dadurch an ihrem linken Rand abgearbeitet wurde.⁵⁴ Im Fall dieses Holzstocks ist nicht nur das Material durch beidseitige Nutzung ökonomisch verwertet worden. Ebenso ist die Aktualisierung des Motivs der Madonna mit Kind in Datum und später in architektonischer Rahmung Teil dieses ökonomischen Umgangs: Ein populäres Motiv wurde offenbar durch Anpassung an den Zeitgeschmack bewahrt und damit marktgängig gehalten. Auch an einem Holzstock der Ehrenpforte Kaiser Maximilians (*Feldzug in Flandern – Bündnis mit Heinrich VIII.*) ist diese Art späterer Einfügungen noch am Original nachzuvollziehen. Hier

⁵³ Campbell Dodgson brachte die spätere Ergänzung mit Hans Weiditz in Verbindung, vgl. Dodgson, Campbell: *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. 2 Bde., Bd. 2. London 1903–1911, S. 73–74, Nr. 13.

⁵⁴ Hans Burgkmairs Serie *Der Kunig von Gutzin* entstand 1508. Daher sind wohl auch die verworfene Szene mit der Inschrift *In Arabia* und der ursprünglich 1508 datierte Madonnenholzschnitt zeitlich in unmittelbarer Nähe entstanden.

nahm der Formschneider Hieronymus Andreae in ungleich komplizierterer Form miten im Block zwei Auswechslungen an der Reiterfigur Kaiser Maximilians vor.⁵⁵

Jenseits bekannter Bild-Textkombinationen bietet auch das Bild selbst immanente Möglichkeiten zur Integration unterschiedlicher Textsorten. Dabei bleibt der xylografische Text, wie er bereits in den frühen Blockbüchern erscheint, nicht die einzig mögliche Form (vgl. Abb. 4 und 8). So ließen sich Bildinschriften auch mittels Bleiletern direkt in den Holzstock einfügen. Hierfür wurden Ausklinkungen aus dem Holzblock vorgenommen und anschließend die Bleiletern eingeklebt. Das Beispiel eines Holzstocks mit dem Monogramm von Martin Weigel und der Darstellung der *Hochzeit zu Kana* zeigt solche für erklärenden Text ausgesparte Stellen, die im Block auch die Schriftrahmung vorsehen. Bei dem Peter Flötner zugeschriebenen Holzschnitt der *Allegorie der Tyrannei* wird erkennbar, wie die Bleiletern im Holzstock eingefügt wurden (Abb. 16, 17).

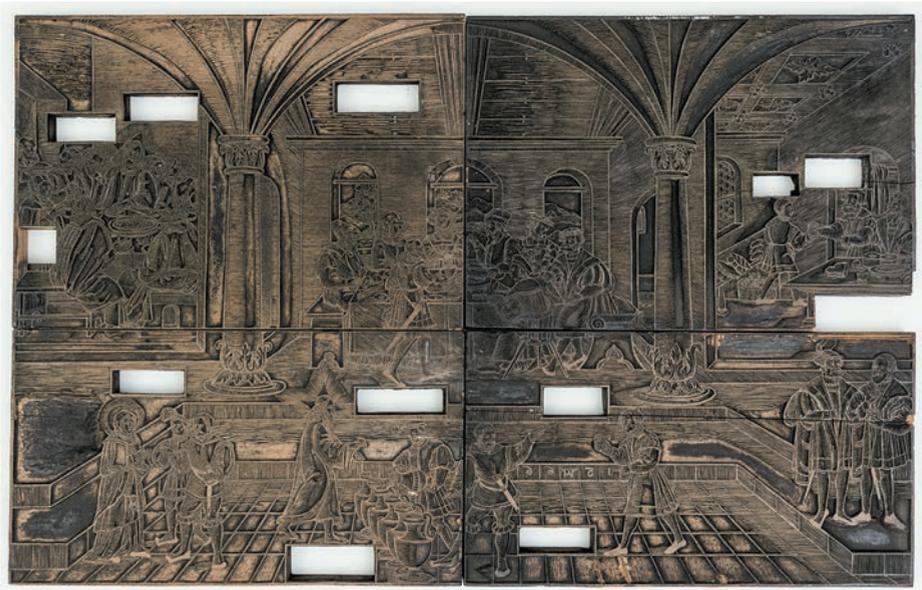


Abb. 16: Martin Weigel (Entwurf): *Hochzeit zu Kana*, 1566, vierteiliger Holzstock, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 021).

Auch Künstlermonogramme wurden im 16. Jahrhundert mitunter als Bleiletern eingefügt, wie das Monogramm von Hans Sebald Beham auf dem entsprechenden Stock für den achteiligen Riesenholzschnitt *Der verlorene Sohn* zeigt (Abb. 18). Die Verwendung

⁵⁵ Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.; C² – Historie Nr. 10 (Bild), Inventarnr.: HO2006/89, Albertina, Abb.: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[HO2006/89\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[HO2006/89]&showtype=record) (09.07.2023). Vgl. auch Schauerte 2001 (wie Anm. 12), S. 282–283, 442.



Abb. 17: Peter Flötner (Entwurf, zugeschrieben): *Der arm gemein Esel (Allegorie der Tyrannei)*, um 1525; Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 011).



Abb. 18: Hans Sebald Beham (Entwurf): *Der Verlorene Sohn*; Holzstock; Detail mit Monogramm in Bleiletter; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 180-8).

von Bleilettern für Inschriften oder auch Monogramme hatte den Vorteil, dass ein gleichmäßiges Schriftbild erzielt und Fehler bei einzelnen Buchstaben durch die notwendige Seitenverkehrung im Holzstock vermieden werden konnten. Zugleich ließ sich ein Bleilettertext schneller herstellen und korrigieren als ein xylografischer. Selbst der Wechsel der Sprache von Latein zu Deutsch und umgekehrt ließ sich auf diese Weise vornehmen und so mit einem Werkstück die Absatzmöglichkeiten der Holzschnitte erhöhen, die damit zugleich auf unterschiedliche Publikumserwartungen reagierten.



Abb. 19: Erhard Schön (Entwurf, zugeschrieben): *Landsknecht und Frau*; undatiert; Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 023).



Abb. 20: Erhard Schön (zugeschrieben): *Landsknecht und Frau*, 1521–1535; Holzschnitt; London, The British Museum (Mus.-Nr. E.8.115).

Mitunter wurden die Holzblöcke nach den Erfordernissen der ‚Beschriftung‘ bearbeitet. Das wird deutlich an einer Reihe von Druckstöcken mit Darstellungen von Landsknechten aus der Sammlung Derschau, deren Oberkanten oft nicht gerade, sondern verschiedenartig, beispielsweise in Stufenform verlaufen. Erst an den überlieferten Holzschnitten ist der Grund dafür auszumachen: Man schnitt die Oberkanten zu, um jeweils Text, in diesem Fall in Form von Drucklettern, an der gewünschten Position bildnah platzieren zu können. Die variierenden Oberkanten machen evident, in welcher Weise die Druckstöcke für den zeitgleichen Druck von Bild und Text angepasst wurden (Abb. 19, 20). Auch diese Aussparungsvariante ermöglichte den schnellen Wechsel von Text oder Personenbezeichnung und demonstriert Ausführungsoptionen für einen Markt, der auf differente Interessenslagen zu reagieren vermag.

Der Vielfalt der Bild-Textkombinationen ist schließlich die durchaus überraschende Varianz unterschiedlicher Holzarten für Druckstöcke gegenüberzustellen. Bekannt ist, dass oft harte Obsthölzer, speziell Birnbaumholz, zum Einsatz kamen, da diese einen sehr dichten, regelmäßigen Faserverlauf haben und weniger zur Verwerfung neigen. Der älteste überlieferte Holzstock der sogenannte *Bois Protat*, um 1370 (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris), ist jedoch aus Walnussholz ge-

fertigt und könnte für den Zeugdruck gedient oder eine Zwischenstellung zum Holzschnitt eingenommen haben, wie Richard S. Field vermutete.⁵⁶

Neben den Artefakten selbst geben auch Schriftquellen zu den verwendeten Hölzern Auskunft. So überliefert Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte*, dass für den Zeugdruck Nuss- oder Birnbaumholz zu verwenden sei.⁵⁷ Hans Sachs wiederum lässt in seinem Ständebuch *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* (1568) den Reißer erklären, dass er seine Entwürfe auf Lindenholz anfertige. „Ich bin ein Reisser frü vnd spet // Ich entwürff auff ein Linden Bret // Bildnuß von Menschen oder Thier// Auch gewechß mancherley monier // Geschriff / auch groß Versal buchstaben // Historj / vnd was man wil haben [...]“.⁵⁸ Dass Sachs das in der Nürnberger Skulptur vorherrschende Lindenholz nicht wahllos oder gar aus Versehen für seine Zeilen herausgegriffen hatte, belegt der achteilige Holzstock für den Riesenholzschnitt *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn* von Hans Sebald Beham, für den jüngst Lindenholz als Material identifiziert werden konnte.⁵⁹ Matthäus Merian schließlich fügte seiner bereits erwähnten Ausgabe der Übersetzung von Tommaso Garzonis *Piazza Universale* (1641) eine Passage zur Druckgrafik aus eigener Feder ein. In dem Abschnitt über den Formschneider heißt es: „Die auffgerissene Figuren werden von den Formschneidern in Bux, Birnbaum vnd ander dergleichen hartes Holtz geschnitten vnd zum Truck bereitet“.⁶⁰ Und Jean-Michel Papillon wiederum zählt im zweiten Band seines *Traité historique et pratique de la gravure en bois* (1766) im Kapitel über „die Hölzer, die für den Holzschnitt geeignet sind“ Buchsbaum, Speierling und Birne auf. Darüber hinaus verweist er auf den Apfelbaum, die wilde Birne sowie auf Kirsche und Vogelkirsche als sehr harte Hölzer: „Les meilleurs bois pour graver sont le Buis, le Cormier & le Poirier; on se sert aussi quelquefois du Pommier Privé &: Sauvage, du Poirier Sauvage qu'on appelle Sauvageon, & qui est plus ferme que le Poirier ordinaire, du Cérissier, & du Mérisier; ce dernier Bois est très-dur.“⁶¹

Holzuntersuchungen an den Druckstöcken der Sammlung Derschau im Berliner Kupferstichkabinett 1964 und 2004 identifizierten Hölzer aus der Familie der Rosenge-

56 Field, Richard S.: „Der frühe Holzschnitt. Was man weiß und was man nicht weiß“. In: Parshall / Schoch 2005 (wie Anm. 39), S. 19–35, hier: S. 22.

57 „Quando vuoi dipigniere il tuo panno lino, una quantità di sei o di venti braccia, avvolgilo tutto e metti la testa del detto panno in sul detto telaro; e abi una tavola di *nocie o di pero*, pur che ssia di legniamie ben forte, e 'ssia di spazio chome sarebbe una prieta chotta, over mattone“, Cennini, Cennino: *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini*. Hg. von Fabio Frezzato. Vicenza 2003, S. 195. [Kursivierung im Zitat L. C.] Vgl. auch Falk 2021 (wie Anm. 6), S. 194–195.

58 Sachs 1568 (wie Anm. 29), unpag.

59 Vgl. DE 180. Diese Identifikation wurde 2022 im Zuge der Ausstellung *Holzschnitt. 1400 bis heute* des Berliner Kupferstichkabinetts durch den Diplom-Restaurator Christian Fischer via Autopsie vorgenommen. Vgl. Ausst.-Kat. *Holzschnitt. 1400 bis heute*. Hg. von Christien Melzer / Georg Dietz. Berlin, Kupferstichkabinett, 2022. Berlin 2022, S. 86. Von einem Versehen des Hans Sachs ging noch Tilman Falk aus, Falk 2021 (wie Anm. 6), S. 195.

60 Garzoni 1641 (wie Anm. 30), S. 365.

61 Papillon, Jean-Michel: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 3 Bde., Bd. 2 Paris 1766, S. 75.

wächse (*Rosaceae*) und hier der Unterfamilie der Kernobstgewächse (*Pomoideae*). Deutlich wurde jedoch, dass die nähere Bestimmung aufgrund der großen strukturellen Übereinstimmungen dieser Unterfamilie mit zerstörungsfreien oder minimalinvasiven Methoden kaum weiter zu differenzieren ist.⁶² Das heißt aber auch, dass alle zu dieser Gruppe gehörigen Hölzer als Material für Druckstöcke in Betracht zu ziehen sind, auch wenn gemeinhin das hierzu gehörige Birnbaumholz in Sammlungskatalogen angegeben ist.

Die möglichen, zur Unterfamilie der *Pomoideae* zählenden Holzarten sind nach Mareike Penkuhn, die eine der Untersuchungen vorgenommen hat: Birnbaum, Apfelbaum, Eberesche, Elsbeere, gewöhnliche und nordische Mehlbeere, Speierling sowie Weißdorn. Trotz der nicht zweifelsfrei verifizierbaren Identifizierungsmöglichkeiten innerhalb der Gruppe der *Pomoideae* nimmt Penkuhn auf der Grundlage ihrer Autopsie eine tentative Zuordnung der beprobten Stöcke zu möglichen Kernobsthölzern zu. Dabei unterscheidet sie zwei größere Gruppen: Die erste umfasst Birne, Apfel oder Weißdorn, der sie zwanzig Derschau-Nummern zuordnet; die andere Gruppe enthält Eberesche, Elsbeere, gewöhnliche und nordische Mehlbeere oder Speierling, die sie für acht Derschau-Nummern wahrscheinlich macht.⁶³ Darüber hinaus konnte Penkuhn für den Holzstock eines unbekanntes Künstlers mit einer *Verkündigung an Maria* zweifelsfrei Erle als Holzart nachweisen.⁶⁴

Das in der Sammlung Derschau bis dato nicht nachgewiesene Kirschbaumholz, das Jean-Michel Papillon in der Aufzählung geeigneter Hölzer für den Formschnitt nennt, lässt sich wiederum für ein ausgesprochen repräsentatives Stück belegen.⁶⁵ Es handelt sich um den sechsteiligen monumentalen Druckstock für den Riesenholzschnitt der herzförmigen Weltkarte, die mit dem Namen des Kartografen Hajji Ahmed in Verbindung gebracht wird, und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand. Für diese Holzstöcke, heute in Venedig, ist Kirschbaumholz belegt.⁶⁶

Die Expansion des gedruckten Bildes schlägt sich in einer weiteren polyvalenten Dimension nieder: in den Auflagenhöhen, die diese Drucktechnik zu erreichen ver-

62 Jäger, Klaus-Dieter / Kroll, Renate: „Holzanatomische Untersuchungen an den Altdorfer-Stöcken der Sammlung Derschau. Ein Beitrag zur Methodik von Holzbestimmungen an Kunstgegenständen“. In: *Forschungen und Berichte* 6, 1964, S. 24–39; Penkuhn, Mareike: *Holz in der Kunst. Holzbiologische Betrachtungen anhand der kunsthistorischen Druckstock-Sammlung Becker-Derschau aus dem Kupferstichkabinett zu Berlin*. Dipl.-Arbeit, Fachhochschule Eberswalde, 2004 (Typoskript).

63 Penkuhn 2004 (wie Anm. 62), S. 52, 85.

64 Penkuhn 2004 (wie Anm. 62), S. 53. (Vgl. DE 123).

65 Die Arbeit von Mareike Penkuhn konnte nur einen kleinen Ausschnitt der Derschau Sammlung berücksichtigen, die mehr als 1000 Einzelobjekte umfasst. Daher sind weitere Holzarten nicht auszuschließen, wie bereits der Druckstock aus Lindenholz beweist, vgl. oben.

66 Bellingeri, Giampiero: „La turchizzazione di un Mappamondo“. In: Baumgärtner, Ingrid / Falchetta, Piero (Hg.): *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento*. Rom 2016, S. 133–155, hier: S. 136–137. Die Holzstöcke gehören der Biblioteca Nazionale Marciana, ausgestellt sind sie derzeit im Museo Civico Correr, Venedig.

mag. Damit ist ein wichtiger Faktor nicht nur seiner materiellen Bedeutung angesprochen, sondern auch der Polyvalenz des Materials selbst. Denn der Hochdruck und besonders die Verwendung robuster Obstbaumhölzer machten im Vergleich zum Kupferstich ungleich höhere Auflagen möglich. Hochrechnungen, die Christoph Reske für die 1493 in Nürnberg gedruckte *Schedelsche Weltchronik* allein anhand der heute noch sicher belegbaren Exemplare vornahm, ergaben, dass insbesondere der kleine Druckstock einer Papstbüste, die in der Chronik mehrfach verwendet wurde, bis zu 25 000 Mal abgedruckt wurde. Die Städtedarstellung wiederum, die in verschiedenen Kontexten als Troja, Pisa, Verona, Toulouse und Ravenna wiederholt wurde, kam knapp 10 000 Mal zum Abdruck und die ganzseitige Abbildung des Jüngsten Gerichts wurde 1630 Mal gedruckt.⁶⁷ Die quantitativen Differenzen der Abdrucke zeigen, dass sich diese Zahlen nicht verallgemeinern lassen.⁶⁸ Sie belegen indes das prinzipielle Vervielfältigungspotenzial, das in den Druckstöcken liegt und mit ihnen ein Potenzial für die Popularisierung und Verbreitung jedweden Bildes, sei es sakral oder profan.

Transformationen

Mehrfach ist bisher im Zusammenhang mit Bilddruckstöcken von symbolischem Kapital die Rede gewesen. Was ist darunter zu verstehen? Es geht dabei um die immateriellen Werte der künstlerischen Arbeit und des Kunstwerks und ihrer Rolle jenseits von Druckereien in Sammlungen. Mit anderen Worten: Es geht um ihre Bedeutung als Lieferanten von Sozialprestige, kulturellen Kommunikationen sowie nicht zuletzt um ihre eigene ästhetische Faszination, die sich an das dreidimensionale Objekt bindet. Der Kunstdiskurs steht dabei bereits in der Frühzeit dieser Gattung vor dem der Vervielfältigung. Die ästhetische Frage ist in allen ihren Teilen des kunsttechnologischen Prozesses im theoretischen Diskurs dominant gegenüber der Verbreitungsfrage. Dafür stehen gleichermaßen die eingangs zitierten Lobpreise von Otto Beckmann und Leonhart Fuchs und selbst die großen Kunstschriftsteller wie Giorgio Vasari. Dabei ist es überraschend, in welcher Weise ein Otto Beckmann den künstlerischen Wert des in Holz geschnittenen Bildes in Gestalt des Formschneiders in das Zentrum stellt und zu den höchsten Vergleichen gelangt. Im Holzschnitt sieht er eine Transformation der Malerei in Skulptur vollzogen. Beckmann und Fuchs hatten erkannt, dass es am Ende der Techniker ist, der in hoher Kunstfertigkeit das ‚Original‘ – als Werkzeug sowie

⁶⁷ Reskes Rechengrundlage bilden die sicher belegbaren 1287 lateinischen und 343 deutschen Exemplare, Reske 2009 (wie Anm. 16), S. 75–76.

⁶⁸ Ein Plädoyer für einen differenzierten Umgang und Zurückhaltung bei Extrapolationen von Auflagenzahlen Eiseremann, Falk: „Fifty Thousand Veronicas. Print Runs of Broadsheets in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print*. Leiden 2017, S. 76–113, bes. S. 112–113.

bildgebendes und bildreproduzierendes Objekt zugleich – fertigstellt. Diese Eigenschaft, zugleich Werkzeug wie auch genuines Kunstobjekt zu sein, macht die Wertschätzung der Bilddruckstöcke als Sammlungsobjekte jenseits ihres instrumentalen Charakters ebenso überraschend wie plausibel. Aber auch als Sammlungsobjekte waren Druckstöcke Transformationen nun in der Zeit unterzogen. Denn in dem Augenblick, in dem sie erneut zum Abdruck gelangten, also für den Moment refunktionalisiert und ihre Bilder einer zeitlich von ihren Entstehungskontexten entrückten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, figurierten sie in völlig neuen Wahrnehmungskontexten, die mit ihnen antiquarische Neugier befriedigten, erzieherischen Funktionen folgten oder auch kunsthistorische Interessen bedienten. Daher verwundert es am Ende nicht, dass Johann Georg Sulzer das druckgrafische Produkt, nämlich das reproduzierte Bild, hier des Kupferstiches, folgendermaßen charakterisiert: Man erkenne in der Kupferstecherkunst „den vorzüglichen Werth [...]. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger“.⁶⁹ Damit ist zugleich eine entscheidende weitere Transformation angesprochen, nämlich die Rolle des reproduzierten Bildes in sozialen Wahrnehmungskontexten der Künste – und ihre Popularisierung.

Abkürzungsverzeichnis

DE + Nr.	Inventarnummer der Druckstocksammlung des Hans Albrecht von Derschau, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin
GW	Gesamtkatalog der Wiegendrucke
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16)

Bibliografie

- Anonym: *Dye zaigung des hochlobwürdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*, Wittenberg 1509 (VD16 Z 250).
- Ausst.-Kat. *German Renaissance prints 1490–1550*. London, British Museum, 1995. Hg. von Giulia Bartrum. London 1995.
- Ausst.-Kat. *Holzschnitt. 1400 bis heute*. Berlin, Kupferstichkabinett, 2022. Hg. von Christien Melzer / Georg Dietz. Berlin 2022.
- Ausst.-Kat. *I legni incisi della Galleria Estense, quattro secoli di stampa nell’Italia settentrionale*. Modena, Galleria Estense, 1986. Hg. von Maria Goldoni. Modena 1986.

⁶⁹ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde., Bd. 2 Leipzig 1771–1774, S. 638.

- Bauch, Gustav: „Zur Cranachforschung“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 421–435.
- Baumann, Brigitte / Baumann, Helmut: *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*. Stuttgart 2001.
- Becker, Rudolph Zacharias: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau: Als ein Beytrag zur Kunstgeschichte herausgegeben und mit einer Abhandlung über die Holzschnidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolph Zacharias Becker*. 3 Bde. Gotha 1808–1816.
- Bellingieri, Giampiero: „La turchizzazione di un Mappamondo“. In: Baumgärtner, Ingrid / Falchetta, Piero (Hg.): *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento*. Rom 2016, S. 133–55.
- Boner, Ulrich: *Der Edelstein*, Bamberg 1461 (GW 4839).
- Buff, Adolf: „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchiv“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13, 1892, S. I–XXV.
- Bushart, Magdalena: „Von der Pharmazie zur Botanik. Pflanzenbilder in Kräuterbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts“. In: Ausst.-Kat. *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*. Berlin, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, 2017; Frankfurt am Main, Städel Museum, 2017/18. Hg. von Michael Roth / Magdalena Bushart / Martin Sonnabend. Berlin 2017, S. 27–32.
- Cárdenas, Livia: „Printing Tools or Art Objects. Insights into the Derschau Collection“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.
- Cárdenas, Livia: *Die Textur des Bildes. das Heilumsbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*. Berlin 2013.
- Cennini, Cennino: *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini*. Hg. von Fabio Frezzato. Vicenza 2003.
- Dodgson, Campbell: *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. 2 Bde. London 1903–1911.
- Eisermann, Falk: „Fifty Thousand Veronicas. Print Runs of Broadsheets in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print*. Leiden 2017, S. 76–113.
- Falk, Tilman: „Formschneider, Formschnitt“. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. X. München 2021, Sp. 190–224.
- Field, Richard S.: „Problems in the Study of Wood Blocks“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900*. (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.
- Field, Richard S.: „Der frühe Holzschnitt. Was man weiß und was man nicht weiß“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 19–35.
- Field, Richard S.: „Kat. Nr. 4: Das Martyrium des Heiligen Sebastian, Christus-Monogramm“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 70–73.
- Field, Richard S.: „Kat. Nr. 6: Die Kreuzigung Christi und der Heilige Christophorus“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 75–80.
- Fuchs, Leonhart: *De Historia Stirpium*. Basel 1542 (VD16 F 3242).
- Fulda, Adam von: *Ein ser andechtig cristenlich Buchlei aus hailige Schrifften und Lerern*. Wittenberg 1512 (VD16 ZV 86).
- Garzoni, Tommaso: *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln vnnnd Handt-Wercken*. Frankfurt am Main: Merian, 1641.

- Giehlow, Karl: „Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre“. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1911, S. 14–84.
- Hampe, Theodor: *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance: (1449) 1474–1618 (1633)*. 3 Bde. Wien 1904.
- Hartmann, Bernhard: „Konrad Celtis in Nürnberg“. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 8, 1889, S. 1–68.
- Jäger, Klaus-Dieter / Kroll, Renate: „Holzanatomische Untersuchungen an den Altdorfer-Stöcken der Sammlung Derschau. Ein Beitrag zur Methodik von Holzbestimmungen an Kunstgegenständen“. In: *Forschungen und Berichte* 6, 1964, S. 24–39.
- Kettner, Jasper: *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*. Phil. Diss. FU Berlin 2008. Berlin 2013, S. 93–96. <https://d-nb.info/103306257X/34> (14.03.2023).
- Kockelbergh, Iris: „The rich collection of woodblocks of the Museum Plantin-Moretus and its use in the Officina Plantiniana“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 109–117.
- Landau, David: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*. Mailand 1978.
- Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven 1994.
- Lang, Thomas: „Simprecht Reinhart: Formschneider, Maler, Drucker, Bettmeister. Spuren eines Lebens im Schatten von Lucas Cranach d. Ä.“ In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 93–138.
- Lang, Thomas / Neugebauer, Anke: „Kommentierter Quellenanhang“. In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 139–293.
- Laschitzer, Simon: „Die Heiligen aus der ‚Sipp-, Mag- und Schwägerschaft‘ des Kaisers Maximilian I.“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, S. 117–261.
- Leitch, Stephanie: „Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print“. In: *The Art Bulletin*, 91, 2009, 2, S. 134–159.
- Littmann, Pia: *Der Farbtondruck. Innovation der Körperbildung um 1500*. Tübingen, Berlin 2018.
- Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.): *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 10). Wien 1875.
- McDonald, Mark P.: „Burgkmair's Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India“. In: *Print Quarterly* 20, 2003, 3, S. 227–244.
- Merkel, Ulrich: „Glockendon“. In: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 56. München, Leipzig, 2007, S. 189–192.
- Metzger, Christof: „Kat. Nr. 109: Der Weißkunig Kaiser Maximilians I.: Gesandte werben um die habsburgische Prinzessin“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 342–343.
- Metzger, Christof: „Der Holz-Kaiser. Die Druckstöcke für Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk in der Albertina“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 121–136.
- Mozzo, Marco / Piazzi, Maria Ludovica / Trivisonni, Chiara: „Il progetto di recupero, catalogazione e valorizzazione delle raccolte di matrici Soliani-Barelli e Mucchi della Galleria Estense di Modena“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 101–108.
- Müller, Christian: *Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister*. Basel 1991.

- Nagler, Georg Kaspar: *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntten Künstler aller Schulen* [...]. 5 Bde. München 1857–1879.
- Papillon, Jean-Michel: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 3 Bde. Paris 1766.
- Pauli, Gustav: *Hans Sebald Beham: Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134). Straßburg 1911.
- Penkuhn, Mareike: *Holz in der Kunst. Holzbiologische Betrachtungen anhand der kunsthistorischen Druckstock-Sammlung Becker-Derschau aus dem Kupferstichkabinett zu Berlin*. Dipl.-Arbeit, Fachhochschule Eberswalde, 2004 (Typoskript).
- Petermann, Erwin: „Die Formschnitte des Weisskunig“. In: Musper, Heinrich Th. (Hg.): *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*. 2 Bde. Stuttgart 1956, S. 57–147.
- Ptolemaeus, Claudius: *Cosmographia*. Lat. Übers. von Jacobus Angeli. Hg. von Nicolaus Germanus. Ulm 16. VII.1482. (GW M36379).
- Reske, Christoph: „Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts“. In: *Gutenberg Jahrbuch* 2009, S. 71–78.
- Röttinger, Heinrich: *Die Holzschnitte des Georg Pencz*. Leipzig 1914.
- Rümelin, Christian: „Hans Holbeins ‚Icones‘, ihre Formschneider und ihre Nachfolge“. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72.
- Rumohr, Carl Friedrich von: *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*. Leipzig 1837.
- Sachs, Hans: *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* [...]. Frankfurt am Main 1568 (VD16 S 244).
- Schauerte, Thomas: *Die Ehrenforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. München, Berlin 2001.
- Scheurl, Christoph: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*. Leipzig 1509 (VD16 S 2803).
- Schoch, Rainer: „Archetypus triumphantis Romae“. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus“. In: Müller, Uwe (Hg.): *50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. H.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken*. Schweinfurt 2001, S. 261–298.
- Simoni, Fulvio: „La natura incisa nel legno. La collezione delle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'università di Bologna“. In: *Studi di Memofonte* 17, 2016, S. 129–144, bes. S. 132, 135 f. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/> (20.04.2023).
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde. Leipzig 1771–1774.
- Timann, Ursula: *Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldeman*. Münster 1993.
- Wegener, Dennis: „Der Theuerdank“. In: Ausst.-Kat. *Maximilianvs. Die Kunst des Kaisers*. Tirol, Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte, 2019. Hg. von Lukas Mardersbacher / Erwin Pokorny. Berlin 2019, S. 210–213.
- Wuttke, Dieter: „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1967, S. 321–325.
- Zimmerman, Heinrich / Kreyicz, Franz: „Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1885, S. LXII–LXIV.
- Zimmermann-Homeyer, Catarina: *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*. Wiesbaden 2018.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Universitätsbibliothek Basel: CC0 1.0.

Abb. 2a, b; 3–4; 5a, b; 6a, b; 7–9, 11; 15a, b; 16–19 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Fotos: Markus Hilbich.

Abb. 10 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz.

Abb. 12 aus: Campbell Dodgson: „Rare Woodcuts in the Ashmolean Museum, Oxford-II. Other Woodcuts by Burgkmair“. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 39, Nr. 22, 1921, S. 68–75, hier: S. 74.

Abb. 13 Albertina, Wien: Gemeinfrei.

Abb. 14, 20 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Mariam Hammami

Kollektive *memoria* und die Produktivität der Zerstörung. Die Antwerpener Zitadelle in der niederländischen Bildkultur der Frühen Neuzeit

Abstract: Der Beitrag widmet sich den medial vermittelten Semantisierungsprozessen der durch den Herzog von Alba errichteten Antwerpener Zitadelle in der niederländischen Bildkultur der Frühen Neuzeit und analysiert in diesem Zusammenhang insbesondere das produktive Potenzial der Eroberung des Festungsbaus im Auftrag der Generalstände sowie seiner anschließenden partiellen Zerstörung im August 1577. Anhand ausgewählter Kunstwerke werden dabei jene ästhetischen Strategien der Popularisierung fokussiert, die programmatisch auf die Konstruktion einer niederländischen Erinnerungsgemeinschaft zielen. Denn ausgehend von der Aushandlung politischer Legitimation und kollektiver Identität experimentierten die Künstler und Verleger – so die zentrale These – nicht zuletzt mit den differenzierten Medien und Verfahren einer sinnstiftenden *memoria*.

Als der vom spanischen König zum Statthalter der aufständischen niederländischen Provinzen ernannte Fernando Álvarez de Toledo, 3. Herzog von Alba, im November und Dezember 1567 den *Croonenborch*-Turm in der südlichen Stadtmauer Antwerpens abreißen ließ, um Platz für die Errichtung einer Zitadelle zu schaffen, erschien dies dem Tischler und Kunsthändler Godevaert van Haecht als ein verwerflicher Vorgang mutwilliger Zerstörung.¹ Der Turm, dessen Mauern sich – wie der gebürtige Antwerpener in seinem Tagebuch notierte – durch eine außerordentliche Stärke auszeichneten, war nicht nur ein weithin sichtbares Zeichen für die Wehrhaftigkeit der Scheldemetropole, das der Statthalter zusammen mit weiteren Teilen der Stadtbefestigung, einer zum Markt führenden Straße sowie einigen Gebäuden gezielt demontierte.² Das laut van Haecht etwa 500 Jahre alte Bauwerk, das angeblich von den Kurfürsten des Heiligen Römischen Reiches gestiftet worden war,³ repräsentierte zudem die lange währende Autonomie und überregionale Bedeutung der Handelsstadt. Dass der größte Teil des Turmes ausgerechnet am Tag der heiligen Barbara unter dem Beifall einiger Papst-

1 Vgl. Haecht, Godevaert van: *Kroniek over de troebelen van 1565 tot 1574 te Antwerpen en elders*. Hg. von Rob van Roosbroeck. 2 Bde., hier Bd. 1 Antwerpen 1929–1930, S. 239, 241–242 sowie dazu Thöfner, Margit: *A Common Art. Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt* (= *Studies in Netherlandish Art and Cultural History*, 7). Zwolle 2007, S. 127–129.

2 Vgl. Haecht 1929–1930 (wie Anm. 1), S. 239, 242.

3 Vgl. Haecht 1929–1930 (wie Anm. 1), S. 241.

anhänger endgültig abgebrochen wurde,⁴ fungierte vor diesem Hintergrund als ein öffentlichkeitswirksamer Akt symbolischer Kommunikation. Der spanische Statthalter zielte damit wohl auf die eindrückliche Demonstration politischer und religiöser Suprematie der habsburgischen Obrigkeit durch die Entfernung eines identitätsstiftenden Monuments städtischen Selbstbewusstseins. Für van Haecht belegte der Vorfall hingegen vor allem Albas eklatante Missachtung kulturhistorischer Werte, die sich im mangelnden Respekt gegenüber „outheyt, soonheydt oft anders“⁵ (Alter, Schönheit oder irgendetwas anderem) manifestierte.

Der aufsehenerregende Abriss des *Croonenborch*-Turms bildete den Auftakt eines sich in den folgenden Jahren vollziehenden Wechselspiels von Destruktion und Konstruktion, das weit über die Stadtgrenzen Antwerpens hinaus Beachtung fand: Am ehemaligen Standort des abgebrochenen Turmes oder vielmehr in seiner unmittelbaren Umgebung ließ Alba die geplante Zitadelle errichten, die ihm die militärische Kontrolle über die Metropole sichern sollte und in der niederländischen Wahrnehmung schnell als ein gebautes Symbol der Unterdrückung galt.⁶ Doch bereits im August 1577, kaum zehn Jahre nach der Grundsteinlegung, wurde die Festung, deren Übernahme durch Albas Nachfolger als Statthalter Don Juan de Austria im Auftrag der Generalstände vereitelt wurde, in Teilen wieder abgebrochen.⁷

Gerade diese kalkulierte Schleifung der Anlage sowie ihre darauf folgende Integration in die Stadtmauern entfalteten, wie der vorliegende Beitrag darlegt, auch und vor allem aufgrund ihrer medialen Rezeption ein sinnstiftendes Potenzial, das in Prozessen der Um- und Neusemantisierung der Zitadelle produktiv wirksam wurde.⁸ In diesem Kontext avancierten die von den *Staten-Generaal* initiierte Eroberung sowie die anschließende partielle Zerstörung des Festungsbaus zu einem gattungsübergreifend rezipierten Bildthema, das, eingebunden in das propagandistische Narrativ des Aufstands als gleichermaßen heroischem wie göttlich legitimiertem Akt der Befreiung aus der Tyrannei, über Jahrzehnte eine bemerkenswerte Popularität besaß. Die ästhetische Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Antwerpen fungierte dabei – so die

4 Vgl. Haecht 1929–1930 (wie Anm. 1), S. 242.

5 Haecht 1929–1930 (wie Anm. 1), S. 241.

6 Vgl. u. a. Arnade, Peter: *Beggars, Iconoclasts, & Civic Patriots. The Political Culture of the Dutch Revolt*. Ithaca, London 2008, S. 191–211.

7 Vgl. u. a. Heuvel, Charles van den: „Cutting and Pasting Fortifications. Vredeman de Vries and the Plans for the Insertion of the Partially Dismantled Citadel of Antwerp“. In: Lombaerde, Piet (Hg.): *Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae Revisited* (= *Architectura moderna*, 3). Turnhout 2005, S. 83–99.

8 Zum „Prinzip der produktiven Zerstörung“ vgl. grundlegend Bredekamp, Horst: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 63). Berlin 2000; Fleckner, Uwe / Steinkamp, Maïke / Ziegler, Hendrik: „Produktive Zerstörung. Konstruktion und Destruktion eines Forschungsgebiets“. In: Fleckner, Uwe / Steinkamp, Maïke / Ziegler, Hendrik: *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart* (= *Mnemosyne*, 1). Berlin 2011, S. 1–11.

These der folgenden Ausführungen – nicht nur als ein kultureller Aushandlungsraum für politische Legitimation und gemeinschaftliche Identität, sondern zugleich für die Medien und Verfahren kollektiver Gedächtnisbildung.

Gebaute Unterwerfung oder die Materialität der Tyranis

In Antwerpen erregte die gegen den Widerstand der Stadtregierung errichtete Zitadelle nicht nur angesichts der mit ihrem Standort verbundenen ‚Destruktionsgeschichte‘ erheblichen Anstoß, sondern auch, weil zur Finanzierung der enormen Baukosten zusätzliche Steuern erhoben und die Bauern der umliegenden Dörfer dazu verpflichtet wurden, sich mit ihren Pferden an der Arbeit zu beteiligen.⁹ Ihre spezifische semantische Aufladung als Zeichen der in den Niederlanden zur tyrannischen Willkürherrschaft stilisierten Regierung des Herzogs von Alba kam der Festung jedoch vor allem deshalb zu, weil der Statthalter selbst sie als ein dauerhaftes Monument seiner (vermeintlich) erfolgreichen Beendigung der politischen und religiösen Unruhen konzipierte.¹⁰ Mit diesem Anspruch gab er vier der fünf Bastionen seinen Namen – die fünfte wurde nach dem für den Entwurf verantwortlichen Architekten Francesco Paciotto benannt –, ließ das Hauptportal mit seinem Wappen schmücken und im Zentrum der pentagonalen Anlage ein überlebensgroßes Bronzestandbild von sich als Bezwingen des Aufstandes aufstellen, das sofort als Ausdruck blasphemischen Hochmuts gedeutet wurde.¹¹

Dass Albas derart materialisierter Strategie der gleichermaßen realen wie symbolischen Dominierung der Scheldemetropole durch die Zitadelle trotz der verbreiteten Kritik ein zumindest vorübergehender Erfolg beschieden war, belegt die kartografische Ansicht Antwerpens, die in Georg Brauns und Frans Hogenbergs ab 1572 in mehreren Auflagen und Sprachen erschienenen *Civitates Orbis Terrarum* pu-

⁹ Vgl. Haecht 1929–1930 (wie Anm. 1), S. 241 sowie ebd., Bd. 2, S. 5, 18; Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 193–195.

¹⁰ Vgl. Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 198.

¹¹ Vgl. u. a. Becker, Jochen: „Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574“. In: *Simiolus* 5, 1971, 1/2, S. 75–115; Smolderen, Luc: *La statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)*. Brüssel 1972; Hänsel, Sylvaine: „Alba als Friedensstifter. Ein gescheiterter Versuch politischer Bildargumentation“. In: *Wolfenbütteler Renaisancemittelungen* 19, 1995, S. 1–14; Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 198–211, 191–211; Manegold, Cornelia: „Clementia principis. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507–1582)“. In: Espenhorst, Martin (Hg.): *Unwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 94). Mainz 2013, S. 41–70.

bliert wurde (Abb. 1).¹² Die gesamte Darstellung orientiert sich an der prominent im Vordergrund gezeigten Festungsanlage, die durch ihre diffizile Konstruktion bereits während ihrer Bauzeit zum Studienobjekt international arbeitender Militärarchitekten und – wohl zum Missfallen der meisten Antwerpener:innen – geradezu zu einer Sehenswürdigkeit der Stadt wurde.¹³ Ihr ist innerhalb der Grafik nicht nur eine eigene Legende mit den Namen der Bastionen (*Herzog, Ferdinand, Toledo, Alba* und *Paciotto*), sondern auch mehr als die Hälfte des in der rechts angebrachten Kartusche zu lesenden Textes gewidmet, der unter anderem die Inschrift am Sockel des



Abb. 1: Anonym: *Kartographische Ansicht Antwerpens*, 1574; kolorierte Radierung; 34 × 47,7 cm; aus *Civitates Orbis Terrarum*, verlegt von Georg Braun / Frans Hogenberg; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-2019-2892).

¹² Vgl. Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 196; Pollak, Martha: *Cities at War in Early Modern Europe*. Cambridge 2010, S. 20.

¹³ Vgl. Coppa, Alessandra: *Francesco Paciotto. Architetto militare*. Mailand 2002, S. 116; Pollak 2010 (wie Anm. 12), S. 15–16; Versteegen, Ian: „Francesco Paleotti, European Geopolitics, and Military Architecture“. In: *Renaissance Studies* 25, 2011, 3, S. 393–414, hier: S. 407–408. Zur architektonischen Struktur Lombaerde, Piet: *Antwerpen versterkt. De Spaanse omwalling vanaf haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870*. Antwerpen 2009, S. 174–177.

Standbildes für den Herzog zitiert, welche diesen als Bewahrer von Religion, Gerechtigkeit und Frieden in den Niederlanden ehrt.

Während die Karte die von Alba intendierte symbolische Codierung der Zitadelle medial tradierte, erfuhr sie schon kurz darauf in einer zwischen 1576 und 1578 erschienenen Neuauflage im Rahmen von Frans Hogenbergs *Geschichtsblättern* eine entscheidende visuelle Umdeutung (Abb. 2). Die Stadtansicht bildet darin die Grundlage für eine Darstellung der sogenannten Spanischen Furie am 4. November 1576, bei der meuternde Soldaten des habsburgischen Heeres Antwerpen überfielen, zahlreiche Einwohner:innen ermordeten und das Rathaus in Brand setzten;¹⁴ ein brutales Geschehen, dessen Konsequenzen das rechte Textfeld mit dem „Verzeichnis der Straßen so gar verbrent“ sowie den „Namen der vornembste Rhatshern so von den Hispaniern ermordt sein“ akribisch festhält und deren Details durch die winzigen Figuren der Soldaten sowie der überfallenen und fliehenden Menschen nur angedeutet werden. In dieser kartografischen Ansicht der *Spaanse furie* fungiert die Zitadelle, durch welche die Truppen im Vordergrund in die Metropole eindringen, als verhängnisvolle Einfallsschleuse, durch die sich die Welle der Gewalt über die Straßenzüge ergießt, während die Kanonen auf den Bastionen in Richtung der Stadt feuern. Die Festung, die eigentlich der Sicherheit Antwerpens dienen sollte, wird so zum Ausgangspunkt grausamer Zerstörung, die selbst drei Jahre nach der 1573 erfolgten Abberufung Albas aus den Niederlanden weiterhin mit seiner zum Feindbild avancierten Person in Verbindung gebracht wurde.¹⁵ Nach wie vor gibt eine Legende dementsprechend die Namen der Bastionen an, während das in der ersten Auflage der Karte im Zentrum der Zitadelle gezeigte Standbild des Herzogs, das bereits 1574 abmontiert worden war,¹⁶ durch die schemenhaften Figuren der Soldaten im Inneren der Anlage gleichsam multipliziert erscheint. Der Überfall auf Antwerpen wird dadurch anschaulich auf den in der Aufstandspropaganda beständig angeklagten Hochmut Albas und seine Verachtung für die – so das Epigramm zu Hogenbergs Grafik – „schönste Statt im niderlandt“ zurückgeführt, deren destruktive Kraft durch die Zitadelle weiterhin wirksam war.

¹⁴ Vgl. u. a. Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 243–259. Zu Hogenbergs Darstellung vgl. Voges, Ramon: *Das Auge der Geschichte. Der Aufstand der Niederlande und die Französischen Religionskriege im Spiegel der Bildberichte Franz Hogenbergs (ca. 1560–1610)* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, 216). Leiden, Boston 2019, S. 279–281.

¹⁵ Vgl. u. a. Horst, Daniel R.: *De opstand in zwart-wit. Propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand (1566–1584)*. Zutphen 2003; Pollmann, Judith / Stensland, Monica: „Alba’s Reputation in the Early Modern Low Countries“. In: Ebben, Maurits Alexander / Lacy-Bruijn, Margriet / Hövell tot Westerflier, Rolof van (Hg.): *Alba. General and Servant to the Crown* (= Protagonists of History in International Perspective, 3). Rotterdam 2013, S. 308–325.

¹⁶ Vgl. Becker 1971 (wie Anm. 11), S. 86–87.

neu ernannter Amtsnachfolger Don Juan de Austria die habsburgischen Truppen nicht vollständig abziehen lassen, sondern sowohl die Zitadelle von Namur eingenommen als auch Pläne entworfen, die Antwerpener Festung mit Hilfe darin stationierter wallonischer Soldaten und deutscher Söldner zurückzuerobern. Seine Korrespondenz, aus der diese Absichten hervorgingen, wurde jedoch abgefangen und den niederländischen Generalständen bekannt gemacht. Unter ihrer Leitung wurde daraufhin eine Gruppe von ‚Verschwörern‘ damit beauftragt, einen Überraschungsangriff gegen die Verbündeten des Statthalters zu organisieren, mit dem sie Don Juan in einem kurzen, aber effektiven Kampf zuvorkamen: Sowohl die Truppen innerhalb der Zitadelle als auch die deutschen Söldner wurden aus der Stadt vertrieben und Teile der Festungsanlage im Anschluss abgebrochen.¹⁸

Nicht nur die Generalstände, die ihr Vorgehen bereits kurz darauf in einer mehr als achtzig Seiten umfassenden Schrift zu einem Akt patriotischer Loyalität stilisierten,¹⁹ erkannten offenbar schnell das Identifikationspotenzial der denkwürdigen Geschehnisse in der Scheldemetropole, sondern auch die Künstler und Verleger der Stadt schufen in den folgenden Monaten und Jahren medien- und gattungsübergreifend zahlreiche Darstellungen der Begebenheiten. Eine der frühesten künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Ereignissen bildet eine zweiteilige Bildfolge des Glasmalers und Grafikers Jacques de Gheyn (Abb. 3 und 4),²⁰ deren Umsetzung in der Technik der Radierung eine vergleichsweise rasche Reaktion auf die sich innerhalb weniger Tage abspielenden Vorkommnisse ermöglichte. Vor dem Hintergrund von Hogenbergs oben beschriebener Inszenierung der Festungsanlage als den Stadtraum gewaltsam beherrschender Nukleus der Zerstörung erscheinen dabei insbesondere jene Ansichten von Teilen Antwerpens, mit denen de Gheyns erste Radierung die Schauplätze des Geschehens markiert (Abb. 3), als bewusste Umkehrung der ‚Spanischen Furie‘: Aus der links im Anschluss an die kartografischen Darstellungen in Vogelschau gezeigten Zitadelle stürmen die mit Don Juan verbündeten Soldaten nicht mehr zum Angriff, sondern sind vielmehr auf der Flucht, ebenso wie die nur Monate zuvor überfallenen Einwohner:innen nun im rechts gezeigten Norden der Stadt selbst zu den Waffen greifen, um die gegnerischen Truppen zu vertreiben. Die inschriftlich auf den 1. und 2. August 1577 datier-

Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Hg. von Iris Wenderholm. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 2014. Petersberg 2014, S. 173–183, Kat.-Nr. 16.

18 Vgl. Heuvel 2005 (wie Anm. 7), S. 86–87.

19 *Cort verhael vande gherechte oorsaecken ende redenen, die de generale staten der Nederlanden ghedwonghen hebben, hen te versiene tot haerder beschermenisse, teghen den heere Don Jehan van Oostenrijck.* Antwerpen 1577; Den Haag, Königliche Bibliothek, Sign. Pfl 311 | Pfl 312.

20 Zu der Radierfolge vgl. u. a. Kellen, Johan Philip van der: „De glasschilder Jacob Jansz. de Gheyn als prentkunstenaar“. In: *Oud Holland* 34, 1916, 2, S. 94–101, hier: S. 99–101; Horst 2003 (wie Anm. 15), S. 231–234; Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 269; Hammami, Mariam: *Veritatis Imago. Visuelle Konzepte der Wahrheit in der niederländischen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= *Andere Ästhetik – Studien*, 4). Berlin, Boston 2023, S. 49–57. Teile des vorliegenden Beitrags sind letztgenannter Arbeit entnommen.



Abb. 3: Jacques de Gheyn: *Allegorie auf die Eroberung der Antwerpener Zitadelle*, 1577; Radierung; 20,9 × 28 cm; Blatt 1 der *Allegorien auf die Eroberung und den Abriss der Antwerpener Zitadelle*; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-76.863).

ten Begebenheiten nehmen dadurch gleichsam den Status einer reinigenden Satisfaktion ein, welche die Metropole von einem zuvor erlittenen Übel befreit.

Ganz in diesem Sinne visualisiert die im Zentrum der Grafik auf einem monumentalen Sockel gezeigte Figurengruppe die übergeordnete Bedeutung des Geschehens als Erlösung der leidgeplagten Kommune, die in Gestalt der weiblichen Verkörperung des trauernden Antwerpen (*Antuerpia moerens*) von ihrem Kummer entlastet wird. Dabei umsorgen sie die Figuren jener Tugenden der Treue (*Fiducia*), der Liebe (*Caritas*) und der Wahrheit (*Veritas*), deren beständiger Bewahrung und Ausübung die Stadt, wie die niederländischen und französischen Epigramme betonen, das Wohlgefallen Gottes verdankt. Die heilsgeschichtliche Relevanz der Ereignisse wird in diesem Zusammenhang nicht nur durch das Buch mit Sieben Siegeln als Attribut der *Veritas*-Figur symbolisiert, sondern vor allem in der verheißungsvollen Gotteserscheinung erkennbar, die sich oberhalb des Monuments in der Bildmitte vollzieht. Flankiert von den engelhaften Gestalten der *Pacifcatio* (Friedensstiftung), die auf der linken Seite des Bildes über der eroberten Zitadelle schwebt und auf das Bündnis der durch ihre Wappen repräsentier-



Abb. 4: Jacques de Gheyn: *Allegorie auf den Abriss der Antwerpener Zitadelle*, 1577; Radierung; 21,8 × 28,4 cm; Blatt 2 der *Allegorien auf die Eroberung und den Abriss der Antwerpener Zitadelle*; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-OB-76.864).

ten niederländischen Provinzen verweist,²¹ und der *Vindicta* (Rache, Strafe), welche die Strafe für das frevelhafte Verhalten der Spanier verkörpert und rechts mit erhobenem Schwert durchbohrte Herzen auf die fliehenden Söldnertruppen niederregnen lässt, scheint die Figur Gottvaters ihr gerechtes Urteil über die Kriegsparteien zu sprechen.

Dass die gefeierten Tugenden Antwerpens dabei nicht als leblose Statuen, sondern vielmehr als gelebte Praxis aufzufassen sind, verdeutlichen die Grafiken nicht nur durch die affektgeladenen Gesten und bewegten Gewänder der allegorischen Figuren, die den Eindruck statuarischer Stillstellung gezielt vermeiden. Vielmehr wird ihre Umsetzung im Handeln der *pars pro toto* für die Gesamtheit der Niederländer:innen stehenden Antwerpener Bevölkerung auf dem zweiten Blatt verdeutlicht (Abb. 4), welches den gemeinschaftlich vollzogenen Abbruch der Zitadelle zwischen zwei Figurengruppen auf Sockeln repräsentiert: Auf der linken Seite erscheint über den in der Landschaft gezeigten Segnungen des Friedens die Umarmung von *Pax* (Frieden) und *Iustitia*

²¹ Hiermit wird vermutlich auf den am 8. November 1576 geschlossenen Friedens- und Beistandsvertrag der Genter Pazifikation rekuriert.

(Gerechtigkeit),²² die unter einem offenbar aus Brokat gefertigten und mit dem Wappen Philipps II. geschmückten Baldachin die Rolle des Königs als Bewahrer eines friedlichen und gerechten Zusammenlebens veranschaulicht. Geradezu im Kontrast dazu ist die Gruppe von Treue, Liebe und Wahrheit auf der anderen Seite des Bildes unter einem von Wein umrankten Baldachin dezidiert der Seite Antwerpens zugeordnet. Während die Figur der *Veritas* die nach wie vor geschwächte Gestalt der *Antuerpia* stützt und die verkörperte *Caritas* dieser mit einem Löffel stärkende Nahrung einflößt, nimmt die Figur der *Fiducia* ihr den zuvor im Anschluss an die traditionelle Darstellung von Stadtpersonifikationen als Krone dienenden miniaturisierten Festungsbau ab. Bei diesem handelt es sich nicht, wie zu erwarten wäre, um das bereits seit dem Mittelalter im Stadtwappen Antwerpens dargestellte Kastell, das einer der kindlichen Begleiter der *Caritas* hier wie zur vergleichenden Demonstration auf einem Wappenschild präsentiert, sondern vielmehr um dessen trügerische Imitation. Im Kontext des Bildes ist diese mit Albas Zitadelle zu assoziieren, von deren erdrückender Last ihre Trägerin nun dank der sie rettenden Tugenden befreit wird,²³ um fortan in Frieden zu leben. Diese ikonografische ‚Korrektur‘, welche die als Kopfbedeckung der *Antuerpia Moerens* fungierende Antwerpener Zitadelle rückblickend auch auf dem ersten Blatt als Ursache für ihr Leiden verständlich macht, lässt die Betrachtung der Grafiken zu einem rezeptionsästhetischen Erkenntnisprozess werden und macht zugleich auf die Notwendigkeit aufmerksam, die Bedeutung von Zeichen – inner- ebenso wie außerbildlich – beständig zu hinterfragen.

Vor diesem Hintergrund avanciert auch die im Zentrum der Grafik dargestellte Schleifung der Zitadelle, mit welcher die Einwohner:innen Antwerpens bereits kurz nach deren Eroberung begannen, zu einem Akt gezielter Umcodierung, der das gebaute Symbol spanischer Unterdrückung und Betrügerei in ein Symbol der vertrauensvollen Kooperation der Niederländer:innen transformiert. Dass der partielle Abbruch der Zitadelle dabei als Ausübung und Realisierung der Tugenden von *Veritas*, *Fiducia* und *Caritas* zu verstehen ist, macht die räumliche Struktur der Darstellung deutlich. Denn die Figuren der unzähligen mitwirkenden Männer, Frauen und Kinder, die, wie die Epigramme betonen, alle gesellschaftlichen Schichten repräsentieren – „Edel, ryck, groot, en cleyn“ –, kommen einerseits geografisch aus Richtung der rechts des sichtbaren Landschaftsausschnitts zu verortenden Stadt. Andererseits gehen sie auf sinnbildlicher Ebene von der Gruppe der *Antuerpia* und der sie begleitenden Figuren aus, die das Handeln der historischen Akteur:innen dadurch allegorisch visualisieren und konzeptualisieren.

²² Zum auf dem 84. Psalm basierenden Motiv vgl. u. a. Augustyn, Wolfgang: „Friede und Gerechtigkeit – Wandlungen eines Bildmotivs“. In: Augustyn, Wolfgang (Hg.): *PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 15). München 2003, S. 243–300.

²³ Vgl. Horst 2003 (wie Anm. 15), S. 234.

Die Zuordnung der Eigenschaften von Treue, Liebe und Wahrheit an Antwerpen als vorbildliche Stadtgemeinschaft entfaltet im Kontext der politischen Kultur der Niederlande ein durchaus subversives Potenzial. Denn damit werden der Antwerpener Stadtbevölkerung eben jene moralischen Qualitäten zu- und dem König implizit abgeschrieben, die im niederländischen Herrschaftsverständnis burgundischer Tradition als wichtigste Eigenschaften eines legitimen Regenten galten.²⁴ Eidestreue, Liebe zum Volk und Aufrichtigkeit firmierten dort als zentrale Qualitäten des guten Herrschers, weil dessen Beziehung zu den Untertanen wesentlich auf einem Vertragsverhältnis beruhte. In dieses hatte auch Philipp II. im konstitutionellen Akt des *Blijde Inkomst* einwilligen und damit zugleich das Widerstandsrecht der Bevölkerung im Falle seines Verstoßes gegen den Kontrakt anerkennen müssen.²⁵ Die visuelle Übertragung dieser Tugenden auf Antwerpen war damit letztlich gleichbedeutend mit einem zumindest partiellen Machttransfer auf die souveräne Kommune.

Mit dem kollektiv ausgeführten Abbruch der Zitadelle setzten die Antwerpener Bürger:innen demnach ihren legitimen Anspruch auf politische Autonomie nicht nur auf handfeste Weise in die Tat um. Sie errichteten sich damit zugleich, so die bildliche Argumentation, ein über den beklagten Hochmut der spanischen Statthalter triumphierendes Denkmal, das, programmatisch als Gegenbild zu Albas verurteiltem Standbild konzipiert, druckgrafisch fixiert sowie über die Stadtgrenzen hinaus verbreitet wurde. Die mediale Vervielfältigung der zerstörten Anlage, deren fast grundrissartige Wiedergabe in der Grafik eine gleichermaßen räumliche und moralische wie auch künstlerische Überlegenheit über die Festung behauptet, ermöglichte so nicht nur eine gezielte Popularisierung des dargestellten Geschehens und seiner Deutung. Im paragonalen Mitstreit der Künste arbeitete sie zugleich bewusst mit den spezifischen Darstellungs- und Distributionsmöglichkeiten der Druckgrafik, deren Reichweite jene der gebauten Zitadelle bei Weitem übertreffen sollte.

24 Vgl. u. a. Schulte, Petra: „Die Ethik politischer Kommunikation im franko-burgundischen Spätmittelalter“. In: Dartmann, Christoph / Scharff, Thomas / Weber, Christoph Friedrich (Hg.): *Zwischen Pragmatik und Performanz. Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur* (= Utrecht Studies in Medieval Literacy, 18). Turnhout 2011, S. 461–489; Schulte, Petra: „The Concept of Trust in the Political Thought of Fifteenth-Century Burgundy“. In: Kontler, László / Somos, Mark (Hg.): *Trust and Happiness in the History of European Political Thought* (= Studies in the History of Political Thought, 11). Leiden, Boston 2018, S. 392–411.

25 Vgl. u. a. Geurts, Pieter A. M.: „Het beroep op de Blijde Inkomst in de pamfletten uit de Tachtigjarige Oorlog“. In: *Standen en Landen* 16, 1958, S. 1–15; Gelderen, Martin van: *The Political Thought of the Dutch Revolt 1555–1590* (= Ideas in Context, 23). Cambridge 2002, S. 27–30; Vrancken, Valerie: *De Blijde Inkomsten van de Brabantse hertogen. Macht, opstand en privileges in de vijftiende eeuw* (= Standen & Landen, 112). Brüssel 2018.

Aktualität der Heilsgeschichte und Medien der Erinnerung

Ausgehend von den Ereignissen des August 1577 experimentierten die Antwerpener Künstler wiederholt mit den memorialen Funktionen des druckgrafischen Mediums, wie insbesondere eine in den Jahren 1578 und 1579 von Peeter Baltens verlegte achtteilige Kupferstichserie belegt.²⁶ Die von einem der Wierix-Brüder nach Entwürfen von Maerten de Vos gestochenen Grafiken verbinden – abgesehen vom Titelblatt (Abb. 5) – die Darstellungen relevanter Szenen des Geschehens um die Zitadelle in den zentralen Rundbildern mit ausführlichen niederländischen und französischen Epigrammen sowie einem allegorischen Bildprogramm (Abb. 6–8). Dabei vermitteln die Kupferstiche ihre spezifische Form der Bezugnahme auf die dargestellten Begebenheiten und ihre damit verbundene epistemische Funktion durch ihre ungewöhnliche formale Struktur. So rekurriert die Tondoform – neben der Assoziation mit dem Spiegel als Metapher eines historiografischen Blicks auf Vergangenes²⁷ – auf das etablierte Erinnerungsmedium der sogenannten *gedenkenningen*; ein Bezug, der auf dem Titelblatt der Serie explizit wird (Abb. 5), welches die drei wichtigsten Akteure bei der Überwindung von Don Juans Verbündeten in der Zitadelle und zugleich die Protagonisten der folgenden Kupferstiche in Form von Porträtbüsten darstellt: Jan van Redeghem, Baron von Liedekercke und Gouverneur Antwerpens, der als Abgesandter der Generalstände die Konspiration gegen Don Juan organisierte; Pontus de Noyelles, Heer van Bourse, der als Truppenführer innerhalb der Zitadelle die Vertreibung der wallonischen Soldaten leitete und hier durch Harnisch und Waffentropaion in seiner militärischen *virtus* hervorgehoben wird; und Willem Baron de Rouck, Kämmerer der niederländischen Provinzen.²⁸ Die rechts gezeigte Büste des Letztgenannten trägt einen *gedenkenning* als Auszeichnung um den Hals, der nicht nur auf jene Gedenkmedaillen verweist, die aus Anlass der Eroberung und des Abrisses der Zitadelle tatsächlich geprägt wurden.²⁹

26 Zu der Serie vgl. u. a. Kostyshyn, Stephen J.: „*Door tsoecken men vindt*“. *A Reinroduction to the Life and Work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527–1584)*. 3 Bde. Phil. Diss. Cleveland, OH 1994, S. 963–975, Nr. C27–34; Stock, Jan van der: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585* (= *Studies in Prints and Printmaking*, 2), Rotterdam 1998, S. 163–167; Horst 2003 (wie Anm. 15), S. 224–231; Mestemacher 2014 (wie Anm. 17); Hammami 2023 (wie Anm. 20), S. 70–90.

27 Vgl. ausführlicher Hammami 2023 (wie Anm. 20), S. 79–80.

28 Vgl. Stock 1998 (wie Anm. 26), S. 166; Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 178.

29 Ein vergleichbares Exemplar ist verzeichnet in: Loon, Gerard van: *Beschryving der Nederlandsche Historipenningen* [...]. Tl. 1. 's Gravenhage 1723; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Num.rec. 28 w-A,1, S. 238. Vgl. auch eine weitere aus demselben Anlass angefertigte Medaille, die sich heute im Besitz des Rijksmuseum Amsterdam befindet und auf dem Revers zwei einander umfassende Hände als Zeichen der Eintracht zeigt (Inv.-Nr. NG-VG-1-416). <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/NG-VG-1-416> (01.08.2023).



Abb. 5: Johannes oder Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos: Titelblatt der Serie *Die Eroberung der Antwerpener Zitadelle im August 1577*, 1579; Kupferstich; 28 × 21,2 cm; verlegt von Peeter Baltens; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1950-70).

Er veranschaulicht zugleich den Anspruch der Grafiken, eine von den drei Männern als heroischen *exempla virtutis* angeführte Erinnerungsgemeinschaft zu stiften, zu deren Teil nicht nur die Besitzer:innen der Medaillen, sondern auch jene der Kupferstiche wurden.



Abb. 6: Johannes oder Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos: *Der Fahneid auf den General der Staaten*, 1578; Kupferstich; 27,3 × 21,2 cm; Blatt 3 der Serie *Die Eroberung der Antwerpener Zitadelle im August 1577*, verlegt von Peeter Baltens; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1968-167).

Diese durch die Rezeption der Grafiken konstruierte Gemeinschaft, die im kollektiven, intermedial gelenkten Gedenken an die gezeigten Ereignisse verbunden sein sollte, konnte sich in zweifacher Hinsicht privilegiert fühlen: zum einen, weil sie – so die Argumentation – auf unerschütterlicher Eintracht und Loyalität basierte; zum anderen, weil sie durch eben diese Eigenschaften stets auf göttliche Unterstützung hoffen durfte. Der untrennbare Zusammenhang beider Aspekte wird auf dem dritten Kupferstich der Folge anschaulich (Abb. 6), welcher den am 2. August 1577 abgelegten Treueeid der Protagonisten gegenüber dem König und den von Liedekercke vertretenen Staaten zeigt, mit dem sich die Männer nach der Sichtung von Don Juans konfiszierter Korrespondenz zum beständigen Kampf für das Wohl der *patria* verpflichteten.

Fast wie auf einer Bühne für den Blick der Betrachtenden arrangiert, stehen sich die Figuren von Bourse sowie Rouck und Liedekercke im Vordergrund gegenüber und bringen mit ihren Gesten den entscheidenden Moment des Schwurs zum Ausdruck. Die zahlreichen umstehenden Soldaten, die als Zeugen fungieren, stellen mit ihren aufgerichteten Fahnen, Lanzen, Hellebarden und Gewehren zugleich eine visuelle Verbindung zur im Himmel erscheinenden Gestalt der *Victoria* her, auf die auch die Figur Roucks deiktisch hinzuweisen scheint. Mit Lorbeerkranz und Palmzweig nähert sich die Siegesgöttin der Gruppe und gibt den in diesem Moment vollzogenen Eid als Vollenzung des gleichermaßen militärischen wie moralischen Triumphs zu erkennen.

Die vertrauensvolle Kooperation im Namen des Vaterlandes spiegeln die außerhalb des Tondos zu sehenden Figuren von *Veritas* und *Concordia* (Eintracht), deren einander zugewandte Körperhaltungen das Zusammenwirken der sich im Eid manifestierenden Wahrhaftigkeit und Eintracht als elementare Voraussetzung für die Wiederherstellung der politischen Ordnung hervorhebt.³⁰ Die Wahrheitsfigur ist dabei durch eine ungewöhnliche Vielzahl von Attributen ausgezeichnet,³¹ die sie gezielt zur Schnittstelle mehrerer Argumentationsebenen machen. Ihr zugeordnet sind u. a. die Taube des Heiligen Geistes, ein die göttliche Ordnung der Welt symbolisierender Globus, eine die Sichtbarkeit der Wahrheit veranschaulichende Kerze,³² das geöffnete Buch mit Sieben Siegeln sowie zwei Schlüssel, welche die sowohl himmlische als auch irdische Macht der *Veritas* betonen.³³ Mit den ihr ebenfalls beigegebenen, üblicherweise der *Iustitia* zugeordneten Gegenständen Schwert und Waage Wahrheit und Gerechtigkeit in sich subsumierend,³⁴ verweist sie einerseits auf *veritas* und *iustitia* als in der Eidestheologie festgeschriebene Bedingungen eines göttlich legitimierten und damit rechtskräftigen Schwurs.³⁵ Andererseits fungiert sie als Verkörperung der endzeitlichen Urteile Gottes, die laut der Offenbarung des Johannes stets gleichermaßen wahr wie gerecht sind.³⁶ Die Präsenz der *Veritas*-Figur visualisiert vor diesem Hintergrund die heilsgeschichtliche Relevanz des dargestellten Treueeides, der sowohl durch die Aufdeckung des heimlichen Verrats durch den Statthalter und die darauf folgende Niederlage seiner Verbündeten als auch durch die betonte Aufrichtigkeit der Schwörenden auf den eschatologischen Sieg der Wahrheit vorausweist. Durch die gezeigte vollständige Öffnung des Buches mit Sieben Siegeln, welche auf die in der Johannesapokalypse beschriebene Errichtung einer

30 Vgl. Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 182.

31 Vgl. Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 182.

32 Ilka Mestemacher deutet die Kerze als Christussymbol: Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 182. Vgl. auch Seidel, Katrin: *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (= Studien zur Kunstgeschichte, 103). Phil. Diss. Köln 1995. Hildesheim 1996, S. 63–73.

33 Vgl. Mt 16,19.

34 Vgl. Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 182.

35 Vgl. Landau, Peter: „Eid (V. Historisch)“. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Hg. von Gerhard Krause / Gerhard Müller. Bd. 9. Berlin, New York 1982, S. 382–391.

36 Vgl. Offb 19,2.

neuen Ordnung nach der Verheerung der Welt rekurriert,³⁷ werden die historischen Geschehnisse von der gleichsam apokalyptischen Plage spanischer Tyrannei bis zu deren Beendigung als Manifestation des göttlichen Erlösungsplans inszeniert.



Abb. 7: Johannes oder Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos: *Bourse überreicht Liedekercke die Schlüssel der Zitadelle*, 1578; Kupferstich; 28,3 × 21,9 cm; Blatt 6 der Serie *Die Eroberung der Antwerpener Zitadelle im August 1577*, verlegt von Peeter Baltens; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1968-170).

Dass dieser moralisch-religiösen Argumentation zugleich eine politische und konfessionelle Dimension inhärent ist, wird auf dem sechsten Kupferstich der Folge erkennbar, der die Übergabe der Zitadelle in die Kontrolle der *Staten* vor Augen stellt (Abb. 7). Während im Hintergrund bereits die Abrissarbeiten an der Festung zu sehen sind, ereignet

³⁷ Vgl. Offb 20–21.

sich im Vordergrund mit der Übergabe der Schlüssel der Zitadelle an Liedekercke ein entscheidender Akt des Machttransfers, wie er auch bei herrscherlichen Einzügen die Übergabe der Gewalt an den Fürsten performativ inszenierte und vollzog.³⁸ Die überreichten Schlüssel korrespondieren dabei bewusst mit jenen, die drei Kupferstiche zuvor als Attribute der *Veritas* die gleichermaßen irdische wie himmlische Macht der Wahrheit veranschaulichten.³⁹ Unter Bezugnahme auf die laut dem Matthäusevangelium (16,19) von Christus an Petrus verliehene Binde- und Lösegewalt im Himmel und auf Erden als traditionelle Symbole päpstlicher Autorität fungierend, avancieren sie damit in den Grafiken zu einem durchaus heiklen Motiv. Vor dem Hintergrund eskalierender konfessioneller Auseinandersetzungen in den Niederlanden konnte die sowohl faktisch wie auch im übertragenen Sinn verstandene Übergabe der Schlüsselgewalt an die Staaten als mehr oder weniger subtile calvinistische Perspektivierung des Dargestellten verstanden werden, ohne dass eine derartige Deutung zwingend vorgegeben war.

Anhand des Details der Schlüssel wird exemplarisch deutlich, auf welch schmalem Grat zwischen überkonfessionellem Konsens und offenem Affront sich religiöse Argumentationen innerhalb der Aufstandspropaganda oftmals bewegten.⁴⁰ Die bewusste Instrumentalisierung der semantisch polyvalenten *Veritas*-Figur als ästhetischer Schnittstelle zwischen irdischem Handeln und göttlicher Legitimation lässt sich angesichts dieser diffizilen Abwägungsprozesse als gezielte ‚Verlagerung‘ der spannungsgeladenen Wahrheitsfrage auf eine vermeintlich weniger problematische moralische Ebene begreifen. Die visuelle Rückbindung religiöser an moralisch-juristische Wahrheitsansprüche oder auch deren Verschmelzung ermöglichte in diesem Sinne eine Berufung auf die am Ende der Zeit triumphierende und dem Handeln der jeweiligen Akteur:innen daher Erfolg versprechende *Veritas*. Jenseits theologischer Streitpunkte und expliziter konfessioneller Zuschreibungen operieren die Kupferstiche so mit einem vordergründig konsensfähigen Wahrheitskriterium: der scheinbar empirisch nachprüfbaren Betrügerei der spanischen Statthalter sowie der im Gegensatz dazu stehenden, beständig betonten Aufrichtigkeit und Vertrauenswürdigkeit der Niederländer:innen. Die Druckgrafiken bemühen sich nicht nur darum, für diese Zuschreibungen eine unabweisbare Evidenz zu erzeugen, indem sie die Rezipierenden zu Zeug:innen der sich in der Betrachtung gleichsam rituell wiederholenden Akte des Eides und der Schlüsselübergabe machen. Aufbauend auf der für vielfältige politische und konfessionelle Positionen und Loya-

38 Vgl. u. a. Lampen, Angelika / Johaneck, Peter: „Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt. Zur Einführung“. In: Johaneck, Peter / Lampen, Angelika (Hg.): *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt* (= Städtetforschung Reihe A, Darstellungen, 75). Köln, Weimar, Wien 2009, S. VII–XVI, hier: S. VIII.

39 Bei der Übergabe werden hier drei Schlüssel gezeigt, wie jedoch erst bei genauerem Hinsehen erkennbar wird. Erneut wird so mit verschiedenen symbolischen Deutungsmöglichkeiten gearbeitet.

40 Vgl. Pollmann, Judith: „Eine natürliche Feindschaft. Ursprung und Funktion der schwarzen Legende über Spanien in den Niederlanden, 1560–1581“. In: Bosbach, Franz (Hg.): *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit* (= Bayreuther historische Kolloquien, 6). Köln 1992, S. 73–94, hier: S. 89–90.

litäten anschlussfähigen Inszenierung zielen sie auf eine rezeptionsästhetische Gemeinschaftsstiftung, deren Grundlage in der kollektiven *memoria* das französische Epigramm des letzten Blatts (Abb. 8) explizit formuliert:

Resiouis toÿ en Dieu, ô Gaule belliqueuse,/ Prinse est de tes haineux la speloncqie hijdeuse, [...] Ruiné est le nid du Duc,, insatiable;/ C'est heureux iour donc soit a jamais memorable“ („Freue Dich in Gott, oh kriegerisches Gallien, die abscheuliche Höhle Deiner verhassten [Feinde] ist genommen. [...] [I]n Ruinen liegt das Nest des unersättlichen Herzogs. Dieser glückliche Tag sei auf ewig unvergessen“).⁴¹

Dass der Anspruch einer kontinuierlichen Aktualisierung und Erinnerung des Geschehens durch seine künstlerische Darstellung offenbar mit nicht unerheblichem Erfolg umgesetzt wurde, belegt die intermediale Rezeption der Grafiken: Die konzeptuell auf das Medium der *gedenkpenningen* rekurrierenden Rundbilder bildeten ihrerseits schon kurz nach der Entstehung der Kupferstiche die Vorlage für Medaillen, die bis mindestens 1596 in unterschiedlich hochwertigen Metallen von Blei und Zinn bis zu vergoldeter Bronze offenbar in hoher Stückzahl ausgeführt wurden.⁴² In einige der erhaltenen Exemplare sind dabei Löcher eingearbeitet, die auf ihre einstige Anbringung an Wänden oder in Möbelstücken schließen lassen.⁴³ Diese Objekte können bezeugen, dass die von Maerten de Vos entworfenen Bildfindungen – wenn auch unter Auslassung des komplexen allegorischen Programms und der begleitenden Texte – über Jahrzehnte einen festen Bestandteil der materiellen Erinnerungskultur in den frühneuzeitlichen Niederlanden bildeten.

Feierliche Übernahme und die Popularisierung der Antwerpener Zitadelle

Den überlieferten Quellen ist zu entnehmen, dass es die Antwerpener Stadtbevölkerung selbst war, die – entgegen der anfänglichen Skepsis des Aufstandsführers Wilhelm von Oranien – um die Erlaubnis zum Abbruch der Zitadelle bat.⁴⁴ Eine besondere Symbolkraft konnte dieser Akt der Zerstörung nicht allein aufgrund der herausgehobenen Rolle entfalten, welche der Bau für die Kontrolle der Stadt durch die spanischen Statthalter sowie das Trauma der von der Festung ausgehenden *Spaanse furie* gespielt hatte. Relevant war darüber hinaus die bereits zu diesem Zeitpunkt geplante Integration der Überreste in die Stadtbefestigung.⁴⁵ Denn auf diese Weise wurde die Anlage nicht nur

⁴¹ Übersetzung von Gerhard Bott zitiert nach Mestemacher 2014 (wie Anm. 17), S. 176

⁴² Vgl. Avery, Charles: „Antwerp, August 1577, the ‚Spanish Fury‘ and the Liberation of the Citadel. A Series of Bronze Plaquettes after Martin de Vos“. In: *The Connoisseur* 195, 1977, S. 252–263.

⁴³ Vgl. Avery 1977 (wie Anm. 42), S. 253.

⁴⁴ Vgl. Heuvel 2005 (wie Anm. 7), S. 87.

⁴⁵ Vgl. Heuvel 2005 (wie Anm. 7).

in einem geradezu ikonoklastischen Akt zerstört – der späteren Legendenbildung nach gleichzeitig mit Albas in diesem Zuge angeblich wiederaufgefundenem, in Wirklichkeit bereits Jahre zuvor abmontiertem Standbild –,⁴⁶ sondern darüber hinaus durch den Abriss einer Bastion sowie der zur Stadt hin gelegenen Kurtinen sichtbar in den ‚Stadtkörper‘ und damit in die Machtsphäre der Kommune inkorporiert.⁴⁷

Die spezifische Relevanz dieses Vorgangs als Verfahren kollektiver Aneignung der Anlage und ihrer gleichzeitigen Transformation zu einem Zeichen zurückerlangter Freiheit und Sicherheit der Stadt wird auf dem letzten Blatt der Kupferstichfolge nach den Entwürfen von Maerten de Vos erkennbar (Abb. 8): Vor dem Hintergrund der auf den 23. August datierten Abrissarbeiten nähert sich den Betrachtenden aus der Tiefe des dargestellten Raumes ein die Bildfläche von rechts nach links querender Zug aus mit Fahnen, Schaufeln, Eimern und Krügen ausgestatteten und von einem Trommler angeführten Männern und Frauen, dessen Ende noch nicht absehbar ist. Die im Unbestimmten gelassene Größe der an den Rezipierenden vorbeiziehenden Gruppe ermöglicht es, eine gleichsam unermessliche Menschenmenge zu imaginieren, die nicht allein die Bevölkerung der Stadt, sondern letztlich das gesamte Land umfasst, wie das bereits zitierte Epigramm auf emphatische Weise formuliert: „Resiouis toÿ en Dieu, ô Gaule bellejeuse“.

Die Freude, welche die Niederlande demnach empfinden sollten, gilt sowohl dem konkreten Ereignis des Abbruchs wie insbesondere auch dessen übergeordneter Bedeutung für die Wiederherstellung sowohl des Wohlstands als auch der Identität des Landes. Denn die oberhalb des Tondos dargestellten Figuren der *Diligentia* (Gewissenhaftigkeit) und der *Libertas* (Freiheit) sind nicht nur als sinnbildliche Darstellung der durch die Tatkraft der Antwerpener Bevölkerung ermöglichten Befreiung der Zitadelle zu verstehen. Sie weisen ebenso auf die in den Epigrammen angekündigte künftige Regeneration des freien Handels voraus, auf den auch der merkurische Flügelhelm der *Diligentia* rekurriert. Vor allem aber verkörpern sie jene Eigenschaften, die bereits im 16. Jahrhundert sowohl in der Eigen- als auch in der Fremdwahrnehmung zu den charakteristischen Qualitäten der Niederländer:innen erklärt wurden: die gewissenhafte Gründlichkeit als Basis des wirtschaftlichen Erfolgs sowie die mühsam errungene Freiheit, die als Kampfbegriff des Aufstandes fungierte und zum vielzitierten Leitbild der neu gegründeten Republik werden sollte.⁴⁸ Ausgehend von der in den Niederlanden lange etablierten Funktion städtischer Festzüge, die als performative Artikulations- und Reflexionsräume politischer sowie religiöser Identität fest in der sozialen Praxis verankert waren,⁴⁹ besitzt auch der

⁴⁶ Vgl. Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 208.

⁴⁷ Vgl. Arnade 2008 (wie Anm. 6), S. 268.

⁴⁸ Vgl. u. a. Veldman, Ilja M.: „Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints. The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism?“. In: *Simiolus* 21, 1992, 4, S. 227–264, hier: S. 227; Gelderen 2002 (wie Anm. 25), hier u. a. S. 262–264.

⁴⁹ Vgl. u. a. Thöfner 2007 (wie Anm. 1); Pawlak, Anna / Rüh, Sophie: „Riese, Walfisch und das jüngste Gericht. Die Antwerpener Festkultur der Frühen Neuzeit als soziokulturelles Dispositiv“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 50, 2020, S. 435–463.



Abb. 8: Johannes oder Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos: *Der Abriss der Zitadelle*; Kupferstich; 28,3 × 22 cm, 1578; Blatt 7 der Serie *Die Eroberung der Antwerpener Zitadelle im August 1757*, verlegt von Peeter Baltens; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-1968-172).

mit rustikaler Feierlichkeit durchgeführte Umzug im Kupferstich eine entscheidende Funktion: Mit ihm vollziehen die an den Abbrucharbeiten Beteiligten einen abschließenden rituellen Akt der Machtübernahme, mit dem sie selbstbewusst die zurückgewonnene Souveränität ihrer Stadt bekräftigen.

Das Motiv dieses ungewöhnlichen Defiles wurde in der Folge zum festen Bestandteil einer Gruppe von Gemälden, in welcher die buchstäbliche ‚Popularisierung‘ der abgebrochenen Zitadelle zum zentralen Thema erhoben wurde. In einer von dem Antwerpener Maler Marten van Cleve und seinem Umkreis in mindestens fünf Versionen geschaffenen und bis ins 17. Jahrhundert in verschiedenen Variationen wiederholten Bildfindung stellt



Abb. 9: Anonym (Südliche Niederlande): *Der Abriss der Antwerpener Zitadelle*, 1. Viertel 17. Jahrhundert; 73 × 112 cm; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv.-Nr. 670).

der eigenwilligen Festzug nur eines von zahlreichen Motiven dar (Abb. 9).⁵⁰ Das Gebiet vor der im Abbruch befindlichen Zitadelle, an deren Schleifung unzählige Menschen arbeiten, ist hier zu einem zwischen Markt und Volksfest oszillierenden Treffpunkt der Bevölkerung geworden, die den ehemals verhassten Festungsbau auf diese Weise in das gesellschaftliche und ökonomische Leben der Stadt integriert. Spätestens in diesen zeitgenössisch offenbar sehr gefragten Kunstwerken etablierte sich die abgebrochene Festung endgültig als Zeichen für die auf gemeinschaftlicher Tatkraft beruhende Prosperität Antwerpens, das auch in den unter spanischer Herrschaft verbliebenen habsburgischen Niederlanden weiterhin eine enorme Symbolkraft besaß.

Die auf eine Invention Marten van Cleves zurückgehende Gemäldegruppe konstituiert so gewissermaßen eine künstlerische Zuspitzung und zugleich den vorläufigen Abschluss jener Prozesse der Popularisierung, die sich in den hinsichtlich ihrer Darstellungsmodi, der Komplexität ihrer Bildkonzepte, ihrer Medialität und Materialität variierenden Visualisierungen der Eroberung und des Abbruchs der Antwerpener Zitadelle auf mehreren Ebenen manifestieren: Die gezielte Adressierung einer differenzierten Käuferschaft mit unterschiedlichen Interessen, politisch-konfessionellen Positionierungen sowie finanziellen Spielräumen ermöglichte die vergleichsweise breite

⁵⁰ Vgl. Ertz, Klaus / Nitze-Ertz, Christa: *Marten van Cleve (1524–1581). Kritischer Katalog der Gemälde und Zeichnungen* (= Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, 9). Lingen 2014, S. 52, 176–178.

Zirkulation der Bilder sowie der mit ihnen verbundenen Deutungsmuster und Narrative. Zugleich konnten die Werke den Rezipierenden durch die wiederholte Darstellung der als Handlungsträger aktiv in die gezeigten Geschehnisse involvierten Repräsentant:innen der Bevölkerung eine sinnstiftende Identifikationsfläche bieten. Popularisierung vollzog sich demnach in den exemplarisch analysierten Bildern vor allem als ein mediales Verfahren der Identitätsstiftung, indem sich die Kunstwerke beständig an eine – von ihnen letztlich erst konstruierte – niederländische Erinnerungsgemeinschaft richteten.

Vor diesem Hintergrund belegen die in ästhetischer Auseinandersetzung mit den Ereignissen des August 1577 geschaffenen Druckgrafiken, Medaillen und Gemälde nicht nur die von der kulturhistorischen Forschung vielfach betonte Relevanz unterschiedlicher Medien für die Herausbildung und Aufrechterhaltung eines kollektiven Gedächtnisses.⁵¹ Sie zeigen zugleich, dass der im Kontext des Niederländischen Aufstandes mit neuer Intensität verfolgte Anspruch, herausragende Ereignisse bildlich zu fixieren, zu reinszenieren und oftmals auch propagandistisch zu instrumentalisieren, ein produktives medienreflexives Potenzial entfaltete. Im Kontext eines politischen Diskurses, der zunehmend auf das beständig beschworene Kollektiv der Niederländer:innen ausgerichtet war, bezogen die bewusst für die Vervielfältigung konzipierten Werke ihren Wirkungsanspruch nicht zuletzt daraus, dass sie aus dem ikonoklastischen Akt der Zerstörung der Zitadelle gezielt populäre Bilder generierten.

Quellenverzeichnis

Cort verhael vande gherechte oorsaecken ende redenen, die de generale staten der Nederlanden ghedwonghen hebben, hen te versiene tot haerder beschermenisse, teghen den heere Don Jehan van Oostenrijk.

Antwerpen 1577; Den Haag, Königliche Bibliothek, Sign. Pfl 311 | Pfl 312.

Haecht, Godevaert van: *Kroniek over de troebelen van 1565 tot 1574 te Antwerpen en elders.* Hg. von Rob van Roosbroeck. 2 Bde. Antwerpen 1929–1930.

Loon, Gerard van: *Beschryving der Nederlandsche Historipenningen [...].* Tl. 1. 's Gravenhage 1723; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Num.rec. 28 w-A,1.

Bibliografie

Arnade, Peter: *Beggars, Iconoclasts, & Civic Patriots. The Political Culture of the Dutch Revolt.* Ithaca, London 2008.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München 1999.

⁵¹ Vgl. u. a. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München 1999; Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, 1).* Berlin 2004.

- Augustyn, Wolfgang: „Friede und Gerechtigkeit – Wandlungen eines Bildmotivs“. In: Augustyn, Wolfgang (Hg.): *PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 15). München 2003, S. 243–300.
- Avery, Charles: „Antwerp, August 1577, the ‚Spanish Fury‘ and the Liberation of the Citadel. A Series of Bronze Plaquettes after Martin de Vos“. In: *The Connoisseur* 195, 1977, S. 252–263.
- Becker, Jochen: „Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574“. In: *Simiolus* 5, 1971, 1/2, S. 75–115.
- Bredenkamp, Horst: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 63). Berlin 2000.
- Coppa, Alessandra: *Francesco Paciotto. Architetto militare*. Mailand 2002.
- Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität* (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, 1). Berlin 2004.
- Ertz, Klaus / Nitze-Ertz, Christa: *Marten van Cleve (1524–1581). Kritischer Katalog der Gemälde und Zeichnungen* (= Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, 9). Lingen 2014.
- Fleckner, Uwe / Steinkamp, Maike / Ziegler, Hendrik: „Produktive Zerstörung. Konstruktion und Destruktion eines Forschungsgebiets“. In: Fleckner, Uwe / Steinkamp, Maike / Ziegler, Hendrik: *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart* (= Mnemosyne, 1). Berlin 2011, S. 1–11.
- Gelderden, Martin van: *The Political Thought of the Dutch Revolt 1555–1590* (= Ideas in Context, 23). Cambridge 2002.
- Geurts, Pieter A. M.: „Het beroep op de Blijde Inkomst in de pamfletten uit de Tachtigjarige Oorlog“. In: *Standen en Landen* 16, 1958, S. 1–15.
- Hammami, Mariam: *Veritatis Imago. Visuelle Konzepte der Wahrheit in der niederländischen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Andere Ästhetik – Studien, 4). Berlin, Boston 2023.
- Hänsel, Sylvaine: „Alba als Friedensstifter. Ein gescheiterter Versuch politischer Bildargumentation“. In: *Wolfenbütteler Renaissance-mitteilungen* 19, 1995, S. 1–14.
- Heuvel, Charles van den: „Cutting and Pasting Fortifications. Vredeman de Vries and the Plans for the Insertion of the Partially Dismantled Citadel of Antwerp“. In: Lombaerde, Piet (Hg.): *Hans Vredeman de Vries and the Artes Mechanicae Revisited* (= Architectura moderna, 3). Turnhout 2005, S. 83–99.
- Hoop Scheffer, Dieuwke de: „Politieke prenten van Jacob de Gheyn de Oude“. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 26, 1978, S. 99–105.
- Horst, Daniel R.: *De opstand in zwart-wit. Propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand (1566–1584)*. Zutphen 2003.
- Kellen, Johan Philip van der: „De glasschilder Jacob Jansz. de Gheyn als prentkunstenaar“. In: *Oud Holland* 34, 1916, 2, S. 94–101.
- Koenigsberger, Helmut G.: *Monarchies, States Generals and Parliaments. The Netherlands in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Cambridge 2001.
- Kostyshyn, Stephen J.: „Door tsoecken men vindt“. *A Reintroduction to the Life and Work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527–1584)*. 3 Bde. Phil. Diss. Cleveland, OH 1994.
- Lampen, Angelika / Johaneck, Peter: „Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt. Zur Einführung“. In: Johaneck, Peter / Lampen, Angelika (Hg.): *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt* (= Städteforschung Reihe A, Darstellungen, 75). Köln, Weimar, Wien 2009, S. VII–XVI.
- Landau, Peter: „Eid (V. Historisch)“. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Hg. von Gerhard Krause / Gerhard Müller. Bd. 9. Berlin, New York 1982, S. 382–391.
- Lombaerde, Piet: *Antwerpen versterkt. De Spaanse omwalling vanaf haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870*. Antwerpen 2009.
- Manegold, Cornelia: „Clementia principis. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507–1582)“. In: Espenhorst, Martin (Hg.): *Unwissen und*

- Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess* (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 94). Mainz 2013, S. 41–70.
- Mestemacher, Ilka: „Wierix nach Maarten de Vos. Die Ereignisse im August des Jahres 1577 in Antwerpen (Patria libertati restituta), 1578–79“. In: Ausst.-Kat. *Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, 2014. Hg. von Iris Wenderholm. Petersberg 2014, S. 173–183, Kat.-Nr. 16.
- Pawlak, Anna / RÜth, Sophie: „Riese, Walfisch und das Jüngste Gericht. Die Antwerpener Festkultur der Frühen Neuzeit als soziokulturelles Dispositiv“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 50, 2020, S. 435–463.
- Pollak, Martha: *Cities at War in Early Modern Europe*. Cambridge 2010.
- Pollmann, Judith: „Eine natürliche Feindschaft. Ursprung und Funktion der schwarzen Legende über Spanien in den Niederlanden, 1560–1581“. In: Bosbach, Franz (Hg.): *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit* (= Bayreuther historische Kolloquien, 6). Köln 1992, S. 73–94.
- Pollmann, Judith / Stensland, Monica: „Alba’s Reputation in the Early Modern Low Countries“. In: Ebben, Maurits Alexander / Lacy-Bruijn, Margriet / Hövell tot Westerfliet, Rolof van (Hg.): *Alba. General and Servant to the Crown* (= Protagonists of History in International Perspective, 3). Rotterdam 2013, S. 308–325.
- Schulte, Petra: „The Concept of Trust in the Political Thought of Fifteenth-Century Burgundy“. In: Kontler, László / Somos, Mark (Hg.): *Trust and Happiness in the History of European Political Thought* (= Studies in the History of Political Thought, 11). Leiden, Boston 2018, S. 392–411.
- Schulte, Petra: „Die Ethik politischer Kommunikation im franko-burgundischen Spätmittelalter“. In: Dartmann, Christoph / Scharff, Thomas / Weber, Christoph Friedrich (Hg.): *Zwischen Pragmatik und Performanz. Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur* (= Utrecht Studies in Medieval Literacy, 18). Turnhout 2011, S. 461–489.
- Seidel, Katrin: *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie* (= Studien zur Kunstgeschichte, 103). Phil. Diss. Köln 1995. Hildesheim 1996.
- Smolderen, Luc: *La statue du duc d’Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)*. Brüssel 1972.
- Stock, Jan van der: *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585* (= Studies in Prints and Printmaking, 2). Rotterdam 1998.
- Thöfner, Margit: *A Common Art. Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt* (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 7). Zwolle 2007.
- Veldman, Ilja M.: „Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints. The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism?“. In: *Simiolus* 21, 1992, 4, S. 227–264.
- Verstegen, Ian: „Francesco Paleotti, European Geopolitics, and Military Architecture“. In: *Renaissance Studies* 25, 2011, 3, S. 393–414.
- Voges, Ramon: *Das Auge der Geschichte. Der Aufstand der Niederlande und die Französischen Religionskriege im Spiegel der Bildberichte Franz Hogenbergs (ca. 1560–1610)* (= Studies in Medieval and Reformation Traditions, 216). Leiden, Boston 2019.
- Vrancken, Valerie: *De Blijde Inkomsten van de Brabantse hertogen. Macht, opstand en privileges in de vijftiende eeuw* (= Standen & Landen, 112). Brüssel 2018

Abbildungsnachweis

Abb. 1–8: Amsterdam, Rijksmuseum: CC0 1.0.

Abb. 9: Collectie KMSKA – Vlaamse Gemeenschap: CC0 1.0.

Maria Männig

Der Fall von Breda – Topologien des Populären bei Velázquez und Callot

Abstract: Die Belagerung von Breda von 1624 bis 1625 steht als bedeutendes europäisches Medienereignis im Fokus dieses Aufsatzes, der die Mechanismen der Popularisierung auf Basis der Genese innovativer Bildformeln und Formate zur Visualisierung kriegerischer Handlungen untersucht, die schließlich qua Reproduktion zur Verfestigung eines bestimmten Topos beitragen. Im Fall Bredas verhalten sich die fortifikatorische Erneuerung der Stadt und deren grafische Distribution kongruent zueinander. Die historisch-strategische Relevanz des Orts wird somit sukzessive erzeugt und über illustrierte Flugliteratur vermittelt. Der Aufsatz gliedert sich in drei Teile: Ausgehend von einer Analyse von Velázquez' *Übergabe von Breda* wird die scheinbare Singularität des ‚Meisterwerks‘ auf Basis der Vorlagen hinterfragt. In anachroner Reihung ist hierzu ist das dokumentarisch angelegte Projekt Jacques Callots zu erörtern und die illustrierte frühneuzeitliche Flugpublizistik auszuwerten, mit dem Ziel, die Prozesse nachzuzeichnen, in denen ‚Projekt Breda‘ und seine Konstruktion als Motiv und Bildformel Gestalt annahm.

Die Bedeutung der von 1624 bis 1625 andauernden Belagerung Bredas als europäischem Medienereignis,¹ an dem sich Mechanismen der Popularisierung aufzeigen lassen, bemisst sich nicht zuletzt an der hier zu beobachtenden Entwicklung innovativer Bildformeln und Formate zur Visualisierung kriegerischer Handlungen.² Das Exempel zeigt, wie die historisch-strategische Relevanz des Orts durch das im Zuge militärischer Auseinandersetzungen notwendig gewordene Re-Design des Stadtgrundrisses sukzessive erzeugt und über die illustrierte Flugliteratur vermittelt wurde. Thomas Heckens prägnanter Formulierung, „[a]ls es Pop und Popkultur noch nicht gab, gab es schon die populäre Kultur“³ folgend wird im Rahmen dieser Fallstudie skizziert, wie an diesem Punkt epochale Neuerungen in der europäischen Bildpolitik eingeleitet

1 Boßmeyer, Christine: *Der Kupferstecher als Historiograph? Visualisierungsstrategien in Jacques Callots Bild „Die Belagerung von Breda“*. Berlin 2009 (= Hochschulschriften, 30), S. 9.

2 Der vorliegende Beitrag ist Teil meines an der RPTU Kaiserslautern-Landau angesiedelten Habilitationssprojekts zur Visualisierung von Urbanität in der Frühen Neuzeit. Dank einer großzügigen Unterstützung seitens der Universität im Rahmen einer Anschubfinanzierung für Drittmittelprojekte konnten Reisen zum Studium der im Text besprochenen Originale nach Wien, Madrid, Paris und Antwerpen unternommen werden. Für den fachlichen Austausch und die gründliche Sichtung des Texts danke ich Ekaterini Kepetzis. Bezüglich des Lektorats, Korrektorats und der weiteren redaktionellen Unterstützung bin ich Julia Hurtig und Carmen Dixon sehr verbunden.

3 Hecken, Thomas: „Populär und Pop“. In: Ders. / Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251, hier: S. 248.

wurden, die bis heute nachwirken. Der Titel meines Aufsatzes ist dabei doppeldeutig zu verstehen: als *case study* einerseits, aber auch als Allusion auf das Thema der militärischen Niederlage andererseits. Ausgehend von Velázquez' berühmter Interpretation legt die Studie, einem archäologischen Projekt gleich, Schichten frei, um das ‚Projekt Breda‘, seine Konstruktion als Motiv pluralistisch und prozessual im Kontext populärer Medien zu erfassen und zu zeigen, wie dies schließlich zur scheinbaren Singularität des ‚Meisterwerks‘ gerinnt.

Breda wird imaginiert: Velázquez, 1635

Die Rezeptionsgeschichte von Diego Velázquez' *Übergabe von Breda* trug in nicht unerheblichem Maße zur kulturhistorischen Prägnanz der historischen Belagerungsschlacht von 1624/25 bei (Abb. 1). Die Ikonizität dieses Gemäldes prägt das kulturelle Gedächtnis und betrifft nicht nur die Darstellung europäischer Konfessions- und Territorialkriege im Allgemeinen, sondern hebt auch die spezifischen Konflikte um die Stadt Breda hervor – insgesamt fünf während des Achtzigjährigen Kriegs.

Jeweils die Spitze zweier aufeinander gerichteten Keile bildend lässt Velázquez die gegnerischen Parteien auf einer den Vordergrund beherrschenden schmalen Raumbühne aufeinandertreffen. Den gestalterischen Akzent legt der am Hofe Philipps IV. von Spanien tätige Maler auf die beiden Antagonisten, Justinus von Nassau, den Gouverneur von Breda, und Ambrosio Spinola, den Generalleutnant der spanischen Truppen. Mit der gönnerhaften Geste des leicht rechts der Mittelachse platzierten Marquis de Spinola, der den Besiegten vom Niederknien abhält, rückt die Diplomatie buchstäblich ins Zentrum der malerischen Umsetzung. Die obsiegenden Spanier dominieren zahlenmäßig die rechte Bildhälfte, insbesondere die titelgebenden gleichförmig vertikal aufgerichteten Lanzen unterstreichen ihre Übermacht. Dagegen stehen auf Seiten der Niederlande nur vereinzelt erscheinende Hieb Waffen, die zudem mit Wimpeln und Quasten symbolisch unbrauchbar gemacht wurden und damit den Unterwerfungsgestus des Antagonisten gleichsam visuell orchestrieren.

Die kunsthistorische Besprechung hat sich auf ebendieses psychologisierende Kernmoment der Begegnung – Justinus von Nassau, Marquis de Spinola – geradezu verengt.⁴ Die qua Kanonisierung erzeugte Popularität des Gemäldes im Sinne eines ‚Meisterwerks‘ täuscht zudem über die Tatsache hinweg, dass die *Übergabe von Breda* ursprünglich Teil eines inzwischen gut erforschten größeren Ensembles, der Ausstattung des im Madrider *Buen Retiro* befindlichen *Salón de Reinos* (Saal der Königreiche) war, das die militärischen

⁴ Hager, Werner: *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart 1956. <https://doi.org/10.11588/diglit.62588> (04.04.2023). Siehe auch: Cremades, Fernando Checa: „No solo Velázquez y el Salón de Reinos: el Palacio del Buen Retiro y el Museo Nacional del Prado“. In: *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2017, 53, S. 118–124, hier: S. 120.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Die Übergabe von Breda*, 1635; Öl/Leinwand; 307,3 × 371,5 cm; Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P001172).

Großtaten Philipps IV. glorifizierte⁵ – und in diesem Sinne konzeptionell als Teil eines *hyperimages* par excellence zu verstehen ist.⁶ Mit diesem Begriff versprachlicht Felix Thürlemann einen Modus des temporären Arrangements als „kalkulierte Zusammenstellung

⁵ Geschaffen wurde der *Buen Retiro* zwischen 1633 und 1640; Kernelement war der *Salón de Reinos*. Bereits Carl Justi wies auf den ursprünglichen Kontext hin und lieferte eine atmosphärische Beschreibung der Anlage: Ders.: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2 Bde., Bd. 1. Bonn 1888, S. 347–351. 1911 konnte Elias Tormo die Lage des Saals zweifelsfrei identifizieren, seitdem wird das ursprüngliche Ausstattungsprogramm weiter erforscht. Eine Ausstellung 2005 im Prado rekonstruierte zuletzt die angenommene ursprüngliche Hängung der Gemälde: Lopera, José Álvarez: „The Hall of Realms: The Present State of Knowledge and a Reconsideration“. In: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005, S. 91–111. Zum Ausstattungsprogramm siehe auch: Pfisterer, Ulrich: „Malerei als Herrschafts-Metapher. Velazquez und das Bildprogramm des Salon de Reinos“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, S. 199–252. <https://doi.org/10.2307/1348739> (13.10.2023).

⁶ Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage* (= Bild und Text). München 2013.

von ausgewählten Bildobjekten [...] zu einer neuen, übergreifenden Einheit“⁷, die durch ihre Zusammenstellung neuartige Sinngefüge generieren. Das Madrider *hyperimage* bestand aus einem zwölfteiligen Zyklus,⁸ der die unter Philipp IV. errungenen militärischen Siege in Szene setzte sowie einer von Zurbarán angefertigten Serie der Taten des Herkules, die diese Ereignisse der jüngeren Vergangenheit kontextualisieren und im Sinne barocker Allegorese ikonologisch überhöhen sollten.⁹ Als Ensemble waren diese Werke schließlich wiederum in eine hochrangige Gemäldesammlung implementiert, die den Grundstock des Prado bildete.

Es ist hier weder Raum für eine ausführliche Bildbeschreibung dieses umfangreich besprochenen Hauptwerks noch für die Diskussion seines ursprünglichen Aufstellungsorts im *Salón de Reinos*. Im Rahmen der vergleichenden Methode werde ich mich daher im Folgenden gezielt auf Strukturelemente des Gemäldes konzentrieren, um typische Visualisierungsstrategien herauszustellen, die meines Erachtens als Effekte von Popularisierungsphänomenen zu lesen sind, wie sie im Verlauf dieses Beitrages analysiert werden. So platziert Velázquez den von Justinus von Nassau gereichten Schlüssel im Bildzentrum, der entsprechend den Raum zwischen den beiden Hauptakteuren einnimmt. In diesem Bereich wird der Blick in den Mittelgrund des Bildes freigegeben. Dort sind weitere, proportional stark verkleinerte Truppen zu sehen, die einen gewundenen Pfad heraufmarschieren.

Hier fällt erstens der Kunstgriff der Größendifferenzierung ins Auge, der die Organisation einer Überblicksszenerie erlaubt und damit augenscheinlich wesentliche Gestaltungselemente aus Jacques Callots monumentaler Grafik, der *Belagerung von Breda* (1625–1628), übernimmt (Abb. 2). Einer der gut dokumentierten Belagerungswälle, der über den Köpfen der beiden Hauptakteure erscheint, fungiert als Riegel zwischen Mittel- und Hintergrund. Hinter dieser optischen Schwelle öffnet der Künstler den Blick über das weite, offene Terrain des Schlachtfelds, dessen räumliche Organisation dem Typus des barocken topografisch-analytischen Schlachtengemäldes¹⁰

⁷ Thürlemann 2013 (wie Anm. 6), S. 7.

⁸ Von den ehemals zwölf Gemälden sind nur noch elf erhalten, siehe: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5), S. 207.

⁹ Zudem sind die Reiterporträts zu nennen, von denen Lopera allerdings annimmt, dass sie ursprünglich für den Alcázar angefertigt worden waren und für die Anbringung im *Salón de Reinos* umgearbeitet wurden: Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 105. Auffällig ist der Kontrast zwischen der mythologischen, über den Fensterstöcken angebrachten Zurbarán-Serie mit ihrer reduzierten Palette und dem wesentlich helleren Kolorit der „Ereignisbilder“. Hermoso Cuesta, Miguel: „The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence“. In: Versteegen, Gijs / Bussels, Stijn / Melion, Walter (Hg.): *Magnificence in the Seventeenth Century* (= *Intersections*, 72). Leiden, Boston 2020, S. 89–112, hier: S. 92. https://doi.org/10.1163/9789004436800_006 (18.08.2023).

¹⁰ Popelka, Liselotte: „Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert“. In: Bruceck, Peter / Gesellschaft für Österreichische Heereskunde / Heeresgeschichtliches Museum Wien (Hg.): *Wallensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben. † 1634. Materialien zum Vortragszyklus 1984*, Wien 1984, S. 49–66, hier: S. 60; Pfaffenbichler, Matthias: „Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen

zwar grundsätzlich noch folgt, in seiner schemenhaften Formulierung jedoch sowohl von Callots später noch zu diskutierender Druckgrafik als auch von den detailreich gemalten Schilderungen des Flamen Pieter Snayers abweicht. Inwiefern die populär gewordene Topografie Bredas hier noch inhärent ist, verdeutlicht vor allem der Vergleich mit den anderen Werken des zwölfteiligen Zyklus'. Diese folgen überwiegend einem in der Frühen Neuzeit etablierten Schema des sogenannten glorifizierenden Schlachtenbildes, das den siegreichen Heerführer zu Pferd oder stehend vor einer Landschaftskulisse mit erobertem Territorium präsentiert.¹¹ Hierbei fällt auf, dass die Gemälde allesamt dem von Panofsky erkannten Paradigma des „Systemraums“¹² folgen, indem der Blick von einem erhöhten Betrachter:innen-Standort in eine sich optisch konsistent in die Tiefe erstreckende Landschaft geleitet wird. Obwohl jeweils in leichter Aufsicht gegeben und allesamt durch einen hohen Horizont charakterisiert, erscheinen die repräsentierten Festungsbauten jeweils im Modus der Vedute. Anders Velázquez: dieser vollzieht im Mittelgrund einen radikaleren Wechsel des Blickpunkts in die Vogelschau, die sich durch eine wesentlich auffälligere Miniaturisierung der gezeigten Landschaft auszeichnet. Hierdurch erscheint Breda und seine Umgebung optisch weit in die Ferne entrückt. Damit übernimmt er die bei Callot und Snayers erkennbare Disposition der topografischen Aufnahme nach Art der Landkarte, wenn sie auch im Verhältnis zu den Vor-Bildern etwas stärker in die Tiefe geklappt ist. Mittels der Verkürzung bedient die so gezeigte Landschaft damit die Erwartungshaltung eines zeitgenössischen Publikums im Hinblick auf ein zentralperspektivisches Dispositiv, ohne dieses allerdings wirklich umzusetzen.

Velázquez implementiert seinem Gemälde Elemente der Multiperspektive, die Ulrike Gehring als konstitutiv für das flämische Historienbild herausgearbeitet hat,¹³ dabei trägt er – wie die anderen Künstler – aber auch der konkreten Rezeptionssituation im *Salón de Reinos* Rechnung: Insbesondere bedingt durch die ehemals vorhandene umlaufende

Ereignisbild zur militärischen Genremalerei“. In: Bußmann, Klaus / Schilling, Heinz: *1648: Krieg und Frieden in Europa*. Münster, Osnabrück, 1998–1999, 2 Textbde., Bd. 2. München 1998, S. 493–500.

11 Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 493. Laut dem Autor handelt es sich bei dem spanischen Beispiel um die größte Serie glorifizierender Schlachtendarstellungen: Der posierende Feldherr erscheint (stehend) in Vincente Carduchos *Belagerung von Rheinfeldern* (1634, dat.), Eugenio Cajés' *Die Vertreibung der Holländer von Puerto Rico durch Juan de Haro* (1634/35) und Félix Castelos *Eroberung von S. Cristobal durch Fadrique de Toledo* (1634, dat.); zu Pferde: in Jusepe Leonardos *Entsetzung von Breisach* (1634/35) und Carduchos *Entsetzung von Konstanz* (1635, dat.). Modifiziert ist das Motiv in Carduchos *Der Sieg bei Fleurus* (1634, dat.), wo der General von rechts heransprengt. Abbildungen in: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace* 2005 (wie Anm. 5) sowie bei: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5). Bedenkenswert ist Liselotte Popelkas Vorschlag, diesen Porträttypus unter dem Stichwort des Ereignisporträts im Komplex mit der Druckgrafik zu verhandeln: Dies. 1984 (wie Anm. 10), S. 55–58.

12 Panofsky, Erwin: „Perspektive als symbolische Form“. In: Oberer, Hariolf / Verheyen, Egon (Hg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1980, S. 99–167, hier: S. 109.

13 Gehring, Ulrike: „Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-Century Landscape Painting“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge*

Brüstung sind für diesen grundsätzlich zwei verschiedene Betrachter:innen-Standorte anzunehmen, die zugleich die der höfischen Gesellschaft immanente Segregation dokumentieren.¹⁴ Erlaubte es der Standort im Saal, die ganzfigurig gezeigten Protagonisten des Schlachtenzyklus' in leichter Untersicht zu rezipieren, bot die Galerie den Blick von oben in die panoramatische Landschaft hinein und den konkreten Nachvollzug des ‚Feldherrenblicks‘ durch die Betrachter:innen. In diesem Raum stattfindende Zeremonien oder Theateraufführungen verfolgte der Hofstaat ebenfalls von der Galerie aus, während der Saal allein der Königsfamilie vorbehalten war.¹⁵

Auf eine entsprechende Fernwirkung hin entworfen, artikuliert Velázquez im Mittelgrund eine offene Faktur, die in Wölfflins Terminologie dem Spezifikum barocker Verunklärung geradezu lehrbuchmäßig entspricht und diese ins Extrem führt, indem Farbe und Pinselstrich dem freien Spiel der Kräfte überlassen werden.¹⁶ Breda, eigentlicher Fokus der Auseinandersetzung, ist allenfalls schemenhaft erkennbar. Verunklärt von den in der Luft stehenden Rauchsäulen verweisen diese indexikalisch auf die bis vor kurzem anhaltenden Kampfhandlungen. Da sie im weiteren Zeitverlauf, vielleicht in einigen Stunden, spätestens aber am nächsten Tag, verfliegen sein werden, deuten sie auch in die Zukunft – und damit auf die zeitliche Struktur des malerischen Entwurfs hin. Diese kurze Zeitspanne wird im Vordergrund weiter komprimiert, nämlich auf einen Sekundenbruchteil – einem Spannungsmoment im kommunikativen Akt zwischen zwei Individuen. Dagegen liegt der Fokus bei Callot und Snayers auf dem Handlungsraum, der trotz aller formalen Unterschiede auch durch Velázquez' Entwurf noch hindurch schimmert.

Deutlich wird dies unter anderem an dem andeutungsweise erkennbaren, rautenförmigen Stadtgrundriss, der bei Velázquez fragmentiert insbesondere in Gestalt der Südflanke mit dem vor der Stadtbefestigung liegenden Wassergraben in Erscheinung tritt, aber auch in den Belagerungsanlagen, etwa dem ‚Schwarzen Damm‘, der ostwärts durch das aufgestaute Gewässer nördlich vor Breda führt. Beide Strukturen erkennen wir sowohl bei Snayers als auch bei Callot, Werke, auf die Velázquez bei Hofe Zugriff hatte,¹⁷

in *17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ders. / Peter Weibel. München 2014, S. 23–89, hier: S. 33.

14 Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 101.

15 Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 94.

16 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel, Stuttgart 1963¹³, S. 28–29.

17 Zurawski, Simone: „New Sources for Jacques Callot's map of the Siege of Breda“. In: *Art Bulletin* 70, 1988, 4, S. 621–639, hier: S. 623; Warnke, Martin: „Auf der Bühne der Geschichte Die ‚Übergabe von Breda‘ des Diego Velázquez“. In: Fleckner, Uwe (Hg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 13). München 2014, S. 159–170, hier: S. 160. Die Snayers-Gemälde lassen sich anhand von Inventaren bis in die 1630er Jahre zurückverfolgen und wurden wahrscheinlich von Philipp IV. kommissioniert. Zu dieser Folge siehe auch: *Justi 1888* (wie Anm. 5), S. 358–359, FN 49.

ergänzt um Hermann Hugos Publikation *Obsidio Bredana*.¹⁸ Überdies war das charakteristische, im 16. Jahrhundert erneuerte städtische Layout vielfach, etwa in Einblattdrucken, präsent und damit popularisiert worden.¹⁹

Was war Velázquez' künstlerische Intention, ausgerechnet in diesem Bereich das Non-finito zu praktizieren? Beabsichtigte der Maler, die eindeutige Referenz auf die Vorlagen zu tilgen, oder sie bis an den Rand der Wahrnehmbarkeit zu eliminieren, um sich von ihnen zu emanzipieren, oder eine angemessene Form malerischer Umsetzung zu erreichen? Festhalten lässt sich jedenfalls, dass das ursprünglich auf maximale Akkuratess hin konzipierte Planmaterial paradoxerweise in eine freie Form der Malerei überführt wird.

Geschaffen wurde das Werk rund zehn Jahre nach Spinolas Triumph in Breda, kurz vor der niederländischen Rückeroberung der Stadt, in einer Phase des Niedergangs der spanischen Hegemonie in Europa. Die Bauprojekte des *Buen Retiro* mit dem *Salón de Reinos* und den dafür angefertigten Gemäldezyklen sublimierten die zwischenzeitlich gescheiterten politisch-militärischen Ambitionen im Medium der Kunst. Die im Werk malerisch suggerierte spanische Übermacht in Gestalt der *lanzas* präsentiert bereits im Rückblick auf ein vergleichsweise erfolgreiches zweites Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angesichts eines problematischen Staatshaushalts allenfalls eine Fiktion – die einstmals bereits finanziell prekäre Situation hatte sich zum Entstehungzeitpunkt des Zyklus in den 1630ern weiter zugespitzt.²⁰

Der als pazifistisch gelesene Fokus auf die Protagonisten deutet konsequenterweise einen von äußeren Umständen erzwungenen Rekurs von der expansiven Außenpolitik auf Werte der höfischen Kultur und der Patronage im Sinne des Rückzugs an, wie sie im *Salón de Reinos* nicht nur in Form der Kunstbetrachtung, sondern auch im Rahmen von Theateraufführungen gepflegt wurde.²¹ Diese Annahme lässt sich durch eine Beobachtung Wolfgang Brassats stützen, der in diesem Zusammenhang auf die Formelhaftigkeit der von Velázquez vorgestellten Gestik hingewiesen hat.²² Diese leitet der Autor aus der ritterlichen Kultur – vermittelt über die Emblematisierung – her, um zu schlussfolgern, dass Velázquez' künstlerische *inventio* das eigentliche historische Ereignis strukturell überformt und damit seines dokumentarischen Werts beraubt hat.

¹⁸ Hugo, Hermann: *Obsidio Bredana*. Antwerpen 1626. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10865586?page=40,41> (13.10.2023).

¹⁹ Siehe Abschnitt Nr. 3, „Breda wird popularisiert: die europäische Druckgrafik“.

²⁰ Aschmann, Birgit / Herbers, Klaus: *Eine andere Geschichte Spaniens. Schlüsselgestalten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 2022, S. 263–286. <https://doi.org/10.7788/9783412525590> (16.08.2023).

²¹ Eine Auflistung der Stücke, die in dem Saal aufgeführt wurden, bei Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 93.

²² Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun (= Studien aus dem Warburg-Haus, 6, hg. v. Wolfgang Kemp u. a.)*. Berlin 2003, bes. S. 339. Wiewohl man auch festhalten muss, dass die andere Übergabe-Szene, Jusepe Leonardos *Übergabe von Jülich* den niederländischen Gouverneur kniend vor dem zu Pferde befindlichen Spinola in klarer Subordination zeigt. Nach Pfisterer werden im Zyklus verschiedene Formen der Kriegsführung vor- und gegenübergestellt, insbesondere Jülich und Breda siehe: Ders. 2002 (wie Anm. 5), S. 218.

Breda wird dokumentiert: Callot, 1625–1628

Anders als die Arbeiten von Snayers, der seine Schlachtengemälde ausschließlich nach Vorlagen anfertigte²³ und Velázquez, der erst rund ein Jahrzehnt nach dem Ereignis tätig werden sollte, weist Jacques Callots *Belagerung von Breda* Komponenten künstlerischer Augenzeugenschaft auf (Abb. 2).²⁴ Der aus Lothringen stammende Grafiker hatte das Schlachtfeld samt seiner Belagerungs- und Verteidigungsanlagen nach einer Zeichnung des sich im Gefolge Spinolas befindlichen italienischen Ingenieurs Gianfrancesco Cantagallina angefertigt.²⁵ Die von Simone Zurawski publizierten Quellen legen 1626 als Terminus ante quem für den Beginn von Callots Tätigkeit nahe;²⁶ die Autorin leitet ab, dass der Auftrag bereits im Jahr militärischer Erfolge Philipps IV., dem „annus mirabilis“²⁷, 1625, im Zuge oder in Folge der Feierlichkeiten der Eroberung erteilt worden sein muss. So schreibt die Auftraggeberin, Isabella Clara Eugenia von Spanien, in besagter Quelle, einem Brief vom 1. Februar 1626, dass Callot bereits viel Zeit in die Erstellung einer genauen Karte von Breda investiert habe und bewilligt zwei Drittel des vereinbarten Honorars in Höhe von insgesamt 850 Escudos als Anzahlung.²⁸ In einem weiteren Brief vom 5. Februar berichtet die Regentin, dass Callot den Hof in Brüssel wieder verlassen habe.²⁹ Aus der Korrespondenz lässt sich daher schlussfolgern, dass der Künstler bei Hof eine Art Entwurf präsentiert haben wird, mit dessen Erarbeitung er wiederum im Jahr zuvor, also bereits 1625, begonnen haben müsste.

Publiziert wurde die aus sechs Blättern zusammengesetzte Grafik in einer Auflage von 200 Exemplaren samt einer Begleitbroschüre im Juni 1628, drei Jahre nach der siegreichen Eroberung. Gedruckt wurden Grafik und der als *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los*

23 Kelchtermans, Leen: „Honing In on Pieter Snayers’ Working Method. Relief of Leuven, 1635“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 263–273, hier: S. 263.

24 Zu Callots *Belagerung von Breda* ausführlich: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1). Umstritten ist die Frage, wie viel Callot bei seinem Besuch von den Belagerungsanlagen tatsächlich noch sehen konnte. Siehe auch: Gehring 2014 (wie Anm. 13), S. 48–50.

25 Dies schreibt der Künstler selbst in seiner der *Descripcion* vorangestellten Widmung: Callot, Iacobo: „A la serenissima Señora Doña Isabel [...]“. In: Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXXV*. Antwerpen 1628, S. 3–4, hier: S. 4. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023). Dabei ist unklar, in welchem Umfang Callot noch Belagerungsanlagen, die kurz nach Ende der Schlacht abgebaut worden waren, sehen konnte. Bis heute finden sich allerdings Reste der Wälle in und um Breda, so wird der Aufenthalt den Künstler wenigstens grundlegend mit der Topografie vertraut gemacht haben.

26 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623. Auch Hermann Nasse ging von einem Beginn der Arbeiten bereits 1625 aus, siehe: Ders.: *Jaques Callot* (= Meister der Graphik, 1, hg. von Hermann Voss). Leipzig 1919, S. 7.

27 Aschmann / Herbers 2022 (wie Anm. 20), S. 272.

28 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623, 638.

29 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623, 639.

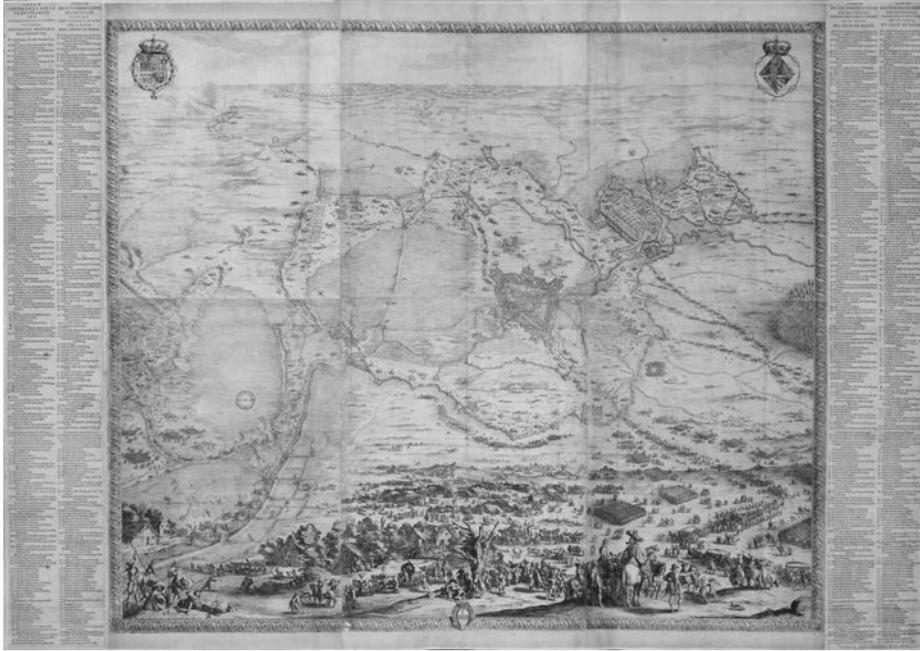


Abb. 2: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, 1628; Radierung / Buchdruck; ca. 127 × 179 cm; London, The British Museum (Mus.-Nr.: 1838,0621.1).

XII de Junio MDCXXV betitelte Begleittext in der Offizin Plantin Moretus in Antwerpen;³⁰ beides übersandte Isabella Clara Eugenia an die europäischen Höfe.³¹ Diese Tatsache verdeutlicht das Gewicht dieses hochrangigen Auftrags, der, wie Velázquez' Gemälde auch, im Kontext staatlicher, namentlich habsburgisch-spanischer Propaganda und als Teil eines entsprechenden Maßnahmenbündels diplomatischer Strategie im Dreißigjährigen Krieg zu situieren ist. Die *Description* enthält die in den Quellen als *declaration* oder *tabula* bzw. *table* bezeichnete Legende in Spanisch. Unter dem Titel *Tabula Obsidiones Bredanae* wurde diese später viersprachig ebenfalls bei Plantin in einer Auflage von 1825 Stück gedruckt, aber an Callot gesandt, der abseits der an die Infantin gelieferten Exemplare Produktion und Vertrieb selbst verantwortete.³²

30 Anonym: *Description de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).

31 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 625.

32 Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 20–21. Diskussionen zur Übersetzung dokumentieren die Quellen, siehe: Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 3: *Text 300–652*; New York 1969, Kat.-Nr. 593, bes. S. 82–83.

Eingefasst wird die sechsteilige, mit den Gesamtmaßen $1,20 \times 1,40$ Meter imposante Radierung von einer geschnitzten wirkenden Zierleiste nach Art eines Trompe-l'oeil. Die buchstäbliche Rahmung signalisiert den repräsentativen Anspruch des zwischen Karte und Bild changierenden Werks. Die Resultate der zugrundeliegenden Vermessungskampagne überführt Callot in eine kartenartige topografische Darstellung, die den Stich dominiert.

Die Relevanz des Vermessungswesens ist dem Werk in Gestalt eines Autorenporträts im linken Vordergrund eingeschrieben, es handelt sich dabei um das Duo Callot und Cantagallina (Abb. 2a).³³ Der Zeichner sitzt von uns ab-, der Szene zugewandt. Trotz des verlorenen Profils bleibt seine Physiognomie erkennbar.³⁴ Das im Profil gegebene Gesicht des Ingenieurs wird dagegen von dem Ärmelaufschlag seines erhobenen linken Arms verschattet. Cantagallina beugt sich, auf den Stab gestützt, zum Zeichner herab und setzt seinen Zirkel auf dessen Blatt. Vom restlichen Geschehen isoliert, erscheint die Gruppe auf einer Art Terrainscholle, deren unteren Rand eine zehnteilige Skala bildet. Neben den Instrumenten verbürgt insbesondere die Inkorporation dieses Maßstabs die Korrektheit des gelieferten Abbilds.

Auffällig ist die aus insgesamt sechs Personen gebildete Dreieckskomposition links außen, die sich aus drei Zweiergruppen konstituiert: den zwei stehenden Soldaten, dem sitzenden Callot und stehenden Cantagallina in der Mitte und zwei rechts Liegenden; die Mitte wird durch den bei der Nummer 5 des Maßstabs aufgepflanzten Stab akzentuiert. Auch diese Tatsache unterstreicht die Relevanz mathematisch-geometrischer Grundlagen.

Der Skala entspricht die in der oberen Blatthälfte platzierte Windrose, die, obwohl sie dem mittelalterlichen Schema der Radkarten folgt, ein Authentizitätsversprechen in das Werk implementiert. Der Plan ist, ausgewiesen durch das Kreuz, geostet und folgt auch damit einer anachronistisch wirkenden Konvention (Abb. 2). Während das Kreuz in der Windrose als Metonymie für Jerusalem steht, taucht es im rechten oberen Blatt ein weiteres Mal auf, um dort das Lager Spinolas bei Ginneken zu bezeichnen. Das *Ikon* legt damit einmal mehr den eigentlichen Charakter des territorialen Gefechts als Glaubenskonflikt offen, indem die katholische Partei als göttlich autorisiert vorgestellt wird.

Das Element der Skala ist Kartenwerken entlehnt, wo sie oftmals in emblematischer Form im Komplex mit einem Zirkel erscheint, etwa in ein Medaillon eingeschrieben in einem der Zwickel des um 1547/1552 datierten Wiener *Gedruckten Plans der Inneren Stadt* Augustin Hirschvogels oder sogar zweifach in einer – mit mythologischem Personal ausgestatteten – dem Stadtplan zugeordneten Kartusche unten rechts

³³ Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 625.

³⁴ Erhalten ist ein von Vorstermann angefertigter Stich nach einem (verlorenen) Porträt Callots von Antonis van Dyck, aus den *Icones principum, virorum doctorum pictorum chalcographorum statuaria nec non amatorum pictoriae artis numero centum*. 1630/1641. Antwerpen. II. Zustand, siehe: <https://portraitindex.de/documents/obj/34703260> (31.08.2023).



Abb. 2a: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des linken unteren Blatts, 1628; Radierung; Blattmaße: 65,5 × 46,2 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.877).

und zusätzlich innerhalb der darüber befindlichen Nebenkarte in Balthasar Florisz van Berckenrodes *Ansicht Amsterdams* (1625).³⁵ Callot variiert und modernisiert das Grundmotiv, indem er mit der Vermesser-Gruppe ein dem Genre entlehntes Detail einführt, das die Rolle des Zeichners verdeutlicht. Das damit verbundene Authentizitätsversprechen arbeitete Ekaterini Kepetzis heraus; in der von ihr skizzierten Entwicklung des Sujets in der niederländischen und italienischen Kunst kommt dem sogenannten, um 1500 zu datierenden Florentiner *Kettenplan* hinsichtlich der Visualisierung einer Stadtlandschaft besondere Relevanz zu.³⁶ Innovativ bei Callot ist die szenische Aufwertung der ursprünglich dekorativen Funktion der Skala sowie die Betonung des arbeitsteiligen Prozesses der Kartierung unter Beteiligung der Vermesser. Der im Profil gegebene, zielende Musketier, der als stehende dunklere Silhouette hinter den beiden schlafenden Soldaten erscheint, alludiert die gleichfalls dem Ingenieurswesen zuzuordnende ballis-

³⁵ Augustin Hirschvogel, *Gedruckter Plan der Inneren Stadt*, Radierung: 1547/52, Druck: um 1808–1828, 83,8 × 86,7 cm, Wien Museum, Inv.-Nr. 1477. <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/46887/> (11.10.2023) und Balthasar Florisz van Berckenrode, *Ansicht Amsterdams*, 1625 (wahrscheinlich späterer Druck), Holzschnitt und Buchdruck. <https://collections.artsmia.org/art/120423/view-of-amsterdam-balthasar-florenz-van-berckenrode> (11.10.2023).

³⁶ Kepetzis, Ekaterini: „A broken arch of London Bridge“: Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst“. In: Habeck, Joachim Otto / Schmitz, Frank (Hg.): *Ruinen und vergessene Orte. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen* (= Edition Kulturwissenschaft, 273). Bielefeld 2023, S. 75–90, hier: S. 81–85. <https://doi.org/10.14361/9783839462225-005> (30.08.2023).

tisch-zerstörerische Komponente der Visierpraktiken, die hier im Medium der Zeichnung ihre Anwendung findet, und die Schaffner als konstitutiv für das um 1600 entwickelte „topographische Dispositiv“³⁷ befunden hat.

Die vordersten Terrainzonen sowie die Geländestreifen vor dem Horizont samt des Himmelsbands unterliegen dem Regime der Zentralperspektive. Den Vordergrund montiert Callot aus unterschiedlichen Blickpunkten, die von der leichten Aufsicht zur Vogelschau reichen, um die Übersicht über die Szenen zu gewährleisten.³⁸ Schließlich mündet die Darstellung des Geländes in die die Kartenlandschaft dominierende Orthogonalprojektion. Verkürzt gesagt: Vom Bild wird die Grafik zur Karte und wieder zum Bild.

Diese Vorgangsweise entspricht dem von Pieter Snayers in den 1620er und 1630er Jahren perfektionierten Schema des topografisch-analytischen Schlachtenbildes, das sich laut Pfaffenbichler dadurch auszeichnet, dass „in einer hochhorizontigen Landschaft die militärischen Formationen aus der Vogelschau“³⁹ gezeigt werden. Neben der Präzision der Kartierung einzelner taktischer Formationen, sind die Bilder

[...] in drei Zonen unterteilt. Im Vordergrund befinden sich meist Genrefiguren und der kommandierende Feldherr. Im Zentrum des Bildes findet sich die Aufzeichnung der taktischen Manöver der einzelnen militärischen Abteilungen, und im letzten Drittel des Bildes geht die Landschaft in bläulichen Streifen in den ruhigen Himmel über.⁴⁰

Wie der Autor im Weiteren feststellt, nähert sich der Mittelgrund umso mehr der Landkarte an, je größer das abgebildete Terrain ist. Dies lässt sich sowohl bei Snayers als auch bei Callot sowie in einer Reihe von druckgrafischen Erzeugnissen, die wahrscheinlich nach Ingenieurszeichnungen entstanden sind, zeigen. Selbst in Velázquez' *Übergabe von Breda* hallt dieses Schema, insbesondere die Dominanz der Karte, nach.

Innerhalb der das Stichwerk beherrschenden Kartografie kombiniert Callot wiederum unterschiedliche Darstellungsmodi, so implementiert er neben der Orthogonalprojektion die Kavalierverspektive sowie den Aufriss. Der Künstler generiert auf diese Weise eine visuelle Matrix, in die er einzelne Ereignisse der elf Monate währenden militärischen Auseinandersetzung einordnet. Eine vertiefende Lektüre ermöglicht überdies die Verknüpfung mit den – sowohl in der *Descripcion* als auch vermittelt der Legende – bereitgestellten textlichen Informationen. Somit präsentiert der Künstler ein differenziertes multimodales Rezeptionsangebot, welches das topografische wie auch das historiografische Interesse gleichermaßen bedient und es erlaubt, von der reinen Überschau in die Details des Ereignisverlaufs vorzudringen. Das Konzept der Multimodalität ist besonders in der Medienwissenschaft viru-

37 Schaffner, Wolfgang: „Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600“. In: Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens*. Berlin, Boston 1996, S. 63–90. <https://doi.org/10.1515/9783050071299.63> (19.12.2022).

38 Nasse 1919 (wie Anm. 26), S. 38–39.

39 Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 495.

40 Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 495.

lent, es artikuliert in seiner kategorialen Ausprägung vor allem die grundsätzliche Hybridität von Kommunikation.⁴¹ Allein die spezifische Materialität der Grafik erlaubt die Variation der Modi des von Callot präsentierten Inhalts, dies betrifft etwa die alleinige Betrachtung des visuellen Teils der Druckgrafik als Gesamtwerk oder im Einzelblatt sowie ihre Rezeption im Komplex mit der *Descripcion* oder der durch den Künstler vertriebenen Legende, der mehrsprachig verfassten *Tabula Obsidionis Bredanae*. Ist diese in Sammlungen oft verloren, so finden sich auch Beispiele, wo die Blätter (der eigentlichen Vorstellung Callots entsprechend) gemeinsam mit der Legende zu einer Schautafel montiert sind, die im weitesten Sinne an das Layout eines überdimensionierten Flugblatts erinnert, der im Übrigen auch die Auflage der *Tabula* wiederum mengenmäßig in etwa entsprach (Abb. 2).⁴²

In einer anderen Form, nämlich zum Blättern, montiert, findet sich der Stich samt Legende in den historischen Druckgrafikbänden in der Albertina in Wien.⁴³ Beide Formen erlauben das vertiefende Studium der bildlichen Repräsentation im Zusammenhang mit den Textinformationen. Während Medien im Kontext des Multi-

41 Bucher, Hans-Jürgen: „Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation. Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption“. In: Ders. / Schumacher, Peter (Hg.): *Interaktionale Rezeptionsforschung*. Wiesbaden 2012, S. 51–82, hier: S. 54–55. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93166-1_2 (30.08.2023).

42 Eine Abbildung einer solchen Montage, siehe: Schröder, Thomas (Hg.): *Jacques Callot. Das gesamte Werk.*, 2 Bde., Bd. 2: *Druckgraphik*. München 1971, S. 1158. Die ursprünglich von Lieure, Jules (Hg.): *Jacques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 6 *Plates 300–652*. New York 1969, Kat.-Nr. 593, Ausklapptafel, o. S. publizierte Version lässt sich bis dato nicht auffinden: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 22. Dass diese Montage kein Einzelfall ist, zeigt eine weitere, zu einer Tafel montierte, heute im British Museum befindliche Fassung. Hier fehlt der Titel und die Legende ist jeweils links und rechts des Bildteils montiert: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1838-0621-1 (siehe: Abb. 2). 1825 Exemplare der Legende hatte Callot bei Plantin bestellt: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 21. Zur Auflagenhöhe der Flugliteratur, für die ein Mittelwert um 1500 Stück als Konsens gilt: Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger), S. 132–142, hier: S. 135.

43 Vgl.: Jacques Callot, *Die Belagerung von Breda*, Inv.-Nr. F/III/1/113–F/III/1/123, Buchdruck & Radierung, 1627–1628. In: Albertina Online, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/113\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/113]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/114\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/114]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/115\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/115]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/116\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/116]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/117\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/117]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/118\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/118]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/119\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/119]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/120\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/120]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/121\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/121]&showtype=record); <https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/>

modalen vereinfacht gesagt den materiellen Träger der Information meinen, bezeichnen Modi die Form der Strukturierung der darin vermittelten Inhalte, dabei handelt es sich jedoch, wie das vorgeführte Beispiel unterstreicht, um keine Essentialismen, vielmehr sind beide Kategorien fluide, d. h. Modi können zu Medien und Medien zu Modi werden.⁴⁴ Als massenmediale Kommunikationsform klingt in Form der Montage zur Text-Bild Kombination mit der mehrspaltig gesetzten Legende insbesondere die Flugblatt-Ästhetik in Callots *Belagerung von Breda* an (Abb. 2). Der das Bild umschließende dekorative Rahmen unterstützt dagegen eine weitere – und dem Letztgenannten wiederum diametral entgegengesetzte – Assoziation, nämlich die des Gemäldes – und damit eines an die Hochkunst gemahnenden Paradigmas. Entsprechend ist mit der Karte ein Medium des Herrschaftswissens verarbeitet. Wie skizziert, bietet das reichhaltige Angebot an Variationen verschiedene Rezeptionsformen im Sinne der Multimodalität und adressiert somit heterogene Publika.



Abb. 2b: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des rechten unteren Blatts; 1628; Radierung; Blattmaße: 65 × 47 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.879).

objectnumbersearch=[F/III/1/122]&showtype=record; [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumbersearch=\[F/III/1/123\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumbersearch=[F/III/1/123]&showtype=record) (01.09.2023).

⁴⁴ Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14, 2018, 28, S. 5–18.

Prägendes Element von Callots Bilderzählung ist der im rechten unteren Blatt entwickelte Triumphzug der Infantin, der die erste Stufe der Rezeption bedient und diese im Rahmen des mehrteiligen Stichs visuell organisiert. Eine überdimensionale S-Kurve beschreibend schiebt sich der royale Tross von Südwesten, aus Brüssel kommend, auf die zentral positionierte Stadt zu (Abb. 2). Komplementär dazu erfolgt im mittleren oberen Blatt der Abzug der Garnison aus Breda, in dem die untere Bewegung gleichsam nachhallt. Zusammen bilden sie eine Diagonale, die das sechstellige Werk durchzieht und dominiert. Die Geschichte wird von ihrem triumphalen Ende her erzählt. Mittels eines weiteren Kunstgriffs wird dieses Faktum unterstrichen: Analog zur Callot-Cantagallina-Gruppe links findet sich wiederum eine Schollenstruktur im äußersten rechten Blatt, die von einigen Berittenen beherrscht wird. Diese erscheinen im Verhältnis zwar vergrößert, befinden sich aber in derselben, vom Rest des Geschehens isolierten Zeitebene (Abb. 2b). Der durch einen modischen wie opulenten Federhut, insbesondere aber durch den Marschallsstab als Oberbefehlshaber ausgewiesene Spinola dominiert hier. Es scheint, als überwache er den Einzug der Infantin und ihres Gefolges. Als Rückenfigur gegeben, von schräg links auf seinem Pferd sitzend gezeigt, weist der General mit dem Zeigefinger ins Bild hinein, auf die königliche Kutsche, wo sich eine stark verkleinerte, zweite Version seiner selbst befindet. Dort reitet er, nun mit Umhang bekleidet und im Dialog mit der verwitweten und entsprechend in Klarissen-Habit gekleideten Herrscherin begriffen,⁴⁵ neben ihrer Kutsche (Nr. 52; Abb. 2c).⁴⁶ Durch diese Verdopplung wird auch im Stich die Rolle des Heerführers, dessen Gesicht den Betrachter:innen in beiden Szenen vollständig verborgen bleibt, hervorgehoben. Die Nr. 52 der Legende bestätigt: „Spinola cum Isabellâ Principe colloquitur“⁴⁷. Angesichts des Formats handelt es sich hierbei um einen subtilen Kunstgriff, welcher den Simultanbild-Charakter der Grafik auf den zweiten Blick offenbart.

Das auf dem vordersten Geländestreifen befindliche Personal wird von den Szenen im Hintergrund unterschieden, so finden sich nur bei Letzteren die Buchstaben und Zahlen, die in der Legende aufgelöst werden und entweder Bauwerke oder Ereignis-

45 Offizielle Porträts zeigen die Regentin in grauem Habit mit schwarzem Schleier, weißem Brustschleier und dem franziskanischen Zingulum, z. B. ganzfigurig: Anthonis van Dyck, *Porträt der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Spanischen Niederlande*, Öl/Lwd., 1632, 204 × 122 cm, Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv. Nr. GE 98, siehe: <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/portraet-der-infantin-isabella-clara-eugenia-1566-1633-statthalterin-der-spanischen-niederlande> (01.09.2023) oder halbfigurig: Anthonis van Dyck, *Porträt der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Spanischen Niederlande im Klarissenhabit*, Öl/Lwd., 1628/29, 117 × 102 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 1239, siehe: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062091> (26.02.2024).

46 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 632.

47 Jacques Callot, *Die Belagerung von Breda*, Inv. Nr. F/III/1/114, Buchdruck 1627–1628. In: Albertina Online, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/114\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/114]&showtype=record) (01.09.2023).



Abb. 2c: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des rechten unteren Blatts, 1628; Radierung; Blattmaße: 65 × 47 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.87).

nisse bezeichnen. Hieran offenbart sich nicht zuletzt eine zeitliche Differenz zwischen den Figuren in der ersten Bildzone und den im Hintergrund befindlichen Szenen.

Während der den Einzug komplementierende Abzug im Mittelgrund ein zeitliches Kontinuum suggeriert, handelt es sich doch um zwei Ereignisse, die zeitlich unabhängig voneinander stattfanden. Dem vermeintlichen Kontinuum sind weitere Vorkommnisse aus der im August 1624 beginnenden Belagerung bis zum Einzug der Herrscherin im Sommer 1625 zugefügt. Die topografische Darstellung bildet eine Art Koordinatensystem, in das die Episoden eingeschrieben sind und in dem sie zu einem gestalterischen Ganzen verbunden werden. Die belegbaren Ereignisse, einzelne Schar-

mützel usw. werden mit genrehaften Szenen, die insbesondere den Vordergrund des mittleren Blatts dominieren und den Charakter von Kriegs- und Gewalthandlungen destillieren, kombiniert. Die Anreicherung der Vordergrundgruppen mittels verschiedener Genre-Thematiken findet sich auch bei Snayers und kann als weiteres Charakteristikum des topografisch-analytischen Schlachtengemäldes erkannt werden.

Die Forschung hat wiederholt festgestellt, dass sich in diesem Werk erste Formulierungen der Motive aus Callots *Schrecken des Krieges* erkennen lassen.⁴⁸ Ebenso wie in der anonymisierten, aber in fashionabler Exzentriz akzentuierten Figur Spinolas wird hier eine künstlerische Praxis deutlich, die sich durch die Rekombination zum Teil generischer Sujets auszeichnet, die aus dem künstlerisch-gestalterischen Inventar des Grafikers stammen und fallweise zum Einsatz kommen. Hier ist insbesondere an die *Capricci* von 1622 zu denken, die den stark vom Theater inspirierten höfisch-verfeinerten Geschmack am Hofe der Medici zelebrieren. Produktiv machen lässt sich an dieser Stelle Susan Sontags Konzept des *camp*, mit dem die Autorin die Ästhetisierung und Stilisierung im übersteigerten Sinne erfasst.⁴⁹ Die exzessive Inszenierung der Generäle à la mode ist auch in der Madrider Gemäldeserie spürbar, wo gleichfalls die Konjunktur prachtvoll farbiger Federhüte auffällt. Die Motivation zu einer derartigen Inszenierung könnte in der intendierten Aufwertung und Auszeichnung der gezeigten Protagonisten als populäre Helden liegen.

Im Gegensatz zur objektiv-abstrakten Bestandsaufnahme der Belagerungssituation dominiert in der *Belagerung von Breda* die Exemplarik, die die Effekte von Krieg und Gewalt auf die Beteiligten schildern soll und eine Form der Sensationslust bedient, die durchaus in den zeitgenössischen Medien virulent ist. Jenseits dessen interessiert mich in erster Linie der dokumentarische Wert, der hier verbrieft wird. Indem die vor Ort gewonnenen Daten visualisiert und qua Drucktechnik, eins-zu-eins reproduzierbar und damit distribuierbar werden, findet nicht nur ein Rationalisierungsprozess in der Wissensvermittlung, sondern auch eine frühe Form kulturindustrieller Verwertung statt, die Umberto Eco als konstitutiv für den Beginn der Massenkultur in der Frühen Neuzeit

48 Rommé, Barbara: „Die Belagerung von Breda“. In: Ausst.-Kat. *Jacques Callot: Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1995. Karlsruhe 1995, S. 35–36. Zu dieser Serie als Teil einer Vorgeschichte des Kriegsoffiziers siehe: Kepetzi, Ekaterini: „Familien im Krieg – Zum griechischen Freiheitskampf in der französischen Malerei der 1820er Jahre“. In: Heß, Gilbert / Agazzi, Elena / Décultot, Elisabeth (Hg.): *Graecomania* (= Klassizistisch-romantische Kunst(träume), 1). Berlin, New York 2009, S. 133–170, hier: S. 149. <https://doi.org/10.1515/9783110213577> (01.09.2023). Kepetzi argumentiert, dass die Bildnarration die Aktivitäten der Täter thematisiere, weniger die Leiden der Opfer. Festhalten lässt sich, dass im Zuge des Dreißigjährigen Kriegs Kriegsfolgen durchaus ein Thema in der Kunst sind. Ein Beispiel aus dem *Salón de Reinos* sind die Verwundeten, die Juan Batista Maíno im Vordergrund der *Wiedereroberung von Bahía* platziert. Hierbei handelt es sich zwar um exemplarische Ikonografien, etwa erkennt Pfisterer das Caritas-Motiv, dennoch deutet die Platzierung in einem Zyklus militärischer Ruhmestaten auf einen Paradigmenwechsel hin: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5), S. 221.

49 Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.

beschrieben hat. Diese schlägt sich nicht zuletzt in der Teilhabemöglichkeit des Publikums nieder, dessen Rezeptionswünsche zunehmend publizistisch bedient werden.⁵⁰

In der Darstellung zeitlicher Abläufe sowie an der Einzelszene, der eigentlichen Begegnung zwischen Spinola und Justinus von Nassau und der Übergabe des Stadtschlüssels, lässt sich die Problematik des Dokumentarischen genauer herausarbeiten. Bei Velázquez steht diese im Zentrum der malerischen Konzeption. Metonymisch bezeichnet der Schlüssel die Stadt, deren urbane Struktur – wie schon festgestellt wurde – im Hintergrund verunklärt ist. Eine solche Schlüsselübergabe ist jedoch nicht belegt. Beglaubigte Begleitpersonen der offiziellen Übergabe, etwa die Familie des Gouverneurs, fehlen wiederum. An der Figur des Justinus von Nassau lässt sich verdeutlichen, dass Velázquez für seine Historie einen Moment erfunden hat.

Wie Nagel und Wood anmerken, kollidieren visuelle Zeichen unaufhörlich, oder anders gesagt: Historie und Kunst befinden sich in permanentem Widerspruch.⁵¹ Insbesondere die von der neuzeitlichen Kunsttheorie zunehmend eingeforderte aristotelische Disposition der Einheit von Ort, Zeit und Handlung vermeidet Callot in seinen Schlachtendarstellungen explizit. Hierbei ist einzuschränken, dass Callot keine Gemälde, sondern Grafiken anfertigte, die in diesem Fall allerdings wiederum – allein hinsichtlich ihrer Dimension – mit der Malerei mindestens konkurrieren wollten.⁵² Gegen den bereits ausgeprägten Typus des Historienbilds, der eine die Bildhandlung monoszenisch verdichtende Form der Erzählweise à la Velázquez fordert, stellt Callot eine Form der Narrativierung, die hinsichtlich der chronotopischen Organisation des Bildraums und der Bilderzählung an ältere Konzepte anknüpft. Konkret ist zunächst zu konstatieren, dass es sich bei der *Belagerung von Breda* um ein pluriszenisches Einzelbild handelt, bündelt es doch mehrere unterschiedliche Sequenzen in einer einzigen Darstellung.⁵³ Eine entsprechende Abwertung erfuhr Callots „historisches Überschaubild“ etwa in der deutschsprachigen Literatur, indem dem Werk allenfalls „eine gefällige Schmuckwirkung“ attestiert wurde.⁵⁴

50 Eco, Umberto: „Einleitung zu Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 26–37, hier: S. 29–31. Eco befasst sich kritisch mit dem von Adorno und Horkheimer geprägten, kulturkritisch gefärbten, zum Teil verabsolutierten Konzept der Kulturindustrie als Verwertungslogik ohne kulturellen Mehrwert: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (Frankfurt 1988), S. 128–176.

51 Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“. In: *Art Bulletin* 87, 2005, 3, S. 403–415.

52 Nasse spricht vom „Malerstecher“ bzw. „Malerradierer“, siehe: Ders. 1919 (wie Anm. 26), S. 3.

53 Kemp, Wolfgang: „Erzählen in Bildern“. In: Huber, Martin / Schmid, Wolf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (= Grundthemen der Literaturwissenschaft). Berlin, Boston 2018, S. 472–484, hier: S. 474.

54 Hager 1956 (wie Anm. 4), S. 10.



Abb. 2d: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des mittleren oberen Blatts, 1628; Radierung; Blattmaße: 54,5 × 49 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.875).

Elementares Konstruktionsprinzip des neuzeitlichen Gemäldes im Sinne der Einzelszene ist dagegen die Zentralperspektive, mittels derer die illusionistische Ausgestaltung des Bild-Raumes gelingt, der mit dem Ort der Betrachter:innen verschaltet wird. Die Zentralperspektive hat unmittelbare Effekte auf die Darstellungsmöglichkeiten von Zeitlichkeit und fordert die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Auch mit diesem Prinzip bricht Callots *Belagerung von Breda* durch die multiperspektivische Konzeption auf Basis einer kartografischen Aufnahme des Terrains mit dem Zweck der Schaffung einer visuellen Matrix als Alternative, auf der eine Zusammenschau zeitlich differenter Ereignisse präsentiert wird. In Italien ausgebildet, repräsentiert der offensichtlich von flämischen Vorbildern, insbesondere der flämischen Multi-Perspektive, beeinflusste Callot nicht zuletzt eine Schlüsselfigur, die Merkmale beider Kunstlandschaften miteinander zu vereinen weiß.

Anders als es bei antiken oder spätmittelalterlichen Beispielen der Fall ist, nutzt Callot das Prinzip der perspektivischen Verkürzung, um die unterschiedlichen Zeitebenen herauszuarbeiten: So sehen wir Spinola zunächst als Repoussoir-Figur in der vordersten Zone, sodann stark verkleinert in Konversation mit Isabella von Spanien und

schließlich miniaturisiert bei der Übergabe von Breda (Abb. 2d). Durch diese Gewichtung akzentuiert der Künstler die für die vorliegende Darstellung relevanten Ereignisse und erzeugt innerhalb der dargestellten Geschehnisse eine erzählerische Struktur und eine narrative Hierarchie. Callot zeigt die offizielle Übergabe zwar im oberen mittleren Blatt, verkleinert sie jedoch bis zur Grenze der Sichtbarkeit und platziert sie in der Peripherie. Der Name Nassaus, des illegitimen Sohnes von Wilhelm von Oranje, bleibt in der Legende überdies ungenannt und wird somit unmittelbar einer *damnatio memoriae* zugeführt. Die Visualisierungsstrategien, die Callot verfeinert, lassen sich auf Vorbilder europäischer Druckgrafik zurückführen, die ihrerseits als Echokammer für Darstellungskonventionen gedient hat.⁵⁵

Breda wird popularisiert: die europäische Druckgrafik

Callots Breda-Ansicht sollte nicht zuletzt die Bildästhetik von Pieter Snayers beeinflussen, der sich in mindestens drei Werken mit dem Themenkomplex auseinandergesetzt hatte.⁵⁶ Ob dies bereits bei dem ersten bekannten Gemälde von Snayers, das Breda thematisiert, der Fall ist, muss vorerst offenbleiben; verarbeitet sind darin jedenfalls auf Ingenieurszeichnungen basierende Druckgrafiken (Abb. 3).⁵⁷ In dem Werk dominiert die Aufsicht, wobei die Vordergrundzone lediglich aus einer am linken Bildrand platzierten Anhöhe besteht. Noch nicht überzeugend umgesetzt ist der Übergang zwischen dem architektonischen Belagerungsring und der Richtung Horizont anschließenden Landschaft. Der anscheinend am linken Bildrand befestigte *Cartellino* mit der Legende und die Buchstaben auf der Leinwand verweisen auf eine direkte Abstammung von der omnipräsenten Bildpublizistik der 1620er Jahre zur Belagerung und Übergabe Bredas. Dabei wurden wahrscheinlich mehrere Quellen in Snayers' Werkstatt zu jenem Werk montiert, das als Synthese des vorliegenden Wissens über das Ereignis figuriert.

55 Hierbei beziehe ich mich auf Überlegungen von Bellingradt, Daniel: „The Dynamic of Communication and Media Recycling in Early Modern Europe. Popular Prints as Echoes and Feedback Loops“. In: Rospocher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)* (= Studies in Early Modern and Contemporary European History, 1). Berlin, Boston 2019, S. 9–32.

56 Leen Kelchtermans nennt Callot Snayers' „chief source“: Kelchtermans 2014 (wie Anm. 23), S. 266.

57 Grafik, namentlich die Ingenieurszeichnung, sieht Kelchtermans als Hauptquelle der Arbeit von Snayers: Kelchtermans 2014 (wie Anm. 23), S. 263. Für einen weiteren Fall, den *Piccolomini-Zyklus*, diskutiert Kalina die Abhängigkeit der Gemälde von den Stichen des Militäringenieurs Carlo Cappi: Kalina, Walter: „Painting for the General. Pieter Snayers' Piccolomini Cycle“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 255–261.



Abb. 3: Peter Snayers: *Vogelperspektive der Belagerung von Breda*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert; Öl/Leinwand; 140 × 226 cm; Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P001748).

Insbesondere an den im Prado erhaltenen Werken lässt sich gut nachvollziehen, wie der Künstler den Darstellungsmodus des topografisch-analytischen Schlachtenbildes sukzessive entwickelt und im Medium der Malerei die Differenz zwischen zweidimensionaler Kartenansicht und dreidimensionalem Raum nach dem Vorbild Callots zunehmend glättet.⁵⁸ Dies gelingt einerseits durch eine kontinuierliche Absenkung der Horizontlinie, die eine Wiedergabe der tiefenräumlichen Illusion begünstigt, und andererseits durch die Steigerung der atmosphärischen Wirkung mittels des stetig weiterentwickelten lasierenden Farbauftrags. Hier orientiert sich der Maler, in dessen Besitz ein Exemplar der Callot'schen Ansicht dokumentiert ist, an dem Lothringer.⁵⁹

Wie eingangs konstatiert, fungiert Breda als Medienereignis. So zog die Belagerung nicht nur „Katastrophen-touristen“ an, vor allem Mitglieder des Hochadels, die das Ereignis vor Ort besichtigten,⁶⁰ sondern entfaltete sich auch im Kontext eines sich

⁵⁸ Bei den beiden weiteren Snayers-Gemälden, die Breda zum Gegenstand haben, handelt es sich um: *Isabel Clara Eugenia vor Breda*, 1628, Öl/Lwd., 200 × 265 cm, Inv.-Nr.: P001747, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-clara-eugenia-en-el-sitio-de-breda/242dc4ce-76dc-455a-ba51-70ae3a499055?searchid=1f6d956b-964b-c6ba-29eb-3e1857d3e1b3> (26.02.2024) und *Die Einnahme von Breda*, Öl/Lwd., 1650, 189 × 263 cm, Inv.-Nr.: P001743, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/toma-de-breda/0db694b2-8a2c-4cc2-a697-cfa2a56af061?searchid=3c5793a5-f1a1-acaf-3066-09e64f13722e> (26.02.2024).

⁵⁹ Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 106–107.

⁶⁰ Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 9.

zunehmend institutionalisierenden Pressewesens. Früh-Formen der Zeitung als zunächst punktuell erscheinende, mindestens zweiseitige, aber ungebundene Publikationen mit Nachrichtenwert waren bereits um 1500 unter dem Titel *Neue Zeytung* als Kleindrucke entstanden. Wenige Seiten umfassend, meist illustriert, gehören sie der Gattung der Flugschrift an und sollten während der zwei folgenden Jahrhunderte weiter Konjunktur haben.⁶¹

Im Sinne eines Periodikums erschienen Nachrichten erst ein Jahrhundert später, an verschiedenen Orten, vornehmlich den Zentren des Buchdrucks, so *Carolus' Relationen* in Straßburg, die ab 1604 nachzuweisen sind und bereits ein auf Kosteneffizienz und Schnelligkeit optimiertes Print-Produkt darstellen.⁶² Die anlässlich der Buchmessen in Frankfurt und Leipzig erschienenen *Messrelationen* sollten ausführlich von Ereignissen des Dreißigjährigen Kriegs berichten. In Bezug auf das Informationsangebot ist ein bis in die Moderne hin anhaltendes Gefälle zwischen Stadt und Land zu konstatieren, wobei in der Frühen Neuzeit ein Großteil der an den Peripherien verfügbaren Literatur in den Zentren produziert und von dort aus verteilt wurde.⁶³ Die Institutionalisierung des Nachrichtenwesens führte jedoch zu einer massiven Zunahme des Angebots im Laufe des 17. Jahrhunderts. Insbesondere der Dreißigjährige Krieg wirkte diesbezüglich als Katalysator, sodass die Verfügbarkeit gedruckter Texte zunehmend zu einer gesellschaftlichen Normalität wurde.⁶⁴ In der Frühen Neuzeit als „Schlüsselepoche“ transformiert sich, Braun zufolge, die ehemals „semi-orale[], sprachlich und ständisch zerklüftete[] Kultur des Mittelalters“ zu einer Öffentlichkeit.⁶⁵

Einblattdrucke in Form von Flugblättern und Flugschriften enthielten meist Text-Bild-Kombinationen, die auch ein Rezeptionsangebot an illiterate Teile der Bevölkerung darstellten, das sich anlassgebunden, zielgruppenorientiert und kosteneffizient variieren ließ, etwa durch Übersetzungen, die sowohl für die bisweilen dekorativ in den Bildteil implementierten Legenden als auch für die Begleittexte vorliegen.⁶⁶ Dabei soll keinesfalls suggeriert werden, dass die visuelle Komponente per se allen zugänglich war, insbesondere das im vorliegenden Beispiel in den Blick genommene

61 Wilke, Jürgen: „Buch und Zeitung. Ein kreatives Wechselverhältnis“. In: Füssel, Stephan (Hg.): *Von Gutenberg zum World Wide Web: Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums* (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, 26). Wiesbaden 2022, S. 23–44.

62 Wilke 2022 (wie Anm. 61), S. 25–26. Vgl. Popelka 1984 (wie Anm. 10), S. 51.

63 Fuchs, Thomas: „Der Dreissigjährige Krieg in der zeitgenössischen Publizistik“. In: Ausst.-Kat. *Der Dreissigjährige Krieg und seine Drucksachen*. Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, 2018 (= Schriften aus der Universitätsbibliothek Leipzig, 40). Hg. von Ders. Leipzig 2018, S. 6–17, hier: S. 9–11.

64 Fuchs 2018 (wie Anm. 63), S. 15.

65 Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist‘ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.

66 Zum Problem der Mehrsprachigkeit in der Druckgrafik der Frühen Neuzeit: Griffiths, Antony: *The print before photography. An introduction to European printmaking, 1550–1820*. London 2016, S. 78–82.

Planmaterial rang den Nutzer:innen neue Kompetenzen der Dechiffrierung ab. Die Annahme einer insbesondere im ländlichen Bereich praktizierten „gesellige[] Rezeption“⁶⁷, d. h. das gemeinsame Betrachten, Vorlesen und Diskutieren der Blätter bildet mittlerweile den Konsens in der Erforschung frühneuzeitlicher Rezeptionsformen publizistischer Erzeugnisse. Neuere Ansätze tragen diesem intermedialen Charakter des durch die frühe Druckkultur angeregten Kommunikations- und Konsumptionsprozesses stärker Rechnung.⁶⁸ Mit Fiske ließe sich in diesem Zusammenhang sogar vom „producerly text“⁶⁹ im Sinne der undisziplinierten kreativen Aneignung und Adaption der Inhalte sprechen. Im Komplex mit der Praxis des Aussingens wurden die – vom Publikum geforderten – Inhalte beispielsweise im öffentlichen Raum vermittelt.⁷⁰ Drucktechniken, allen voran die neue, vergleichsweise zeitsparend anzufertigende Radierung, erlaubten das beschleunigte Kopieren und Adaptieren sowie Verbreiten einzelner Inhalte. Dies zeigt sich in der hohen Frequenz einzelner Stiche, die mit Texten in unterschiedlichen Sprachen versehen wurden, wodurch unterschiedliche Publika adressiert wurden. Im Weiteren seien einige Bildwerke exemplarisch betrachtet.

Eingebettet in den ersten europäischen „Medienkrieg“⁷¹, der, wie im Falle des spanischen Auftrags an Callot ausgeführt, von den europäischen Mächten propagandistisch gesteuert wurde, offenbart der Fall von Breda eine vergleichsweise offensive Form der Berichterstattung, in der sich das massenmediale Potenzial der Druckerpresse im Komplex mit den begleitenden Bildmedien bereits manifestiert.

An einem der Handelswege nach Antwerpen gelegen, fungierte Breda als strategisch bedeutender Stützpunkt und zugleich als umkämpftes Objekt zwischen verschiedenen europäischen Mächten, besonders den spanischen Habsburgern und den niederländischen Provinzen mit ihren jeweiligen Allianzen.

Die Auswertung der Bestände erlaubt, den Beginn der bildmedialen Berichterstattung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu lokalisieren: Die spanische Eroberung Bredas 1581 und die 1590 unter Moritz von Oranien gelungene Rückeroberung wurde primär in Form von Veduten illustriert, die den Angriff vor der Kulisse einzelner repräsentativer Bauwerke schildern, etwa das Kastell und das Schloss. Besonders interessanten Stoff für Bildnarrationen bot ein militärischer Coup von 1590, in dem es einer kleinen Gruppe niederländischer Angreifer gelungen war, als Besatzung eines Torfschiffs getarnt, in die Stadt einzudringen. Unter Bezugnahme auf das homerische Motiv des Trojanischen Pferds, umgedeutet in die lokalen Gegebenheiten des späten

67 Adam 1999 (wie Anm. 42), S. 135.

68 Bellingradt 2019 (wie Anm. 55).

69 Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989, S. 103–106.

70 Das Aussingen wurde von Kolporteurs besorgt; Dokumente zu dieser Praxis bei: Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 29). Tübingen 1990, S. 40–54.

71 Fuchs 2018 (wie Anm. 63), S. 6, 15.

16. Jahrhunderts, bot die Kriegslist alle Voraussetzungen für eine breite populäre Rezeption. In Frans Hogenbergs *Geschichtsblättern* beispielsweise findet die Szene ihre Umsetzung als Simultanbild mittels einer in Vogelschau gegebenen Ansicht der nördlichen Flanke Bredas: der Einfahrt des Torfschiffs folgt ein Scharmützel im Kastell sowie der Abzug der spanischen Truppen durch das Antwerpener Tor.⁷²

Im 17. Jahrhundert wirkte die spanische Belagerung Bredas 1624/25 als Katalysator für die Bildpublizistik, was sich heute in zahlreichen Quellenbefunden niederschlägt.⁷³ Ein Objekt, der *Abriss der Statt und Festung Breda / wie solche vom Spanischen Läger umbsingelt* (1624), sticht aus den erhaltenen Beispielen heraus: Dieses zeigt eine vogelperspektivische Gesamtansicht Bredas mit den Straßenverläufen und wichtigsten Gebäuden sowie den Belagerungsringen und fungiert damit als Mischform zwischen Plan und Vedute.⁷⁴ In Kombination mit Legenden in diversen Sprachen ist diese Darstellung weit verbreitet. Verwunderlich ist allerdings das Rund des Stadtgrundrisses, das dem Layout der mittelalterlichen Stadtmauer entspricht, wiewohl Bastionen eingezeichnet sind. Was die Lage der Gebäude anbelangt, scheint dieser Plan die tatsächlichen Gegebenheiten abzubilden, es handelt sich allerdings bestenfalls um ein generisches Stadtbild, das eher auf Basis einer Beschreibung denn eigener Anschauung oder gar Vermessung entstanden sein dürfte.

Die für die Frühe Neuzeit charakteristische Rautenform Bredas ist dagegen bereits auf die erste Phase des Festungsbaus 1531 bis 1547 zurückzuführen, als die Stadt mit Erdwällen umgeben wurde, um der Artillerie Widerstand leisten zu können. Dokumentiert ist dieser Zustand etwa in dem vor 1602 entstandenen sogenannten *Atlante Neroni*.⁷⁵ Eine weitere signifikante Erweiterung erfuhr die Bastionierung um 1620, als die Hornwerke ergänzt wurden. Im Zusammenhang mit der immer wieder aktualisierten Festungsarchitektur lässt sich im frühen 17. Jahrhundert hinsichtlich der Visualisierung der Stadt ein Paradigmenwechsel beobachten, der sich als Verschiebung weg von der Vedute hin zum Plan manifestiert. Hierfür, so die These, mag insbesondere die geometrische Form der Festungsarchitektur ursächlich sein, mit deren Hilfe dem jeweiligen Stadtbild seine einzigartige Form verliehen wurde. Gleichzeitig bleibt das Grundprinzip der Polygonalität stets erkennbar, weswegen in diesem

72 Frans Hogenberg, *Einnahme von Breda*, Radierung, 21,1 × 26,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.422659> (06.09.2023).

73 Dies lässt sich bei einer Suche in den Online-Sammlungen, etwa des Rijksmuseums, so befunden.

74 Anonym (wahrscheinlich Niederlande), *Beleg van Breda, 1624. Abriss der Statt und Festung Breda / wie solche vom Spanischen Läger umbsingelt*, Radierung/Buchdruck, 31,1 × 34 cm, Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458703> (06.09.2023). Das Blatt trägt die Jahreszahl 1624 und kann mit zu den frühesten Abbildungen gerechnet werden. Erschienen ist die deutsche Fassung bei Sigismund Latomus in Frankfurt am Main.

75 Marchi, Francesco de: *Piante di fortezze italiane e straniere*. o. O. 1602, S. 113. <http://archive.org/details/ii.-i.-281-images> (06.09.2023).



Abb. 4: Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt): t' Beleg van Breda 1624. Afbecdinge en kort verhaal der Belegginge vande Stadt Breda / onder 't beleydt des Marquis Spinola, 1624, Radierung / Buchdruck; 41,2 × 33,9 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-AO-16-109).

Zusammenhang auch vom Bastionärschema gesprochen wird.⁷⁶ Dabei ist der eigentliche militärische Nutzen eher als gering einzuschätzen,⁷⁷ festhalten lässt sich dennoch, dass die Stadtgrundrisse in ihrer Ambivalenz zwischen strategischer Funktion und dekorativer Wirkung zunehmend zum Motiv werden. Geometrisierung und Regelmäßigkeit stellt in diesem Zusammenhang einen Wert an sich dar,⁷⁸ der immer wieder visuell hervorgehoben wurde.

Die Mehrzahl der während der spanischen Belagerung angefertigten Stiche basiert auf dem re-designten und geometrisierten Stadtgrundriss, der Breda zum Topos werden lässt. Als Beispiel lässt sich ein der Amsterdamer Werkstatt Claes Jansz. Visscher zugeschriebenes Blatt mit dem Titel *t' Beleg van Breda 1624. Afbeeldinge en kort verhael der Belegeringe vande Stadt Breda / onder 't beleydt des Marquis Spinola* anführen. Dessen obere Hälfte zeigt eine Umgebungskarte, die in Nord-Süd-Richtung gesehen das Gebiet zwischen Dordrecht und Tournhout sowie in west-östlicher Richtung Rosendael und Geertruidenberg erfasst (Abb. 4).

Die untere Blatthälfte wird von einem fünfspaltigen Text dominiert, der die Beschreibung des bisherigen Verlaufs der kriegerischen Handlungen in niederländischer Sprache sowie eine Legende enthält. Mittig ist dort eine Ausschnittkarte Bredas und der näheren Umgebung platziert, in der die gegnerischen Lager eingezeichnet sind. Umschließt die obere Karte ein Gebiet von etwa siebenzig Kilometern in der Nord-Süd-Ausdehnung, reduziert sich diese Distanz auf etwa zehn Kilometer in der zentral platzierten Nebenkarte. Hierbei fällt auf, dass der Stadtplan von Breda orthogonal vorgestellt wird, während die Dörfer und Lager in Kavalierspersion wiedergegeben sind. Noch auffälliger ist der Kontrast zwischen planimetrischer Projektion und Kavalierspersion in der größeren Karte, wodurch der Stadtgrundriss Bredas als Fremdkörper erscheint. Der Kontrast wird unterstrichen durch die Generik der anderen Orte, die jeweils durch eine sich wiederholende, nur geringfügig modifizierte Kirche angezeigt werden. Im Vergleich zu einer anderen Version, die zwar die Hornwerke adäquat in Szene setzt, aber Breda als annäherndes Kreissegment zeigt, fällt hier auf, dass die Einzigartigkeit der Form im Sinne ihrer Wiedererkennbarkeit eindeutig nur durch die Wiedergabe des Grundrisses erreicht wird, was sich zunehmend durchsetzt.⁷⁹

76 Hoppe, Stephan: „Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion“. In: *Jülicher Geschichtsblätter. Jahrbuch des Jülicher Geschichtsvereins* 74/75, 2006/2007, S. 35–63, hier: S. 58.

77 Hoppe 2006/2007 (wie Anm. 76), S. 51.

78 Schüttelpelz, Erhard: „Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours“. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion* (= Medienumbrüche, 26). Bielefeld 2009, S. 67–110, hier: S. 79–80.

79 Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt), *Afbeeldinge des Leghers / onder tbeleyt van den Marquis Spinola / nu teghenwoordich liggende inde quartieren van Breda: Mitsgaders de Gheleghentheyit der Landen daer ontrent liggende / Anno 1624*, Radierung/Buchdruck, 33 × 35,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-81.082, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458627> (06.09.2023).

Im weiteren Verlauf der Belagerung dominiert der *Circulus obsidionis*, also der Belagerungsring, den Spinola um die Stadt gezogen hatte, auf einer Reihe von Stichen, sowohl in visualisierter Form als auch in Gestalt des titelgebenden Terminus in der Kartusche oben rechts. Ebenfalls aus dem Jahr 1624 stammt die *Perfekte Afbeeldinge van de Belegeringe der Stadt Breda onder 't Beleyt des Marquis Spinola ...*, die Details der Belagerungsschlacht zeigt.⁸⁰ Die Struktur von Breda ist nun minutiöser erfasst, einzelne Hornwerke, aber auch die wichtigsten Bauten, sind nun in Kavalierspersion dargestellt.

Insbesondere die visuelle Wiedergabe zeitlicher Abläufe stellte eine Herausforderung dar: so sticht die bereits erwähnte Grafik der Belagerungsschlacht hervor. Die älteste bisher auffindbare Vorlage des *Circulus obsidionis* geht auf den Antwerpener Verleger Abraham Verhoeven zurück und ist auf den Oktober 1624 zu datieren.⁸¹ Dieser Befund legt eine flämische Provenienz der Darstellung nahe, die Grundlage für weitere Nachstiche und Variationen, etwa im deutschen Sprachraum im Umkreis der Hogenberg-Werkstatt bildete. In der Bayerischen Staatsbibliothek ist ein Beispiel in Form eines Flugblatts mit angeklebtem, dreispaltigem, deutschsprachigem Textteil erhalten (Abb. 5).

Fehlt das Begleitpersonal bei Velázquez ganz, sind die Druckgrafiken bis hin zu Callots Stich diesbezüglich aussagekräftiger. Die in der *Fama Austriaca*, einem habsburgischen Propagandawerk des Jahres 1627, als doppelseitige Bildtafel publizierte Grafik liegt ebenfalls in mehreren Versionen vor.⁸² Die in den Quellen vermerkte Präsenz der Gouverneurs-Gattin vermerkt, die dem Tross in ihrer Kutsche folgt. Trotz ihres Abstraktionsgrads zeichnet diese ein nüchterneres, wahrscheinlich aber auch realistischeres Bild der Übergabe. Das Blatt ist nicht zuletzt hinsichtlich der Aktualisierung des *Circulus obsidionis* interessant. Dieser wird nun auf der Platte im Nachstich sprichwörtlich

80 Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt), *Perfekte Afbeeldinge van de Belegeringe der Stadt Breda onder 't Beleyt des Marquis Spinola mitsgaders het Leger van den Doorluchtighen Prince van Oranjen Mauritius van Nassou etc. tot ontset der voorschreven Stadt Anno 1624*, Radierung/Buchdruck, 58,5 × 53,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-AO-16-110, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.392440> (06.09.2023).

81 Die Blattmaße des illustrierten oberen Teils des Flugblatts sind 34 × 40 cm; die der gesondert erhaltenen vierspaltigen Legende in niederländischer Sprache 15 × 41 cm. Das Objekt ist unter dem Titel *Nieuwe oprechte ende waerachtighe afbeeldinghe van de stad Breda, met het sterck belegh ... den 27 augusti 1624* unter der Inv.-Nr. 4-62 im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen katalogisiert, wo es in Augenschein genommen und vermessen werden konnte. Die Radierung weist unten rechts den Vermerk „Abraham Verhoeven executid“ auf. Verhoeven (1575–1652) gehört zu den Pionieren des europäischen illustrierten Nachrichtenwesens und wäre im Kontext des vorliegenden Themas weiter zu erforschen.

82 Ens, Gaspar: *Fama Austriaca. Das ist, Eigentliche Verzeichnuß denckwürdiger Geschichten, welche sich in den nechstverflossenen 16. Jahren hero biß auff und in das Jahr 1627. begeben haben. Darin sonderlich die Böhmische Unruhe und Außgang derselben, neben viel andern sachen so sich fast in der gantzen Welt zugetragen, erzehlet werden; Sampt einem kurtzen Stam[m]Register deß Hochlöblichen Hauses Oesterreich*. Köln 1627. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10802268> (14.03.2023).



Abb. 5: Anonym: *Eygentlicher Abriß und gestalt der Statt Breda und umbligender gelegenheit, wie nemblich dieselbe jetzo von dem Marquis Spinnola als Feldobristen Königl. Majest. inn Spanien belägert: mit verzeichnuß aller so wol Hauptquartieren als Schantzen und Reduyten; deßgleichen aller so wol in als außwendiger bevestigungen gemelter Statt Breda, 1625; Stich; Bildmaße: 38 × 44 cm; München, Bayerische Staatsbibliothek.*

durchbrochen, um den Auszug der „stetischen“, also der Garnison sowie den Abzug des „Gubernators“ und „des Gubernators sein Gemahlin“ auch auf dem Papier lokalisieren zu können (Abb. 6). Es handelt sich, nach Analyse der Strichlagen, um eine sehr präzise Imitation der Vorlage, mit Änderungen.

Vergleicht man die protestantisch-niederländischen Druckerzeugnisse etwa der Vischer-Werkstatt in Amsterdam oder der Kölner Hogenberg-Werkstatt mit den flämischen Artefakten, so zeigen sich auch in der Ausrichtung des Kartenmaterials signifikante Unterschiede. Wiewohl dieses Faktum nicht absolut verallgemeinerbar ist, fällt dennoch auf, dass die Blickrichtung bei Parteigängern der Generalstaaten nach Westen orientiert ist, während diese auf flämisch-spanischer Seite in entgegengesetzter Orientierung erfolgt. Dies wird beispielsweise dadurch erkennbar, dass das Kastell und der vor der Stadt gerichtete „Schwarze Damm“ in den spanisch-habsburgisch verantworteten Bildmedien

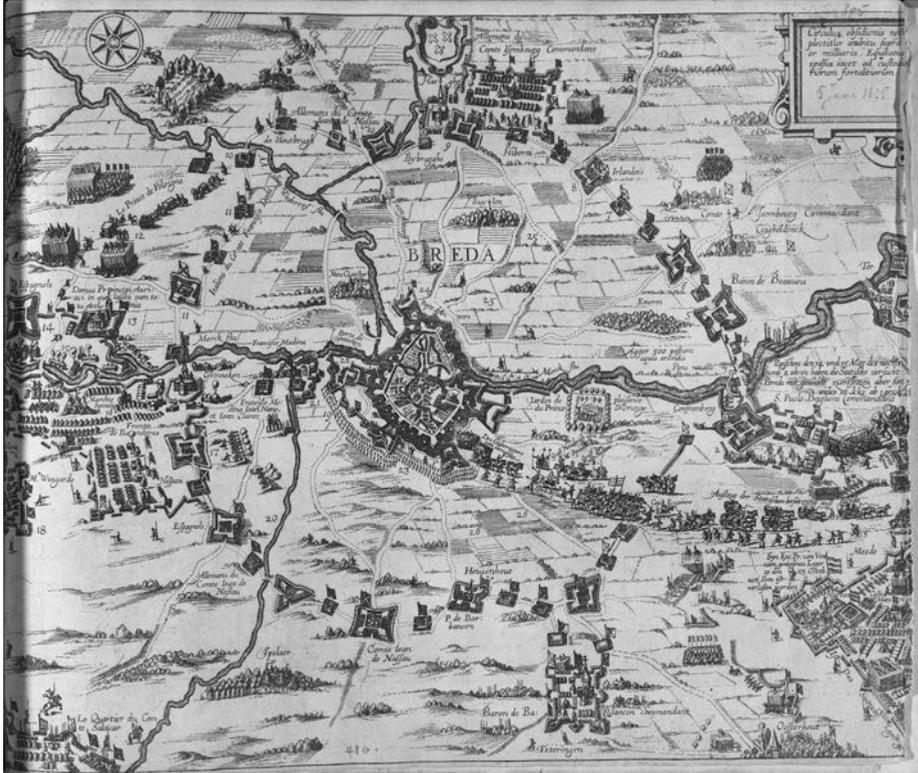


Abb. 6: Hogenberg (Nachf.?): *Die Belagerung von Breda durch Spinola, 1625*, Detail, 1625–1627; Radierung; 30,5 × 37 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-P-OB-78.785-395).

überwiegend links platziert ist. Diese politische Ikonografie der Himmelsrichtungen wird in den Druckerzeugnissen vor allem auf Seiten der nördlichen Niederlande, bedingt durch das Kopieren, nicht immer eingehalten, dennoch lässt sich diesbezüglich eine klare Tendenz feststellen. Dies offenbart nicht zuletzt die Relationalität eines Raumverständnisses, das aus dem jeweiligen Standpunkt entwickelt und perspektiviert wird und als Phänomen Thema kulturwissenschaftlicher Raumtheorie ist.⁸³ Das Konzept der Topologie trägt diesem relationalen Raumverständnis Rechnung.

Dokumentiert ist diese politische Ikonografie nicht zuletzt in der *Obsidio Bredana* von Hermann Hugo, die zweifelsohne die genauesten Abbildungen der Gegebenheiten in und um Breda vermittelte.⁸⁴ Als dessen persönlicher Beichtvater hatte der Jesuit

⁸³ Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2015, S. 13–30. <https://doi.org/10.14361/9783839407103-001> (13.10.2023).

⁸⁴ Hugo 1626 (wie Anm. 18).

die Kämpfe an Spinolas Seite verfolgt und bemühte sich um eine objektive Schilderung des Schlachtenverlaufs. Gedruckt bei Plantin Moretus in Antwerpen lieferte Peter Paul Rubens das Frontispiz dieser Abhandlung, verantwortlicher Stecher war Moretus' Schwiegersohn, Theodore Galle. Grundlage müssen aber Zeichnungen und Vermessungsergebnisse sein, wahrscheinlichste Urheber sind Militäringenieure. Obwohl nicht belegt, wäre Cantagallina, der Spinola seit 1621 auf seinen Feldzügen begleitet und die Belagerungsanlagen konzipiert hatte, zumindest hypothetisch möglich. Eine doppelseitige Grafik der Fortifikation Bredas sowie der wichtigsten Bauten, die isometrisch in einer Planzeichnung aufragen, gibt die Höhe des Turmes an. Die Kirchturmspitze könnte als wichtiger Messpunkt gedient haben. Auch der Autor der *Obsidio Bredana* legt Wert darauf, Spinolas Rolle des tugendreichen Siegers herauszustellen, der friedlichen Abzug aus Breda Richtung Holland gewährt. Dies illustriert Callot, wenn er der von Südwesten heranfahrenden Infantin den Abzug der Truppen nach Nordwesten gegenüberstellt.

Die Auswertung der unterschiedlichen Grafiken zeigt eine Genese von der eher als Mischung zwischen Vedute und Plan ausgefertigten Stadtansicht hin zu immer detaillierteren Schilderungen des Stadtgrundrisses und der Topografie der unmittelbaren Umgebung. Motiv-Übernahmen, Variationen und gänzlich neue Bildfindungen modifizieren das Geschehen aus der Sicht einzelner Parteien oder Parteigänger und illustrieren sowohl die tagespolitische Gemengelage als auch ihr jeweiliges Framing.

Fazit

Die Frage nach Popularität in der Vormoderne birgt aufgrund der Überlieferungslage von Rezipient:innenerfahrungen Herausforderungen, zudem wurde das Konzept und seine Theoriebildung an Aspekten moderner Massenkultur entwickelt. Während Pop oder Popkultur primär auf Phänomene ab den 1950er Jahren angewendet wird, ist die Epoche des Populären gleichfalls mit modernen Massenmedien verbunden; ihr Beginn wird im 19. Jahrhundert angesetzt.⁸⁵ Nichtsdestotrotz lassen sich massenmediale Strukturen sowie einzelne popkulturelle Erscheinungsformen weiter zurückverfolgen, wie etwa von Eco und Sontag vorgeschlagen. Strukturell unterscheiden sich vormoderne Gesellschaften von jener bürgerlichen Öffentlichkeit, die Habermas seinerseits als Ideal in die Moderne hinein konstruiert hat, in der diese friktionsfrei insbesondere von der Zeitung erreicht wird,⁸⁶ dabei sind dieser Öffentlichkeitsbegriff und seine monolithische Auffassung auch kritisch zu betrachten. In historischer Perspektive haben u. a.

⁸⁵ Hecken 2017 (wie Anm. 3), S. 247–250.

⁸⁶ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 891). Frankfurt am Main 2021¹⁷ (Frankfurt am Main 1990).

Geoff Eley und Nancy Fraser Habermas' engen Fokus auf die Bourgeoisie kritisiert.⁸⁷ Die Engführung von Öffentlichkeit und Bürgerlichkeit ist im Kern, so zeigen die Analysen, sowohl patriarchal als auch klassistisch gedacht, schließt also Frauen und andere Öffentlichkeiten, etwa die Arbeiter:innenbewegung, aus. Unter dem Einfluss der Digitalisierung unterzog zuletzt sogar Habermas selbst seinen *Strukturwandel* einer Aktualisierung: Bedingt durch die sozialen Medien konstatiert er eine durch „Plattformkapitalismus“ bedingte voranschreitende Fragmentierung der Öffentlichkeit.⁸⁸ Öffentlichkeit lokalisiert sich in Habermas' politischer Theorie eines überzeitlichen Idealzustands deliberativer Demokratie als diskursives Feld und ausbalancierende dritte Sphäre im Spannungsfeld zwischen den Polen staatlicher Organisation und freiem Markt.

Methodisch sind kulturwissenschaftliche Konzepte – des Subalternen, der Gegen- oder Subkultur oder *counter-culture*⁸⁹ – noch für die Frühneuezeitforschung fruchtbar zu machen, um damit analog zu Popularisierungsmechanismen Bewegungen abseits des Mainstreams aufzuspüren, zu untersuchen sowie kulturelle Umwertungsprozesse nachzuvollziehen.⁹⁰ Ähnlich wie die Begrifflichkeiten der Pop-Theorie und -Geschichte resultieren auch diese Termini primär aus Gegenwartsbefunden.⁹¹ Einer der wenigen, dafür umso attraktiveren Vorschläge ihrer Historisierung stammt von dem australischen Literaturwissenschaftler Ken Gelder, der subkulturelle Erscheinungen bis ins

87 1989 wurde Habermas' *Strukturwandel* ins Englische übersetzt. Unter veränderten ideengeschichtlichen Vorzeichen löste das Erscheinen des Buchs eine rege, kritische Auseinandersetzung in der Anglosphäre aus. Eine Übersicht dieser Diskussion bei: Susen, Simon: „Critical Notes on Habermas's Theory of the Public Sphere“. In: *Sociological Analysis* 5, 2011, 1, S. 37–62. Wichtig war in diesem Zusammenhang die von Craig J. Calhoun edierte Anthologie: Ders. (Hg.): *Habermas and the public sphere* (= Studies in contemporary German social thought). Cambridge, Mass., 1992. U. a. mit Beiträgen von: Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. In: *Social Text*, 1990, 25/26, S. 56–80; Eley, Geoff: „Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century“. In: Ders. / Dirks, Nikolas B. / Ortner, Sherry B. (Hg.): *Culture / Power / History. A Reader in Contemporary Social Theory* (= Princeton Studies in Culture / Power / History, 12). Princeton, New Jersey 1994, S. 297–335. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-013> (11.10.2023).

88 Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2023, S. 47.

89 Fraser 1990 (wie Anm. 87), S. 67–68.

90 Kulturökonomische Umwertungsprozesse wurden nicht zuletzt von Boris Groys für die Kunstwelt beschrieben, wo der Autor mit dem kulturellen Archiv und dem profanen Raum argumentiert: Ders.: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992. Abseits dessen existieren ähnliche Theorien für das Verhältnis von Eliten- und „Volks“-Kultur, oder der „great“ und „little tradition“, wobei Inhalte des einen in das andere Feld migrieren können – etwa formuliert von dem amerikanischen Anthropologen Redfield, Robert: *Peasant society and culture. An anthropological approach to civilization*. Cambridge 1956. Auf dieser Basis entwickelt Peter Burke seine These des Populären als integrelem Bestandteil europäischer Kultur im Zeitraum von 1500 bis um 1800: Ders.: *Popular culture in early modern Europe*. London 1978.

91 Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London, New York 1991.

16. Jahrhundert zurückverfolgt und diese im Rahmen einer „vagabond history“⁹² heuristisch zu erfassen versucht. Das Vagabundieren steht für das Nicht-Etablierte, Mobile und bietet gleichzeitig ein ephemeres Erscheinungen angemessenes, flexibles Begriffsangebot. Mittels einschlägiger Fachausdrücke wie dem der okkasionellen Öffentlichkeiten nähert sich die Geschichtswissenschaft in jüngerer Zeit den per se stärker segregierten und segmentierten Gesellschaftsstrukturen der Vormoderne, wie von Julian Jachmann für die Kunstgeschichte diskutiert.⁹³ Wie ausgeführt, trugen insbesondere die Massenmedien zu einer Glättung der Brüche zwischen heterogenen gesellschaftlichen Segmenten bei, insofern ist auch Habermas' Theorie keinesfalls abzulehnen. Vielmehr fördert die kritische Auseinandersetzung mit ihr zutage, dass Öffentlichkeit der Gegenwart in zunehmendem Maße, wie aber auch die Öffentlichkeit in der Vormoderne, jedenfalls im Plural zu denken ist.

Geleitet von der Frage nach dem Populären seiner allgemeinsten Definition folgend als etwas, das viele anspricht, ergeben sich neue Perspektiven auf die visuelle Kultur der Frühen Neuzeit. Der Fall Breda zeigt, dass druckgrafische Artefakte etwa durch den Begleittext an verschiedene, auch internationale Zielpublika angepasst wurden. Dabei erlaubt insbesondere das Multimodalitätskonzept die Untersuchung dieser Konfektionierungsprozesse. Vornehmlich die variablen Text-Bild-Kombinationen stellen ein Paradebeispiel eines multimodalen Rezeptionsangebots dar. Gesellige Rezeptionspraktiken erweiterten das Publikum über den Kreis der (visuell) Literaten hinaus. Ein expandierendes publizistisches Angebot traf auf eine wachsende Zahl diverser werdender Rezipient:innen. Zudem können und konnten die Artefakte, wie ausgeführt, auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Intensitätsstufen rezipiert werden. In diesem Zusammenhang sind kulturtheoretische Konzepte, beispielsweise das der produktiven Aneignung nach Fiske hilfreich für das vertiefte Verständnis.

Die in dieser Studie aufgefächerten und analysierten Modi frühneuzeitlicher Kriegsberichterstattung lassen sich durchaus mit heutigen Phänomenen in Relation setzen. Die das Geschehnis mutmaßlich objektivierende Totale, in Form der planimetrischen Übersicht, der Blick von oben, der Thema des Aufsatzes war, lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen und ist insbesondere seit den 1990er Jahren in zunehmender Intensität als zentrale Bildeinstellung des technisierten Kriegs anzusprechen.

Neben dem akkurat-objektiv gezeichneten Panorama liegt der Fokus auch auf dem – wenn auch anonymisierten – Einzelschicksal. Damit bildet sich hier bereits ein Nukleus bildmedialer Berichterstattung heraus, den die zeitgenössische Nachrichtenswelt genauso reproduziert wie die Akzentuierung der siegreichen Generäle als ‚Stars‘. Im Zusammenspiel mit der (vermeintlich) faktenbasierten Matrix des Plans emotionalisieren die präsentierten Bilder und Geschichten. Dabei zeigt sich insbesondere die

92 Gelder, Ken: *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*. London, New York 2007, S. 5–26.

93 Jachmann, Julian: „Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt: Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten“. In: Albrecht, Stephan (Hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit*. Köln 2010, S. 191–210, hier: S. 191–192. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412212636.191> (30.08.2023).

Fragilität heutiger Kategorien, etwa die fluiden Übergänge zwischen Malerei, Druckgrafik, Karte und massenhaft vertriebenem Flugblatt und ihrer Spezifika.

Quellenverzeichnis

- Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).
- Callot, Jacobo: „A la serenissima Señora Doña Isabel ...“. In: Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628, S. 3–4. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).
- Ens, Gaspar: *Fama Austriaca. Das ist, Eigentliche Verzeichnuß denckwürdiger Geschichten, welche sich in den nechstverflossenen 16. Jahren hero biß auff und in das Jahr 1627. begeben haben. Darin sonderlich die Böhmisches Unruhe und Außgang derselben, neben viel andern sachen so sich fast in der ganzen Welt zugegetragen, erzehlet werden; Sampt einem kurtzen Stam[m]Register deß Hochlöblichen Hauses Oesterreich*. Köln 1627. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10802268> (14.03.2023).
- Hugo, Hermann: *Obsidio Bredana*. Antwerpen 1626. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10865586?page=40,41> (13.10.2023).
- Marchi, Francesco de: *Piante di fortezze italiane e straniere*. o. O. 1602. <http://archive.org/details/ii-i.-281-images> (06.09.2023).

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger), S. 132–142.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (Frankfurt 1988), S. 128–176.
- Aschmann, Birgit / Herbers, Klaus: *Eine andere Geschichte Spaniens. Schlüsselgestalten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 2022. <https://doi.org/10.7788/9783412525590> (16.08.2023).
- Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005.
- Bellingradt, Daniel: „The Dynamic of Communication and Media Recycling in Early Modern Europe. Popular Prints as Echoes and Feedback Loops“. In: Rospocher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)* (= Studies in Early Modern and Contemporary European History, 1). Berlin, Boston 2019, S. 9–32.
- Boßmeyer, Christine: *Der Kupferstecher als Historiograph? Visualisierungsstrategien in Jacques Callots Bild „Die Belagerung von Breda“* (= Hochschulschriften, 30). Berlin 2009.
- Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 6, hg. v. Wolfgang Kemp u. a.). Berlin 2003.

- Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist‘ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.
- Bucher, Hans-Jürgen: „Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation. Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption“. In: Ders. / Schumacher, Peter (Hg.): *Interaktionale Rezeptionsforschung*. Wiesbaden 2012, S. 51–82. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93166-1_2 (30.08.2023).
- Burke, Peter: *Popular culture in early modern Europe*. London 1978.
- Calhoun, Craig J.: *Habermas and the public sphere* (= Studies in contemporary German social thought). Cambridge, Mass. 1992.
- Cremades, Fernando Checa: „No solo Velázquez y el Salón de Reinos: el Palacio del Buen Retiro y el Museo Nacional del Prado“. In: *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2017, 53, S. 118–124.
- Eco, Umberto: „Einleitung zu Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 26–37.
- Eley, Geoff: „Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century“. In: Ders. / Dirks, Nikolas B. / Ortner, Sherry B. (Hg.): *Culture / Power / History. A Reader in Contemporary Social Theory* (= Princeton Studies in Culture / Power / History, 12). Princeton, New Jersey 1994, S. 297–335. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-013> (11.10.2023).
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989.
- Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. In: *Social Text*, 1990, 25/26, S. 56–80.
- Fuchs, Thomas: „Der Dreissigjährige Krieg in der zeitgenössischen Publizistik“. In: Ausst.-Kat. *Der Dreissigjährige Krieg und seine Drucksachen*. Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, 2018 (= Schriften aus der Universitätsbibliothek Leipzig, 40). Hg. von Ders. Leipzig 2018, S. 6–17.
- Gehring, Ulrike: „Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-Century Landscape Painting“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Dies. / Peter Weibel. München 2014, S. 23–89.
- Gelder, Ken: *Subcultures. Cultural histories and social practice*. London, New York 2007.
- Griffiths, Antony: *The print before photography. An introduction to European printmaking, 1550–1820*. London 2016.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.
- Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2015, S. 13–30. <https://doi.org/10.14361/9783839407103-001> (13.10.2023)
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2023.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 891). Frankfurt am Main 2021¹⁷ (Frankfurt am Main 1990).
- Hager, Werner: *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart 1956. <https://doi.org/10.11588/diglit.62588> (04.04.2023).
- Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. London, New York 1991 (New accents).
- Hecken, Thomas: „Populär und Pop“. In: Ders. / Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.
- Hermoso Cuesta, Miguel: „The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence“. In: Versteegen, Gijs / Bussels, Stijn / Melion, Walter (Hg.): *Magnificence in the Seventeenth Century* (= Intersections, 72). Leiden, Boston 2020, S. 89–112. https://doi.org/10.1163/9789004436800_006 (18.08.2023).

- Hoppe, Stephan: „Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion“. In: *Jülicher Geschichtsblätter. Jahrbuch des Jülicher Geschichtsvereins* 74/75, 2006/2007, S. 35–63. 10.11588/artdok.00001002 (13.10.2023).
- Jachmann, Julian: „Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt: Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten“. In: Albrecht, Stephan (Hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit*. Köln 2010, S. 191–210.
- Justi, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bd. 1. Bonn 1888.
- Kalina, Walter: „Painting for the General. Pieter Snayers' Piccolomini Cycle“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 255–261.
- Kelchtermans, Leen: „Honing In on Pieter Snayers' Working Method. Relief of Leuven, 1635“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 263–273.
- Kemp, Wolfgang: „Erzählen in Bildern“. In: Huber, Martin / Schmid, Wolf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (= Grundthemen der Literaturwissenschaft). Berlin, Boston 2018, S. 472–484.
- Kepetzis, Ekaterini: „A broken arch of London Bridge: Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst“. In: Habeck, Joachim Otto / Schmitz, Frank (Hg.): *Ruinen und vergessene Orte. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen* (= Edition Kulturwissenschaft, 273). Bielefeld 2023, S. 75–90. <https://doi.org/10.14361/9783839462225-005> (30.08.2023).
- Kepetzis, Ekaterini: „Familien im Krieg – Zum griechischen Freiheitskampf in der französischen Malerei der 1820er Jahre“. In: Heß, Gilbert / Agazzi, Elena / Décultot, Elisabeth (Hg.): *Graecomania* (= Klassizistisch-romantische Kunst(träume), 1). Berlin, New York 2009, S. 133–170. <https://doi.org/10.1515/9783110213577> (01.09.2023).
- Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 3: *Text 300–652*; New York 1969.
- Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 6: *Plates 300–652*; New York 1969.
- Lopera, José Álvarez: „The Hall of Realms: The Present State of Knowledge and a Reconsideration“. In: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005, S. 91–111.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“. In: *Art Bulletin* 87, 2005, 3, S. 403–415.
- Nasse, Hermann: *Jaques Callot* (= Meister der Graphik, 1, hg. von Hermann Voss). Leipzig 1919.
- Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14, 2018, 28, S. 5–18.
- Panofsky, Erwin: „Perspektive als symbolische Form“. In: Oberer, Hariolf / Verheyen, Egon (Hg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1980, S. 99–167.
- Pfaffenbichler, Matthias: „Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei“. In: Bußmann, Klaus / Schilling, Heinz: *1648: Krieg und Frieden in Europa*. Münster, Osnabrück, 1998–1999. 2 Textbde., Bd. 2. München 1998, S. 493–500.
- Pfisterer, Ulrich: „Malerei als Herrschafts-Metapher. Velazquez und das Bildprogramm des Salon de Reinos“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 29, 2002, S. 199–252. <https://doi.org/10.2307/1348739> (13.10.2023).
- Popelka, Liselotte: „Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert“. In: Broucek, Peter / Gesellschaft für Österreichische Heereskunde / Heeresgeschichtliches Museum Wien (Hg.): *Wallensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben. † 1634. Materialien zum Vortragszyklus 1984*. Wien 1984, S. 49–66.
- Redfield, Robert: *Peasant society and culture. An anthropological approach to civilization*. Cambridge 1956.

- Rommé, Barbara: „Die Belagerung von Breda“. In: Ausst.-Kat. *Jacques Callot: Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1995. Karlsruhe 1995, S. 35–36.
- Schäffner, Wolfgang: „Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600“. In: Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens*. Berlin, Boston 1996. <https://doi.org/10.1515/9783050071299.63> (19.12.2022).
- Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 29). Tübingen 1990, S. 40–54.
- Schröder, Thomas (Hg.): *Jacques Callot. Das gesamte Werk.*, 2 Bde., Bd. 2: *Druckgraphik*. München 1971.
- Schüttpelz, Erhard: „Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours“. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion* (= Medienumbrüche, 26). Bielefeld 2009, S. 67–110.
- Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.
- Susen, Simon: „Critical Notes on Habermas’s Theory of the Public Sphere“. In: *Sociological Analysis* 5, 2011, 1, S. 37–62.
- Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage* (= Bild und Text). München 2013.
- Warnke, Martin: „Auf der Bühne der Geschichte Die ‚Übergabe von Breda‘ des Diego Velázquez“. In: Fleckner, Uwe (Hg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 13). München 2014, S. 159–170.
- Wilke, Jürgen: „Buch und Zeitung. Ein kreatives Wechselverhältnis“. In: Füssel, Stephan (Hg.): *Von Gutenberg zum World Wide Web: Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums* (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, 26). Wiesbaden 2022, S. 23–44.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel, Stuttgart 1963¹³, S. 28–29.
- Zurawski, Simone: „New Sources for Jacques Callot’s map of the Siege of Breda“. In: *Art Bulletin* 70, 1988, 4, S. 621–639.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 2 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 2a–d, 4, 6 Amsterdam, Rijksmuseum: CC0 1.0.

Abb. 5 Bayerische Staatsbibliothek: CC BY-NC-SA 4.0.

Patricia Pia Bornus

Sign o' the Times. Kometen und die Popularisierung astronomischen Wissens

Abstract: 1638 erschien in London die *Lamentable List, of certaine Hidious, Frightfull, and Prodigious Signes*, eine *broadside ballad*, die die zahlreichen schrecklichen Ereignisse aufzeichnet, die sich nach dem Erscheinen des großen Kometen C/1618 W1 über Böhmen zugetragen haben. Neben einem Holzschnitt, der einige dieser Ereignisse visualisiert, bietet die Ballade darüber hinaus an, den Text auf das Lied *Aime not to high* (auch *Fortune My Foe*) zu singen, wodurch ein breiteres, multimodales Rezeptionsangebot gemacht wird. Die *broadside* ist beispielhaft für eine vermehrte populäre und naturphilosophische Medienproduktion, die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, angefacht durch den großen Kometen C/1577 V1 von 1577, zu beobachten ist. Diese Produkte, die diversen öffentlichen Kontexten zuzuordnen sind, zeichnen sich dadurch aus, dass sie unterschiedliche Wissensstände abbilden. Während populäre Medien Kometen weiterhin als ominös verstehen, beginnt die Naturphilosophie bereits anders über die Wandelsterne zu denken. Dadurch, dass Kometen potenziell für alle Menschen von Bedeutung sind und gleichzeitig von allen beobachtet werden können, dementsprechend nicht nur einem Wissensbereich zuzuordnen sind, kann an ihren Erscheinungen und deren Mediatisierung die anfängliche Popularisierung von astronomischem Wissen nachgezeichnet werden. Sie sind nicht nur Zeichen des Zorns Gottes, sondern auch ihrer Zeit.

A Lamentable List, of certaine Hidious, Frightfull, and Prodigious Signes, eine *broadside ballad* aus dem Jahre 1638 (Abb. 1), schildert außergewöhnliche Geschehnisse der vergangenen achtzehn Jahre – eigentlich zwanzig, denn das Jahr 1618 wird ebenfalls besprochen –, die sich in ganz Europa zugetragen haben; darunter „water was metamorphosed into bloud“ in Ungarn, „thré raine-bowes and three suns (all in one day)“ in Wien, eine „monstrous birth“ in Straßburg, „a worme was found t' th' full shape of a man“ und, zu Beginn, ein „blazing star“ über Böhmen, der 27 Tage lang zu sehen war.¹ Begleitet wird die Ballade von einem Holzschnitt, der Kernelemente, wie den Wurm in Menschengestalt im linken unteren Viertel, visuell repräsentiert. Überliefert ist sie durch die Sammeltätig-

¹ Anonym: *A lamentable list of certaine hidious, frightfull, and prodigious signes, which have bin seene in the aire, earth, and waters, at severall times for these 18. yeares last past, to this present: that is to say, anno. 1618. untill this instant. anno. 1638. in Germany, and other kingdomes and provinces adjacent; which ought to be so many severall warnings to our kingdome, as to the said empire. To the tune of aime not to high*. Early English Books Online, University of Michigan. <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo/A72576.0001.001?rgn=main;view=fulltext> (12.04.2023).

keit Anthony Woods (1632–1695), eines gefeierten Antiquars und Zeitgenossen von Samuel Pepys (1633–1703), der wie dieser *broadside ballads* zusammengetragen hat.² Die Sammlung wird heute in der Bodleian Library in Oxford verwahrt.



Abb. 1: Anonym: *A Lamentable List of Certaine Hidious, Frightfull, and Prodigious Signes*, Printed at London: [by J. Oakes?] for Tho. Lambert, 1638; Oxford, Bodleian Library (Roud-Number 4742).

Die *Lamentable List* soll im Folgenden als paradigmatisches Beispiel für Objekte und Ereignisse der vormodernen Wissenspopularisierung dienen, da sie, wie noch zu zeigen sein wird, viele Elemente des Populären oder der Popularisierung zusammenführt. Kometen bieten sich für diese Untersuchung besonders an, waren sie doch für die Menschen der Frühen Neuzeit in vielerlei Hinsicht bedeutungsvoll. Die Mediatisierung und Kontextualisierung von Kometenscheinungen in Form von *broadside ballads*, Flugblättern oder naturphilosophischen Schriften bietet darüber hinaus die Möglichkeit, Wissens-

2 Vgl. Rollins, Hyder Edward: *The Pack of Autolykus or Strange and Terrible News of Ghosts, Apparitions, Monstrous Births, Showers of Wheat, Judgements of God, and other Prodigious and Fearful Happenings as told in Broadside Ballads of the Years 1624–1693*. Cambridge 1927, S. VII.

popularisierung anhand der materiellen Kultur der jeweiligen Zeit zu untersuchen sowie, umgekehrt, die materielle Kultur der Wissenspopularisierung zu betrachten. Dieser Beitrag soll sich dementsprechend auch den Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Untersuchung von Wissenspopularisierung, insbesondere des spezifisch astronomischen Wissens vor der langen Moderne widmen und ein methodisches Angebot für die Betrachtung der Kommunikation desselben über die Grenzen von Gelehrtenkreisen hinaus entwerfen. Dazu werden die bereits vorgestellte *broadside ballad* genauer betrachtet sowie zentrale Begriffe wie Wissen, Popularisierung und Wissenspopularisierung eingeordnet und im Rahmen dieses Beitrags definiert. Grundlegerend für diese Ausführungen sind unter anderem Ludwik Flecks *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*³, wo er die Konzepte von *Denkstil* und *Denkkollektiv* entwickelt, sowie das Konzept der Interdiskursivität, wie von Rolf Parr unter anderem in seinem Aufsatz „Medialität und Interdiskursivität“⁴ ausgeführt.

1 „Bilder für alle“

„Broadside Ballads are stories set to song, often accompanied by a woodcut and a tune“, wie Alexandra Hill schreibt.⁵ Sie bilden eine mediale Gattung, die eine heterogene Öffentlichkeit adressierte, da sie einerseits so konzipiert waren, dass sie ebenso von Leser:innen rezipiert werden konnten, die nur elementare Lesekenntnisse hatten⁶ und andererseits durch ihren geringen Kaufpreis für breite Leser:innenkreise zugänglich waren.⁷ Hill stellt ebenso heraus, dass *broadside ballads* „encompass the world of print and manuscript, text and image, oral and literate, as well as popular and elite culture“⁸, was sie als Objekte für die Untersuchung von Wissenspopularisierung besonders interessant macht. *Broadside ballads* kommunizierten durch ihre (explizit) intermediale Beschaffenheit, die Text, Bild und Musik, wahrscheinlich sogar Performanz miteinbezog,

3 Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 312, hg. von Lothar Schäfer / Thomas Schnelle). Frankfurt am Main 2019¹² (Frankfurt am Main 1980).

4 Parr, Rolf: „Medialität und Interdiskursivität“. In: Mein, Georg / Sieburg, Heinz (Hg.): *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Bielefeld 2011, S. 23–42.

5 Hill, Alexandra: „The Lamentable Tale of Lost Ballads in England, 1557–1640“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets: single-sheet publishing in the first age of print*. Leiden, Boston 2017, S. 442–458, hier: S. 442. Zu Broadsheets in der Frühen Neuzeit vgl. bspw. McShane, Angela: „Ballads and Broadsides“. In: Raymond, Joad (Hg.): *The Oxford History of Popular Print Culture*. Bd. 1: *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford 2011, S. 339–362; Fumerton, Patricia: *The broadside ballad in early modern England: moving media, tactical publics*. Philadelphia 2020.

6 Hill 2017 (wie Anm. 5), S. 443. Es wurden jedoch auch *broadside ballads* publiziert, die klassische Bildung voraussetzten.

7 Hill 2017 (wie Anm. 5), S. 443.

8 Hill 2017 (wie Anm. 5), S. 443.

auf verschiedenen Ebenen und unterbreiteten somit ein multimodales Rezeptionsangebot. Da unterschiedliche Kommunikationsmodi im selben Objekt angewandt wurden, konnten gleichermaßen alphabetisierte wie nicht alphabetisierte Menschen an der Rezeption der Balladen teilhaben. Gerade die Begegnung von, wie Hill es formuliert, populärer und elitärer Kultur in *broadsides*, ist für die Untersuchung von Wissenspopularisierung interessant, da die Gegenüberstellung von Populärem und Elitärem eine differenziertere Beobachtung dessen ermöglicht, was eigentlich populär war. Obwohl dies nur eine Definition *ex negativo* erlaubt, erscheint diese Gegenüberstellung für eine heuristische Historisierung des Populären nützlich.

Zu unterscheiden wäre des Weiteren die mediale Beschaffenheit dieses Objekts und sein Inhalt: *Broadsides* als materielle Objekte können eindeutig der populären Kultur zugeordnet werden, da sie einerseits eine hohe Zahl von Rezipierenden aus unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen adressierten und andererseits, weil sie durch Reproduktionsverfahren hergestellt wurden, die eine massierte Produktion erlaubten. Häufig erfolgte der Druck zudem auf günstigerem Papier und im Medium des Holzschnitts. Die Herstellung von *broadsides* wurde in England jedoch durch die Worshipful Company of Stationers and Newspaper Makers (Stationers' Company) reglementiert, die Lizenzen für Drucker vergab.⁹ Dementsprechend ist die Popularität von *broadsides* auf der materiellen Ebene insofern zu präzisieren, als die Artefakte zwar massenhaft produziert wurden und auch eine breite Öffentlichkeit ansprachen, jedoch nicht von der ‚Masse‘ selbst hergestellt wurden. Dementsprechend konstituieren *broadsides* als Medium eine Art der Popularität, die eine massenmedial geprägte Kommunikationsdynamik aufweist, bei der wenige Menschen mit den vielen kommunizieren, wobei dies jedoch nicht immer zwangsläufig auf ein hierarchisches Verhältnis hindeuten muss.

Betrachtet man die vorliegende *broadside ballad*, so fällt neben der medialen Gegebenheit des Einblattdrucks der weniger sorgfältig vorgenommene Druck selbst auf. Zwar erreicht der Drucksatz einen annehmbaren Grauwert, jedoch wurde die Druckerschwärze entweder nicht sorgfältig aufgetragen oder es handelt sich bei dem vorliegenden Exemplar um eine Kopie, bei der auf das erneute Auftragen von Druckerschwärze verzichtet wurde, d. h. also um ein Exemplar, das möglicherweise aus dem zweiten oder dritten Druckvorgang mit einem nur einmal eingefärbten Druckstock resultiert.

Auch der figurative Teil des Blattes, der einige Schlüsselmomente der Ballade visualisiert, ist nicht mit größter Kunstfertigkeit entworfen worden. Die einzelnen Bildelemente scheinen auf den ersten Blick mehr oder weniger wahllos auf einem nur durch ondulierende Schraffuren strukturierten Bildgrund arrangiert. Eine solche Darstellung von gesammelten Objekten ist indes nicht ungewöhnlich. Ähnliche Bildregime wurden für die

⁹ Vgl. Hill 2017 (wie Anm. 5), S. 442–443.

Arma Christi oder *Tropaia* entwickelt.¹⁰ Daniela Wagner, die Darstellungen der *Arma Christi* unter den Gesichtspunkten von Listung und *enumeratio* untersuchte, zeigt mehrere Darstellungsstrategien auf, unter anderem die der „purposeful disorder“, die Betrachter:innen auch in der *Lamentable List* entgegentritt.¹¹ Das Durcheinander soll in diesem Bildregime die Meditation über die Leidenswerkzeuge fördern und Wiederholbarkeit sichern.¹² Die *Lamentable List* scheint eine ähnliche Strategie zu verfolgen, um somit einen Unterhaltungsmehrwert zu generieren. Jedoch sind im Holzschnitt dieser *broadside* mehrere Organisationsmodi erkennbar. Ein Modus verfolgt die visuelle Listung einiger in der Ballade geschilderter Ereignisse, die zu Beginn noch im Uhrzeigersinn gemäß ihrer Nennung im Text arrangiert wurden. Diese Reihenfolge wird jedoch an einem gewissen Punkt durchbrochen. Der andere Organisationsmodus nimmt die topologischen Verortungen der einzelnen Phänomene auf. Obwohl innerhalb des Holzschnitts kein kohärenter Raum definiert wird (es ist beispielsweise keine Horizontlinie zu sehen), werden die einzelnen Bildelemente passend zu ihrem Auffindungsort in der Planimetrie oben oder unten gezeigt. So beispielsweise der Wurm in Menschengestalt, der in der Erde gefunden wurde und hier links unten zu sehen ist, oder die drei Sonnen und Regenbögen über Wien, die im oberen Bildteil lokalisiert sind. Der Holzschnitt kombiniert dementsprechend die Rhetorik einer visuellen Liste mit der Organisation von physischer Räumlichkeit, die hier zwar nicht ausdrücklich artikuliert wird, jedoch konventionell implizit ist.

Der Verweis auf die mangelnde Qualität in Entwurf und drucktechnischer Ausführung soll indes nicht die lange Zeit gängige Distinktion zwischen hoher und niedriger Kultur fortschreiben, die letzterer oftmals nur sehr begrenztes künstlerisches und handwerkliches Potenzial zugeschrieben und sie deshalb nicht in den Kanon der kulturhistorisch bedeutenden Objekte aufgenommen hat. Sie seien an dieser Stelle nur angemerkt, da sich aus ihnen Rückschlüsse auf eine gewisse Arbeitsökonomie ziehen lassen: *Broadsides* waren keine repräsentativen Kunstobjekte, sondern wurden massiert als ephemere Gebrauchsobjekte produziert. Dies lässt sich auch bei der *Lamentable List* beobachten.

2 Gesungene Geschichten

Nachdem die Popularität der *Lamentable List* auf materieller Ebene erörtert wurde, sollen nun die inhaltlichen Kontexte betrachtet werden: Die Ballade sollte, so wird bereits am Ende des Titels angemerkt, auf die Melodie des Liedes *Aime not to high* gesungen

¹⁰ Wagner, Daniela: „Aesthetics of Enumeration: The Arma Christi in medieval Visual Art“. In: Barton, Roman Alexander / Böckling, Julia / Link, Sarah / Rüggemeier, Anne (Hg.): *Forms of List-making: Epistemic Literary, and Visual Enumeration*. London 2022, S. 249–274, hier: S. 254.

¹¹ Vgl. Wagner 2022 (wie Anm. 10), S. 259.

¹² Vgl. Wagner 2022 (wie Anm. 10), S. 259.

werden, welches auch unter dem Titel *Fortune my Foe* geläufig war.¹³ Das Lied kann in mehreren Quellen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts nachgewiesen werden,¹⁴ unter anderem im *Fitzwilliam Virginal Book*, einer Sammlung von Stücken für Tasteninstrumente, die zwischen 1562 und 1612 komponiert wurden, unter anderem von Orlando di Lasso, John Bull und Orlando Gibbons. *Fortune my Foe* wird hier als Nummer 65 *Fortune* angegeben, als Komponist wird William Byrd aufgeführt.¹⁵ Das heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge erhaltene Buch wurde vermutlich von Francis Tregian geschrieben und lange Zeit fälschlich als das Virginalbuch Königin Elizabeths I. angegeben,¹⁶ wie auch in dem Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Kompendium *Popular Music of the Olden Time* von William Chappell,¹⁷ der ausgesetzte¹⁸ Transkriptionen der gesammelten Stücke lieferte (Abb. 2). *Fortune my Foe* geht laut Chappell wahrscheinlich auf die Mitte des 16. Jahrhunderts zurück, ist zum Zeitpunkt des Drucks dieser *broadside ballad* also fast einhundert Jahre alt. Das Lied war weit verbreitet, wie Chappell anhand seiner Erwähnungen in mehreren Theaterstücken, unter anderem in *The Merry Wives of Windsor* von William Shakespeare, aufzeigte.¹⁹

Die Adaption einer bereits bekannten Melodie, auf welche die Ballade gesungen werden sollte, ist für *broadside ballads*, wie schon Hill schilderte, geläufig. Für die Betrachtung von Popularisierungsprozessen und Popularität in einer größeren historischen Tiefe ist dieser keineswegs außergewöhnliche Rückgriff jedoch neben dem breiten Rezeptionsangebot von Bild, Text und Lied insofern interessant, als er den Bezug zu populärem Wissen verdeutlicht, der in *broadside*s oftmals zu beobachten ist. Populäres Wissen kann in der *Lamentable List* jedoch über den Einbezug eines Volksliedes hinaus noch an weiteren Punkten nachgezeichnet werden.

¹³ Um einen Eindruck von der Melodie zu bekommen, kann eine annähernd historisch informierte Interpretation des Liedes durch die *New World Renaissance Band* auf YouTube unter dem folgenden Link abgerufen werden: https://www.youtube.com/watch?v=gf0WJ_bEAn4 (12.04.2023).

¹⁴ Vgl. Chappell, William: *Popular Music of the Olden Time; A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England*. Bd. 1. London 1855, S. 162.

¹⁵ Vgl. Fuller-Maitland, John Alexander / Barclay Squire, William (Hg.): *The Fitzwilliam Virginal Book*. Bd. 1. London 1899, S. XX (Inhaltsverzeichnis).

¹⁶ Vgl. Website des Fitzwilliam Museums, Cambridge: *The Fitzwilliam Virginal Book*. <https://fitzmuuseum.cam.ac.uk/objects-and-artworks/highlights/Music-MS-168> (12.04.2023).

¹⁷ Vgl. Chappell 1855 (wie Anm. 14), S. 162.

¹⁸ ‚Aussetzen‘ ist ein musikpraktischer Begriff, der die Ergänzung von weiteren Stimmen bezeichnet.

¹⁹ Vgl. Chappell 1855 (wie Anm. 14), S. 162–163.

162 ENGLISH SONG AND BALLAD MUSIC.

FORTUNE MY FOE.

The tune of *Fortune* is in Queen Elizabeth's *Virginal Book*; in William Ballet's *MS. Lute Book*; in Vallot's *Tribolater de Luth*, book i., 1615, and book ii., 1616; in *Balletophon*, 1622; in *Niederländische Geleuck-Chuck*, 1628; in Dr. Camphuyzen's *Stichtelycke Rymen*, 1652; and in other more recent publications. In the Dutch books above quoted, it is always given as an English air.

A ballad "Of one complaining of the mutability of Fortune" was licensed to John Charlewood to print in 1565-6 (See Collier's *Ec. Reg. Stat. Comp.*, p. 139). A black-letter copy of "A sweet sonnet, wherein the lover exclaimeth against Fortune for the loss of his lady's favour, almost past hope to get it again, and in the end receives a comfortable answer, and attains his desire, as may here appear: to the tune of *Fortune my foe*," is in the Bagford Collection of Ballads (643 m., British Museum). It begins as follows:—

Slow.



There are twenty-two stanzas, of four lines each, in the above.

Fortune my foe is alluded to by Shakespeare in *The Merry Wives of Windsor*, act ii., sc. 3; and the old ballad of *Titus Andronicus*, upon which Shakespeare founded his play of the same name, was sung to the tune. A copy of that ballad is in the Roxburghe Collection, l. 392, and reprinted in Percy's *Reliques*.

Ben Jonson alludes to *Fortune my foe*, in *The case is altered*, and in his masque *The Gipsies Metamorphosed*; Beaumont and Fletcher, in *The Custom of the Country*, *The Knight of the Burning Pestle*, and *The Wild Goose Chase*; Lilly gives the first verse in his *Maydes Metamorphosis*, 1600; Chettle mentions the tune in *Kind-hart's Dreame*, 1592; Burton, in his *Anatomy of Melancholy*, 1621; Shirley, in *The Grateful Servant*, 1630; Brome, in his *Antipodes*, 1638. See

Abb. 2: William Chappell: *Popular Music of the Olden Time; A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England*, Bd. 1, London 1855, S. 162.

3 Von Kometen

Die Ballade berichtet über einen Kometen, der 27 Tage lang über Böhmen zu sehen war. Tatsächlich war 1618 ein großer Komet, der heute unter der Bezeichnung C/1618 W1 bekannt ist, weltweit sichtbar, wie beispielsweise ein Holzschnitt dokumentiert, der den Kometen über Augsburg zeigt (Abb. 3). Auf die Kometenerscheinung hin haben sich der Dichtung nach all die zahlreichen schrecklichen Ereignisse wie monströse Geburten oder sich in Blut verwandelndes Wasser zugetragen. Obwohl der Dreißigjährige Krieg nicht explizit genannt wird, kann doch von einem Verweis auf dieses historische Ereignis ausgegangen werden, wenn die Ballade auch von Himmelschlachten in Braunschweig oder von einem Kind in Magdeburg berichtet, das in einer Rüstung geboren wurde. Dass gerade auf militärische Phänomene verweisende Ereignisse geschildert werden, kann als eine Verortung dieser Ballade in die damals aktuellen historischen Gegebenheiten verstanden werden.

Das Verständnis von Kometen als Vorboten schrecklicher Ereignisse fußt indes auf einer langen Tradition, die, zumindest verschriftlicht, in der Antike ihren Ursprung hat. Aristoteles begreift Kometen in seiner *Meteorologica*, ebenso wie Ptolemäus in seinem

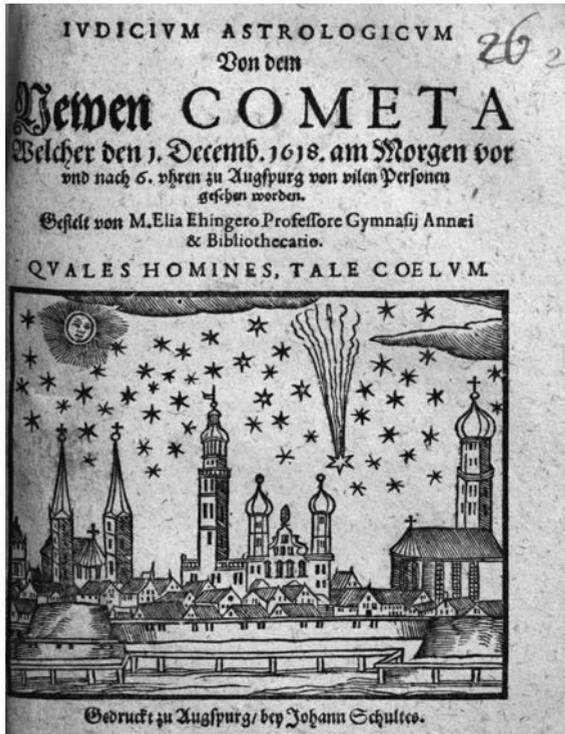


Abb. 3: Elias Ehinger: *Iudicium Astrologicum Von dem neuen Cometa welcher den 1. Decemb. 1618 am Morgen vor vnd nach 6 Uhren zu Augspurg von vilen Personen gesehen worden*, gedr. von Johann Schultes, Augspurg, [1618], Titelblatt; München, Bayerische Staatsbibliothek (Res/4 Gall.g. 86#Beibd.21).

Tetrabiblos,²⁰ als böses Omen, ein Verständnis, das bis in das 17. Jahrhundert fort dauerte. Zeugnisse dafür lassen sich auf vielen bildlichen Umsetzungen von Kometenerscheinungen finden, unter anderem auf dem sogenannten *Teppich von Bayeux*, auf dem der 1066 erschienene Halleysche Komet mitsamt seiner nach oben rechts auf diesen deutenden Betrachter:innen dargestellt wurde. Die Szene (32) ist sogar mit „Isti Mirant Stella“ – „Sie bestaunen den Stern“ – überschrieben. Dessen Erscheinen wurde als Zeichen für bevorstehende politische Dispute und die Invasionen sowohl Harald Hardradas von Norwegen als auch Willhelm des Eroberers interpretiert.²¹ Ein Einblattdruck

²⁰ Vgl. Mosley, Adam: „Past portents predict: Cometary Historiae and Catalogues in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“. In: Tessicini, Dario / Boner, Patrick J.: *Celestial Novelties on the Eve of the Scientific Revolution 1540–1630*. Florenz 2013, S. 1–33, hier: S. 3.

²¹ Vgl. Schechner, Sarah J.: *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology*. Princeton NJ 1997, S. 27–28.

von 1577, welcher den Überfall der Türken auf Ungarn visuell schildert, greift ebenfalls auf einen Kometen im oberen rechten Bildrand zurück (Abb. 4). Es war auch dieser große Komet von 1577, heute unter der Bezeichnung C/1577 V1 bekannt, der den Anstoß für vermehrte naturphilosophische Erforschungen von Kometen gab, wie Doris Hellman in ihrer Dissertation nachzeichnete.²² Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind dementsprechend zahlreiche bildliche und schriftliche Zeugnisse von Kometenerscheinungen entstanden, die sehr verschiedenen Kontexten zuzuordnen sind, darunter *broadside ballads*, Flugblätter und naturphilosophische Schriften bis hin zu Gemälden. Ihre Erscheinung war für alle Menschen von Interesse, da sie als böses Omen verstanden wurden, was dazu führte, dass weiträumig über sie berichtet wurde, sie aber auch in verschiedenen Bildmedien umgesetzt wurden.²³

Über die Bedeutung von Kometen hinaus wurde ebenfalls diskutiert, als welche Art von Himmelskörper sie zu kategorisieren sind. Aristoteles beschrieb Kometen als sublunares²⁴ meteorologisches Phänomen, das entsteht, wenn entweder kondensierte Masse aus flüchtigem Dampf von der Erde in die obere Atmosphäre gelangt, in der sie sich durch die konstanten Drehungen der Planetensphäre entzündet, oder wenn ein Stern oder ein Planet atmosphärischen Dampf angesammelt hat und dieser um den Himmelskörper herum einen Lichtring bildet.²⁵ Dem entgegen verstand beispielsweise Seneca Kometen als mobile supralunare Himmelskörper, die eine uniforme Bewegung innehaben und wahrscheinlich zyklisch erscheinen.²⁶

Trotz der anhaltenden dominanten Kategorisierung von Kometen als sublunare, schlechte Zeiten voraussagende Phänomene, wurden Kometen schon im 16. Jahrhundert systematisch katalogisiert, wobei jedoch meist weiterhin auf die tradierte Deutungsweise zurückgegriffen wurde.

22 Hellman, Doris: *The Comet of 1577: Its Place in the History of Astronomy*. Phil. Diss. New York o. J. New York 1944.

23 Seltener, jedoch wahrscheinlich nicht weniger bekannt, wurden Kometen als gutes Omen, beispielsweise als Ankündigung einer Königsgeburt oder sogar der Geburt Jesu Christi, avisiert durch den Stern von Bethlehem, verstanden. Vgl. Schechner 1997 (wie Anm. 21), S. 38–40.

24 Die Begriffe sublunar und supralunar beziehen sich auf die jahrhundertelange Einteilung des Kosmos in zwei distinkte Bereiche. Die Grenze zwischen diesen Bereichen wurde von der Sphäre des Mondes konstituiert, der bis dahin als Planet galt und für den eine eigenständige Umlaufbahn postuliert wurde. Sublunar bezeichnet somit die irdische Sphäre mit ihren vier Elementen, supralunar waren die außerhalb dieser Grenze liegenden Planetensphären. Sie hoben sich qualitativ von der irdischen Sphäre ab, da sie als unveränderlich und impermeabel verstanden wurden sowie aus Äther bestanden, sich also auch materiell von der irdischen Sphäre unterschieden.

25 Vgl. Schechner 1997 (wie Anm. 21), S. 17.

26 Vgl. Schechner 1997 (wie Anm. 21), S. 19. Senecas Klassifikation von Kometen als supralunare Objekte wurde in der scholastischen Tradition nur selten rezipiert, im Gegensatz zu Aristoteles' Klassifikation als meteorologische Phänomene, die sich unter anderem bei Thomas von Aquin und Albertus Magnus wiederfindet und deren Funktion als böses Omen auch in der *Lamentable List* ein Echo findet (vgl. Mosley 2013 (wie Anm. 19), S. 4).

Ein Wendepunkt trat mit dem Kometen von 1577 ein, der unter anderem von Tycho Brahe, dem wahrscheinlich besten astronomischen Observanten seiner Zeit, genauestens beobachtet wurde.²⁷ Auf sein Erscheinen hin wurden zahlreiche Kataloge, *Historiae* und *Cometographiae* erstellt, die den Grundstein für ein neues Verständnis dieses himmlischen Phänomens legten. Während sich zwar die Interpretation von Kometen als böse Omen beständig hielt, wurden mit gehäuften Kometenerscheinungen und deren Observationen weitere Deutungsmöglichkeiten entwickelt.

Dass es sich bei Kometen um göttliche Omen handelt, wurde von einigen Naturphilosophen und Theologen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert bezweifelt. Diese Interpretation würde nämlich voraussetzen, dass Kometen artifizielle Phänomene sind, die ihren Ursprung nicht in der Natur haben, sondern dezidiert von Gott als Warnung erschaffen werden. Dem entgegen argumentierten einige Naturphilosophen für den rein natürlichen Ursprung von Kometen und sprachen diesen, wie beispielsweise Thomas Erastus in seinen Werken, ihre ominöse Natur ab.²⁸ Ein weiterer, zeitgleich existierender Interpretationsstrang war derjenige, der dem heutigen astronomischen Verständnis von Kometen als supralunare Objekte am ehesten entsprechen würde, die aufgrund ihrer Bewegung durch verschiedene vermeintliche Planetensphären die Idee von soliden, impermeablen Sphären, die unveränderlich sind, graduell auflösten.²⁹ Diese simultan verfolgten Interpretationsansätze, die hier nicht in ihrem vollen Umfang dargestellt werden können, sind insofern interessant, als sie deutlich aufzeigen, dass astronomisches Wissen im 16. und 17. Jahrhundert nicht homogen war, sondern sich tatsächlich als komplexe Gemengelage verschiedener Ansichten und Traditionen sowie Fachrichtungen wie Astronomie, Astrologie, Medizin, Alchemie, Theologie und Historiografie darstellt. In der synchronen Sicht auf Kometen sind alle gleichzeitig existierenden Interpretationsstränge gleichermaßen ‚valide‘ oder ‚wahr‘. In anderen Worten: Zeitgleich ‚wussten‘ unterschiedliche Personengruppen von Kometen als göttliche Omen und als bewegliche Himmelskörper. Aus heutiger Sicht hat sich letzteres Verständnis von Kometen als das ‚richtige‘ durchgesetzt. Die historiografische Betrachtung der Entwicklung und Sedimentierung dieses Kometenkonzepts nachzuzeichnen, also zu untersuchen, welche Akteure und Medien dazu beigetragen haben, dieses vorerst nicht allgemein geläufige Wissen zu verbreiten, soll Ziel dieser Untersuchungen sein. Um dieses Vorhaben auf eine simple Formel zu bringen, könnte man fragen: Wer weiß was wann? Diese Formel kann beispielhaft für die Mechanismen der Wissenspopularisierung allgemein angewandt werden, Kometen eignen sich jedoch für die Bearbeitung der Frage nach Wissenspopularisierung vor der Moderne in Bezug auf astronomisches Wissen in mehrerer Hinsicht

²⁷ Vgl. Hellman 1944 (wie Anm. 22), S. 121; Brahes Beobachtungen mündeten in der Schrift *De Mundi Aetherei Recentioribus Phaenomenis Liber Secundus, De cometa anni 1577*, Typis inchoatus Vraniburgi Daniae, absolutus Pragae Bohemiae: Absolvebatur typis Schumanianis, 1603.

²⁸ Vgl. Mosley 2013 (wie Anm. 20), S. 20–21; Schechner 1997 (wie Anm. 20), S. 100.

²⁹ Vgl. Hellman 1944 (wie Anm. 22), S. 130.

besonders gut. Kometen und ähnliche Phänomene können an sich bereits als populär bezeichnet werden, da diese Ereignisse potenziell von jedem beobachtet werden können. Dies wird unter anderem durch szenische Abbildungen von Kometensichtungen bezeugt, wie beispielsweise von einem Einblattdruck aus dem Jahre 1577 (Abb. 5). Dieses „Verzeichnuß des Comete/ so im Nouemb: in disem 77. jar zum ersten Mal gesehen worden“, zeigt die Erscheinung des großen Kometen von 1577 über Nürnberg. Das im Holzschnitt dargestellte Publikum ist divers, besteht von links nach rechts aus einer Frau mit Kind, einem Gelehrten, einem Müller, der auf den Kometen deutet, einem Hund, der sich abwendet und einem Bauern, der in Rückenansicht auf dem Boden sitzend und sich die linke Hand vor die Augen haltend repräsentiert wird. Die Geste des Letzteren könnte als ein Indiz für die große Helligkeit des Kometen gedeutet werden. Der beigegebene Text, der ebendiese Helligkeit des großen Kometen auch schildert „[...] / weil er grösser und greulich ist / dann andre vil vor ime gewesen / [...]“³⁰, deutet den Kometen gemäß antiker Tradition als Omen göttlichen Zorns, denn auf die Schilderung folgt direkt die Interpretation „[...] / auch harte Straffen und groß unglück drohet / [...]“³¹. Neben der Erläuterung dieses göttlichen Zeichens der Warnung nimmt der Text auch Elemente der *historiae* von Kometen auf, indem er einen geschichtlichen Abriss von Kometenerscheinungen und den darauffolgenden Unglücken liefert. Dieser historiografische Teil scheint im Kontext dieses Einblattdrucks jedoch weniger ein Beitrag zur Geschichtsschreibung zu sein als vielmehr eine Berufung auf frühere Präzedenzfälle, die den Aufruf zu einer Besserung der Lebensweisen verstärken. Die Interpretation als Zeichen von Gottes Zorn wird mit dem letzten Satz des Blattes überdeutlich: „Uns auch mit seinem genaden Geist also regiren / das wir solchem künfftigen unglück entfliehen / und am Jüngsten tag mit Ehrn vor dem Richterstuhl Jesu Christi erscheinen / unnd selig werden mögen / AMEN.“³²

Das diverse Publikum, welches im Holzschnitt dargestellt ist, wird somit in zweifacher Hinsicht kodiert: einerseits als das potenziell mögliche tatsächliche Publikum dieser Kometenerscheinung und andererseits als die Gesamtheit der Menschen, die von der Kometenerscheinung betroffen ist.

Kometen bieten sich überdies zur Untersuchung von Wissenspopularisierung vor der Moderne an, weil nicht nur Schriften über Kometen, sondern auch deren bildliche Darstellungen häufig und in verschiedensten medialen Gattungen – Zeitungen, Flugblättern,

³⁰ Anonym: *Verzeichnuß des Comete/ so im Nouemb: in disem 77. jar zum ersten mal gesehen worden*. Zu Nürnberg: bey Georg Macken, 1577, Einblattdruck, kolorierter Holzschnitt und Typendruck in zwei Spalten auf Papier, 17,2 × 25,1 cm, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 14/13; vgl. <https://swisscollections.ch/Record/991115327749705501> (05.03.2024).

³¹ Anonym 1577 (wie Anm. 30).

³² Anonym 1577 (wie Anm. 30).



Abb. 5: Anonym: *Verzeichnuß des Comete so im Nouemb: in disem 77. jar zum ersten mal gesehen worden*, Einblattdruck, kolorierter Holzschnitt und Typendruck in zwei Spalten auf Papier, 17,2 × 25,1 cm, verlegt von Georg Macken, Nürnberg [157?]; Zürich, Zentralbibliothek (PAS II 14/13).

broadside ballads, Gemälden³³, satirischen Grafiken,³⁴ *Prognostica* bis hin zu naturphilosophischen Schriften – zu finden sind. In dieser Hinsicht sind also die Bilder von Kometen populäre Bilder. Zuletzt veranlassen Kometenerscheinungen die Betrachtung des Himmels, da sie außergewöhnlich und für die Lebensrealität aller Menschen auf verschiedene Weisen wichtig sind. Hier wird der Himmel selbst und die Himmelsschau zum populären Bild. Dementsprechend kann ein zweifaches Verständnis von populären Bildern fruchtbar sein: Kometen als populäre Bilder und populäre Bilder im Sinne populärer Medien. Letztere sind dabei nicht nur Studienobjekt, sondern können ebenfalls als Quelle für die Untersuchung der Popularität der Himmelsschau dienen.

Anhand der vielgestaltigen Kometendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts kann die Frage ‚Wer weiß was wann?‘ exemplarisch bearbeitet werden, da diese Phänomene eine große Reichweite hatten, ihnen ein breites und facettenreiches Interesse zuteilwurde und sie darüber hinaus unterschiedlich interpretiert wurden. Die *Lamentable List* ist für diese Gemengelage beispielhaft. Anknüpfend an die Aktualität der Geschehnisse, was ebenfalls als ein Zeichen von Popularität gewertet werden kann, offenbart sie das zum Zeitpunkt ihrer Entstehung noch vorherrschende traditionelle Verständnis von Kometen als böse Omen, während Kometen in manchen naturphilosophischen Kreisen bereits ganz anders interpretiert wurden. Dies wird jedoch erst durch den Vergleich mit Medien aus anderen Kontexten deutlich, nicht aus der *broadside ballad* selbst. Der Bezug auf die konventionelle, populäre, weil vermeintlich aus ‚dem Volk‘ kommende Interpretation kann darüber hinaus in zwei Richtungen gedeutet werden: 1. kann darin die noch nicht bis in die breite Öffentlichkeit vorgedrungene Dissemination von (neuem) Wissen über Kometen gelesen werden; oder 2. kann darin ein Bestreben gesehen werden, bei den Betrachter:innen eine Resonanz zu erzeugen, die nur durch die Anknüpfung an bis dahin etabliertes (populäres) Wissen hergestellt werden kann, was jedoch nicht bedeuten muss, dass die Autor:innen dieser *broadside ballad* unbedingt selbst an diesem Wissen festgehalten haben.

4 Ausblick

Wie an der *Lamentable List* beispielhaft deutlich wurde, war das Wissenssystem des 17. wie auch bereits des 16. Jahrhunderts nicht in dem Maße von Homogenität geprägt, wie es möglicherweise aus heutiger Sicht erscheint. Immer wieder wird evident, dass zur selben Zeit unterschiedliche Dinge von unterschiedlichen Personengruppen ge-

³³ Beispielsweise Lieve Verschuier: *Startster (komeet) boven Rotterdam*, 1680, Öl auf Leinwand, 25,5 × 32,5 cm, Rotterdam, Museum Rotterdam, <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/11028-A-B> (05.03.2024).

³⁴ Beispielsweise Thomas Rowlandson: *Looking at the comet till you get a creak in the neck*. 20. September 1811, handkolorierte Radierung auf Papier, 35,6 × 25,4 cm, Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/810855/looking-at-the-comet-till-you-get-a-criek-sic-in-the-neck> (05.03.2024).

wusst wurden. Im Gegensatz zu Rolf Parrs Darstellung, welche eine Ausdifferenzierung spezieller Praxis- und Wissensbereiche erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verortet,³⁵ kann durch die exemplarische Untersuchung der *Lamentable List* in ihrem spezifischen kulturhistorischen Kontext dargestellt werden, dass eine solche Ausdifferenzierung bereits vor dem 18. Jahrhundert zu beobachten ist. Diese Herausbildung verschiedener Wissensbereiche ist Ausgangspunkt für die Untersuchung von Wissenspopularisierung. Dabei sollte nicht an einer Trennung von populärem und nicht-populärem Wissen angesetzt werden, welche zwischen vermeintlichem Aberglauben und ‚richtigem‘ Wissen unterscheidet, wie es beispielsweise noch Sarah Schechner Genuth in *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology* getan hat.³⁶ Diese Trennung kann, wie zuvor anhand der verschiedenen Verständnisse von Kometen in Gelehrtenkreisen und in der ‚allgemeinen Bevölkerung‘ gezeigt wurde, nicht aufrechterhalten werden, da nicht lediglich die sogenannte breite Masse um die vorausdeutende Natur von Kometen wusste. Stattdessen ist Wissen als offenes Feld zu betrachten, das neben dogmatischem Wissen verschiedener Disziplinen auch Alltagswissen sowie praktische Kompetenzen (beispielsweise *artisan knowledge*) einschließt und dessen Wert oder Validität nicht allein an einer späteren Verifikation oder Falsifikation gemessen wird. Die untersuchten Wissenssysteme werden dementsprechend als eigenständige Konstellationen unter dem Aspekt des „period eye“³⁷ betrachtet und nicht nach heutigen Vorstellungen bewertet, wobei diese Betrachtung immer nur approximativ sein kann. An die Stelle einer linearen Fortschrittsgeschichte über die Bildung der vormals ungebildeten Masse tritt somit eine verzweigte Geschichte von disziplinär, institutionell und kommunikativ unterschiedlich verfasstem Wissen und dessen teilweise fragmentierte oder unzulängliche Kommunikation über die Grenzen der jeweiligen Wissensbereiche hinaus.

Obwohl der Begriff der Wissenspopularisierung in der Wissenschaftsgeschichte mittlerweile eher negativ belegt ist und durch den Begriff Wissenskommunikation ersetzt wurde, beschreibt das Konzept der Popularisierung doch gerade die interessanten Grenzüberschreitungen und interdiskursiven Momente der Verbreitung von Wissen. Während Kommunikation jedwede Weitergabe von Wissen bezeichnen kann, ermöglicht Popularisierung gerade die Verdeutlichung des Über- oder Durchschreitens von Wissen über Grenzen verschiedener Wissensbereiche hinaus. Positiv gewendet wird der Begriff dadurch wieder nutzbar, indem dezidiert diese Grenzüberschreitungen von Wissen in der Vormoderne betrachtet, nicht aber das in dem Konzept Popularisierung auch angelegte hierarchische Kommunikationsmodell reproduziert wird. Leitend hierfür sind die Überlegungen Ludwik Flecks zur Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache, der Popularisie-

³⁵ Vgl. Parr 2011 (wie Anm. 4), S. 28.

³⁶ Schechner 1997 (wie Anm. 21).

³⁷ Vgl. Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1972.

zung, d. h. *exoterische Kommunikation* wissenschaftlicher Erkenntnisse, als essentiellen Bestandteil der Wissen(-schaft)skultur verstand.³⁸

Um die Mechanismen zu erfassen, die populäres Wissen möglich machen, eignet sich das Konzept der Interdiskursivität, welches Parr zufolge darüber hinaus als ein grundlegender Bestandteil von Medialität schlechthin verstanden werden kann.³⁹ Fokus ist dabei die Untersuchung von Kommunikation, die Strategien entwickelt, um Wissen über einen konkreten Wissensbereich hinaus zur Verfügung zu stellen.

Da Kometen in zahlreichen verschiedenen Medien ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermehrt auftreten, kann von einer gewissen Popularität dieses Phänomens in unterschiedlichen sozialen Kreisen ausgegangen werden. Dennoch bleibt die genaue Erfassung dessen, was diese Personengruppen wussten, soweit sie ihr Wissen nicht verschriftlicht haben, schwierig. Dementsprechend dienen die oben genannten *broadside ballads*, Flugblätter u. Ä. nicht nur als Forschungsobjekte, sondern auch als Quellen, aus denen – aufgrund ihrer eingangs skizzierten spezifischen Materialität und Entstehungsumstände – das populäre Wissen über Kometen und in einem weiteren Schritt über Astronomie im Allgemeinen abgeleitet werden kann. Ziel ist es, Kometen als Zeichen ihrer Zeit zu verstehen.

Appendix

A Lamentable List, of certaine Hidious, Frightfull, and Prodigious Signes, which have bin seene in the Aire, Earth, and Waters, at severall times for these 18. yeares last past, to this present: that is to say, Anno. 1618. untill this instant. Anno. 1638. In Germany, and other Kingdomes and Provinces adjacent; which ought to be so many severall warnings to our Kingdome, as to the said Empire.

To the tune of Aime not to high.
 YOu who would be inform'd of forraine newes,
 Attend to this which presently insues,
 And you shall heare such marvels here exprest,
 In eighteene yeares last past made manifest.
 In Germany that famous Empire faire,
 Strange sights were seene'ith water earth & aire,
 Which from good testimonies hither brought,
 That we may know wt wonders God hath wrought
 In Anno sixteene hundred and eighteene,
 A blazing Starre was o're Bohemia seene,
 Which for the space of seven and twenty dayes,
 Within the sky most fearefully did blaze.

³⁸ Fleck 2019 (wie Anm. 3), S. 150–152.

³⁹ Parr 2011 (wie Anm. 4), S. 40–41.

And in Hungaria (as 'tis understood,
 Water was Metamorphos'd into bloud.
 In Brunswick-land (within an evening faire,)

Were seene two armies fighting in the aire.
 Thrée Raine-bowes and three Suns (all in one day)
 Were at Vienna seene in Austria:
 And over Lints in Austria (nam'd before,)

A noyse like Ordinance in the aire did roare.
 At Darmsted bloud did drop from leaues of trees,
 And what at Tursin hapt with this agrees,
 Where chaires, stooles, wals, and other things did sweat,
 An oyle resembling bloud by iust conceite.
 I'th Dukedome of Wirtemberg it rained gore,
 (As it hath bin in England heretofore.)

Over Bohemia fiery beames did oppose
 The Sun, and crackt like Rockets in our shoes.
 A dreadfull tempest haild at Ratisbone,
 Strange fruit neere Frankendal yt like ne're known.

Crowes in Silesia fought a mortall battle,
 Lightning and thunder in the sky did rattle.
 The Sun in monstrous forme'ith aire was showne
 With a strange Raine-bow over Hunborow towne:
 Great bands with horse-men in aray did stand,
 With Ordnance in the aire o're Pomerland.
 Neere Strausburg was brought forth a monstrous birth.
 Such as was seldome seene upon ye earth.
 A sword, and rod within the Heavens were,
 At Saxon in (Sylesia) seene to' appeare.

The Second Part

to the same Tune.
 Strang fire ran through the towne of Coburg, and
 No hurt it did (that men could understand.)

In Saxony water to bloud did turne,
 At Magdenburg a child in armour borne.
 O're Lutzin was a beautious Virgin seene,
 A Candle, and a Hand-kercheife betweene
 Her hands she held, (in open view of all:)
 Water turn'd bloud in Saxony at Hall.
 Bloud issued from a loafe of Bread, (firme dry,)

At Frowensteine a Towne in Saxony:
 A monster borne at Kempton in Swabland,
 And like wise bloud did spring out of a Pond.
 In Brandenburg (at Berlin) heaven sent
 Both bloud, and brimstone, from the firmament:
 A fiery Scepter was i'th aire beheld,
 Great flocks of Birds fought, & each other kild.
 Bloud perfect from a water Conduit ran,

A Worme was found t' th' full shape of a man.
 At Weimer water did to bloud convert,
 These wonderous Signes may move a Christian heart.
 At Vienna a Woman strange appear'd,
 (Whereat some of the people were affeard.)
 And at St. Stephens Church, the Bels did ring A wonderous thing.
 Without the helpe of man.
 Now what events these progidies have wrought,
 (And what effects have since to passe bin brought,)
 England (and all the Christian world) hath had,
 Sufficent notes and motives to be sad.
 Intestine warre, contagious pestilence,
 And other miseries deduc'd from thence;
 As pinching Famine (which hath caus'd) of late,
 A desolation of that fir [...]ile State.
 Such wonderous signes, & tokens Heaven sent,
 That faire Ierusalem might in time repent:
 Prodigious sights, and fearefull blazing starres,
 As learn'd Iosephus speakes [...]s Iewish warres.
 But all these tokens served to no end,
 For the rebellious Iewes did still offend;
 And slighted these Celestiall warnings still:
 The Viols of Gods wrath their sins did fill.
 Which caus'd the utter ruin [...]
 The Romans them did qui [...] [...]
 And Captive led captivity [...] [...]
 Vnto their enemies becam [...] [...]
 Even so faire Germany, he [...] [...]
 That shee his holy meani [...] [...]
 And left her pride, desent [...] [...]
 Of Gluttony and (swini [...] [...]
 Desention hath with hos [...] [...]
 Ambition with losse of L [...] [...]
 Gluttony and drunkenne [...] [...]
 With raging hunger, as [...] [...]
 Let England then take [...] [...]
 Although our Lord (in [...] [...]
 Seeing our sins with [...] [...]
 'Tis fit that by her wa [...] [...]
 Let's leave security an [...] [...]
 And learne to feare our [...] [...]
 For we may thinke ou [...] [...]
 But that our share of [...] [...]
 One fire is kindling v [...] [...]
 And Schollers (often [...] [...]
 God grant us grace th [...] [...]
 And (with humility [...] [...]
 Although we live in [...] [...]
 And spend our (preci [...] [...]

Yet Heaven's not [...]
 By the successe of t [...] [...]
 VWherein although [...] [...]
 (As in precedent ti [...] [...]
 Yet still the Pestil [...] [...]
 Hath almost all the [...] [...]
 This his Paterna [...] [...]
 And yet ingratefu [...] [...]
 Each one seekes [...] [...]
 But few regard t [...] [...]
 I for my part do [...] [...]
 That every one [...] [...]
 And that in tim [...] [...]
 (VWith gratit [...] [...]
 Printed at London for Tho. Lambert, and are to be sold at the Sig [...] ⁴⁰

Bibliografie

- Anonym: *Verzeichnuß des Comete/ so im Nouemb: in disem 77. jar zum ersten mal gesehen worden.* Zu Nürnberg: bey Georg Macken, 1577, Einblattdruck, kolorierter Holzschnitt und Typendruck in zwei Spalten auf Papier, 17,2 × 25,1 cm, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 14/13. <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92004>.
- Anonym: *A Lamentable List: Of Certaine Hidious, Frightfull, and Prodigious Signes, Which Have Bin Seene in the Aire, Earth, and Waters, at Severall times for These 18. Yeares Last Past, to This Present: That Is to Say, Anno. 1618. Untill This Instant. Anno. 1638. in Germany, and Other Kingdomes and Provinces Adjacent; Which Ought to Be so Many Severall Warnings to Our Kingdome, as to the Said Empire. To the Tune of Aime Not to High.* London 1638.
- Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style.* Oxford 1972.
- Brahe, Tycho: *De Mundi Aetherei Recentioribus Phaenomenis Liber Secundus, De cometa anni 1577*, Typis inchoatus Vraniburgi Daniae, absolutus Pragae Bohemiae: Absolvebatur typis Schumanianis. Prag 1603.
- Chappell, William: *Popular Music of the Olden Time; A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England.* Bd. 1. London 1855.
- Ehinger, Elias: *Von dem newen Cometa welcher den 1. Decemb. 1618 am Morgen vor vnd nach 6 Uhren zu Augspurg von vilen Personen gesehen worden.* Gedruckt zu Augspurg: bey Johann Johann Schultes [1618]. Bayerische Staatsbibliothek, München, Res/4 Gall.g. 86#Beibd.21. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10200819?page=1> (26.02.2024)
- Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 312, hg. von Lothar Schäfer / Thomas Schnelle). Frankfurt am Main 2019¹² (Frankfurt am Main 1980).

⁴⁰ Anonym 1638 (wie Anm. 1). Da die Transkription Lücken aufweist, kann vermutet werden, dass sie auf das Exemplar zurückgeht, das in der Bodleian Library erhalten ist, da dieses, wie Rollins bemerkt, am rechten Rand beschädigt ist. In seiner Transkription liefert er die unvollständigen Strophen nicht.

- Fuller-Maitland, John Alexander / Barclay Squire, William (Hg.): *The Fitzwilliam Virginal Book*. Bd. 1. London 1899.
- Fumerton, Patricia: *The broadside ballad in early modern England: Moving media, tactical publics*. Philadelphia 2020.
- Hellman, Doris: *The Comet of 1577: Its Place in the History of Astronomy*. Phil. Diss. New York o. J. New York 1944.
- Hill, Alexandra: „The Lamentable Tale of Lost Ballads in England, 1557–1640“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets: single-sheet publishing in the first age of print*. Leiden, Boston 2017, S. 442–458.
- McShane, Angela: „Ballads and Broad-sides“. In: Raymond, Joad (Hg.): *The Oxford History of Popular Print Culture*. Bd. 1: *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford 2011.
- Mosley, Adam: „Past portents predict: Cometary Historiae and Catalogues in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“. In: Tessicini, Dario / Boner, Patrick J.: *Celestial Novelties on the Eve of the Scientific Revolution 1540–1630*. Florenz 2013, S. 1–33.
- Parr, Rolf: „Medialität und Interdiskursivität“. In: Mein, Georg / Sieburg, Heinz (Hg.): *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*. Bielefeld 2011, S. 23–42.
- Rollins, Hyder Edward: *The Pack of Autolykus or Strange and Terrible News of Ghosts, Apparitions, Monstrous Births, Showers of Wheat, Judgements of God, and other Prodigious and Fearful Happenings as told in Broadside Ballads of the Years 1624–1693*. Cambridge 1927.
- Schechner, Sarah J.: *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology*. Princeton NJ 1997.
- The University of Cambridge (Hg.): Website des Fitzwilliam Museums, Cambridge: The Fitzwilliam Virginal Book. <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/objects-and-artworks/highlights/Music-MS-168> (12.04.2023).
- Wagner, Daniela: „Aesthetics of Enumeration: The Arma Christi in medieval Visual Art“. In: Barton, Roman Alexander / Böckling, Julia / Link, Sarah / Rügge-meier, Anne (Hg.): *Forms of List-making: Epistemic Literary, and Visual Enumeration*. London 2022, S. 249–274.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Oxford, Bodleian Library.

Abb. 2 Chappell, William: *Popular Music of the Olden Time; A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England*, Bd. 1, London: 1855, S. 162.

Abb. 3 München, Bayerische Staatsbibliothek: CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 4, 5 Zürich, Zentralbibliothek: CC0 1.0.

Julian Jachmann

Multimodale Flechtwerke – Zum Wechselspiel von Bild und Ornament in Augsburger Druckgrafiken des 18. Jahrhunderts

Abstract: Innerhalb der vielfältigen und umfangreichen Augsburger Druckgrafikproduktion der Frühen Neuzeit nehmen religiöse und kunsthandwerkliche Themen eine Schlüsselstellung ein. In ihrer seriellen Entfaltung wirft gerade die Kombination von Ornamenten und figürlichen Darstellungen bild- und medienwissenschaftliche Probleme auf, welche über die von Stephan Packard entwickelten Kategorien der ‚gestaffelten Modi‘ und ‚fragilen Universalisierung‘ adressiert werden können. So zielt Johann Esaias Nilson (1721–1788) in einer Serie von Radierungen zu ornamental gerahmten Figuren, die Konsum und Genuss vorführen, ebenso auf eine Rezeption im Bereich des Kunstgewerbes wie er mit einem raffinierten Trompe-l’œil-Effekt die Rezeption der Blätter selbst zum Thema werden lässt und sie als Kunstwerk und Sammlungsobjekt kennzeichnet. Umgekehrt intendiert Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) mit einer Folge von vierzehn Radierungen zu Christus, Maria und den Zwölf Aposteln eine komplizierte Überlagerung verschiedener theologischer Ideen, die sich in einem komplexen Wechselspiel von Bildfeld und Grotteskenrahmung entwickelt. Vielschichtige Ornamentkompositionen wie Grotteske und Rocaille scheinen sich daher als idealtypische mediale Konstellationen zu erweisen, um Rezeptionsprozesse quer zu den Mediengrenzen anzustoßen.

Es ist unglaublich, welche ungeheure Menge dieser Bilder gemacht und welch ein ausgebreiteter Handel damit getrieben wird. Kupferstecher Catholici sind ganz im Besitze dieses Nahrungszweiges, und Augsburg ist abermal die Stapelstadt, von da die Jesuiten, welche nach ihrer Art die deutsche Welt erleuchten wollten, den finstersten Aberglauben vermittelt dieser Heiligenbilder in das ganze katholische Deutschland fortpflanzten und unterhielten.¹

Kontroversen und Debatten begleiteten den Erfolg eines der bedeutendsten Druckzentren Mitteleuropas.² Als eine Art Antipode zu Leipzig war die Reichsstadt Augsburg nicht für den Druck gelehrter oder gar aufklärerischer Schriften bekannt, sondern trotz

1 Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*. Teil 8, Buch 3. Berlin, Stettin 1787, S. 79.

2 Die Ergebnisse dieses Beitrages sind aus einem laufenden Forschungsprojekt an der Universität Regensburg erwachsen, Projektleitung Julian Jachmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin Ines Röckl: Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 461631274 (gemeinsam mit Gabriel Zachmann, Bremen: „Digitale Morphologie der Ornamentik – Entwicklung von Verfahren an der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Computer Vision zur Analyse, Modellierung und Recherche von Ornamentformen am Beispiel der Augsburger Rocaille-Drucke des 18. Jhs.“).

ihrer bikonfessionellen Struktur als katholischer Verlagsort. Das enorme Produktionsvolumen umfasste vielfältige Gattungen und Themen, die untereinander und mit einer hochbedeutenden Kunstgewerbeproduktion in Wechselwirkung standen. Von den Holzschnitten der Briefmaler und kleinformatischen Andachtsbildern reicht das Spektrum über Flugblätter, großformatige Druckserien im Tiefdruck mit figürlichen, ornamentalen oder architektonischen Motiven bis hin zu teils reich bebilderten Büchern und komplexen Thesenblättern. Thematisch wird zwar der damals übliche Horizont in voller Breite aufgerufen, zwei deutliche Schwerpunkte liegen jedoch im religiösen genauer katholischen sowie im künstlerischen spezifisch kunsthandwerklichen Sektor. Etliche Tausend,³ zumeist als Serien von vier – seltener auch mehr – Blatt organisierte Kupferstiche und Radierungen zeigen Ornamente oder kunstgewerbliche Gegenstände: Altäre und Wandaufrisse ebenso wie Schnupftabakdosen, Besteck, Kutschen, isolierte Schmuckformen oder prachtvoll gerahmte Szenen. Gerade die europaweite Verbreitung der so erfolgreichen französischen Ornamentmoden im späten 17. und 18. Jahrhundert – von der Berain-Groteske über die Manieren von Claude Audran, Gilles-Marie Oppenordt und Antoine Watteau bis hin zu Rocaille und Klassizismus – erfolgte nicht zuletzt über die Rezeption Augsburger Drucke. Diese wurden zum Ausgangspunkt für handwerkliche und künstlerische Aneignungen höchst unterschiedlichen Anspruchs.⁴ Und so kann kaum erstaunen, dass zur Zeit des Klassizismus die nun abgelehnte Rokoko-Ornamentik gleichzeitig ein Synonym des schlechten Augsburger Geschmacks wurde sowie dass die Massenproduktion an religiösen Drucken die Skepsis von Aufklärern wie Friedrich Nicolai provozierte. In Berücksichtigung dieser potenziellen Breitenwirkung verstand auch die spätere Forschung entsprechende religiöse Darstellungen und Ornamentdrucke als ‚populär‘⁵, zumal sie den Alltag weiter Bevölkerungskreise berührte.

3 Im Rahmen des von Katharina Krause in Marburg geleiteten Projektes „Augsburger Ornamentstichwerke. Der Anteil der Kunsthandlungen an der Formierung und Verbreitung ästhetischer Modelle während des 18. Jahrhunderts“ konnte der Autor rund siebentausend Augsburger Drucke zu Architektur und Ornamentik dokumentieren, diese werden momentan mit Verfahren der digitalen Mustererkennung analysiert (vgl. Anm. 2).

4 Für ein detailliertes Nachzeichnen der Rezeption in Portugal vgl. Mandroux-França, Marie-Thérèse: „Information artistique et ‚mass-media‘ au 18 siècle: la diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal“. In: *Bracara Augusta* 27, 1973, S. 412–445. Für Augsburg siehe Frommel, Sabine / Leuschner, Eckhard (Hg.): *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*. Rom 2014, insbesondere den Beitrag von Ulrike Seeger.

5 Gerade im Bereich der frühneuzeitlichen Druckgrafik ist die Kategorie des Populären fächerübergreifend prominent, wird aber eher als evident vorausgesetzt als reflektiert – in seinem wichtigen Überblickswerk verwendet Brückner den Terminus im pragmatischen Sinne als *Passépartout*-begriff. Zu denken ist an Artefakte mit weiter Verbreitung wie Spielkarten, Heiligenbilder oder Flugblätter – auf die hochqualitativen Augsburger Drucke sind die impliziten Annahmen in diesen Forschungen nicht immer unmittelbar übertragbar (vgl. Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1975, S. 5, vgl. S. 97–100 zu Augsburg; Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden, Boston 2013).

Damit einher gingen Werturteile wie das von Adolf Spamer, der 1930 in einer wichtigen Studie zum Andachtsbild einen Qualitätsverlust konstatiert:

Dabei erwächst aus der Massenherstellung sowohl eine skrupellose Stilverschlampung wie andererseits auch jene Zermalung zur vereinfachten Typik der ‚Volkskunst‘, durch die sich besonders österreichische Pergamentbilder des 18. Jahrhunderts, aber auch noch des Biedermeiers auszeichnen.⁶

Während die Grundzüge des Phänomens wohlbekannt sind, und einzelne Themen und Protagonisten in ebenso fundierten wie methodisch avancierten Arbeiten einer regen interdisziplinären Forschung erhellt wurden,⁷ so muss aufgrund der schier Menge an Tiefdrucken, aber auch der nicht selten hohen künstlerischen Qualität und dem inhaltlichen Facettenreichtum der überwiegende Teil der Augsburger Grafikproduktion als wenig erforscht und nur teilweise dokumentiert gelten. Unter medien- und bildwissenschaftlichen Aspekten besonders bemerkenswert erscheinen dabei Druckserien, die auf jedem Blatt figürliche Darstellungen unterschiedlicher Thematik mit reichen Ornamentformen und bisweilen auch Architekturelementen kombinieren. Diese Kompositionen zeigen sich als sinnvolle und komplexe Einheiten – das Ornament rahmt, verbindet und differenziert mehreren Szenen, etabliert den Bildgrund oder die Standfläche für Figuren, dringt als Architektur oder Vegetation in das Bild ein, ordnet, hierarchisiert, bereichert oder verrätstelt. Während dieser Aspekt einer „Bildwertigkeit“⁸ gerade des Rocaille-Ornaments der Forschung bekannt ist und Ausgangspunkt weiterer bildtheoretischer Überlegungen sein könnte, so sei auf einer viel grundlegenderen Ebene nach der publizistischen Logik, der Rezeption und somit auch den Gattungen dieser Drucke gefragt. Durch das opulente Ornament scheinen zunächst Kunsthandwerker, Künstler und Architekten angesprochen zu sein, aber auch künstlerisch interessierte Laien und potenzielle Mäzene. Allerdings stellt bereits die Frage, wie derartige Ornamentdrucke in der handwerklichen Praxis konkret verwendet wurden, ein ungelöstes Problem in der Forschung dar, das besonders klar Katharina Krause konturierte; so sind aufgrund der vorliegenden, eher punktuellen Befunde vollständige oder teilweise Kopien ebenso vorstellbar wie motivische Übernahmen und Rekombinationen, Prozesse einer stilisti-

⁶ Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1930, S. 192–193.

⁷ Die Forschung ist ebenso interdisziplinär aufgestellt, wie sie von zahlreichen fundierten Untersuchungen gekennzeichnet ist, einen Überblick geben folgende Sammelbände: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997; Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001; Ders. (Hg.): *Gestochen in Augsburg: Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik*. Augsburg 2013. Wichtige Hinweise zu religiösen Darstellungen, gerade als Rezeptionsformen, Personennetzwerke und Vertriebswege angeht, finden sich zudem in dem erwähnten Band von Spamer 1930 (wie Anm. 6).

⁸ Für derartige Überlegungen vgl.: Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (= Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, 4). Berlin, Boston 1962; Irmscher, Günter: „Style rocaille“. In: *Barockberichte* 51/52, 2009, S. 339–414.

schen Aneignung und Weiterentwicklung oder einer vergleichenden Geschmacksschulung.⁹ Eine zusätzliche Dimension erhält diese Problematik durch die Kombination von ornamentalen Motiven mit figürlichen Darstellungen, und auch für derartige Werke sind verschiedene Rezeptionsformen denkbar: als Inspirationsquelle für Künstler oder Kunsthandwerker, als Schmuck von Wänden und Möbeln, als Sammlerstück in Mappen und Kabinetten und als Objekt der religiösen Andacht oder Erbauung. Auf Seiten der Produzenten zielte man mit derartig vervielfältigten Rezeptionsoptionen auf einen möglichst breiten Absatzmarkt, wobei diese zunächst nur ökonomisch motivierten Strategien vielfältige künstlerische Ausgangspunkte boten, um an Synthesen von Ornament- und Bildgattungen zu arbeiten.¹⁰ Thematisiert man die Kategorie Popularisierung also unter anderem hinsichtlich der Adressierung und der Verbreitung von Themen und Formen, so stellt das Augsburger Fallbeispiel ein Moment besonderer Verdichtung dar, das ebenso Aspekte gegenseitiger Affirmation wie merkwürdige Brüche und Paradoxien umfasst. Während im Bereich der Ornamentik eher von Moden zu reden ist, die sich schnell verbreiteten, den Geschmack prägten und die künstlerisch und handwerklich angeeignet, aber auch ersetzt wurden, so implizieren Bilder mythologischen oder religiösen Inhalts die Teilhabe an einem festgefügteten Kanon und dessen Perpetuierung, sodass man teils bewusst von veralteten Medien Gebrauch machte.¹¹ Zwar kann der Umgang mit derartigen künstlerischen Problemstellungen in jedem Einzelfall gewinnbringend untersucht werden, wie entsprechende Studien nachdrücklich belegen,¹² jedoch lassen es der Umfang und der Facettenreichtum des Phänomens auch ratsam erscheinen, eine anschlussfähige Methode und ein damit verbundenes Gerüst an analytischen Kategorien zu implementieren, um über die Grenzen unterschiedlicher Disziplinen hinweg die Grafikproduktion und -rezeption unter dem Aspekt einer Relation von Bild und Ornament in den Blick zu nehmen. Damit sind auch Rezeptionsprozesse und die Netzwerke der beteiligten Protagonisten aufgerufen.

Vielversprechende methodische Angebote finden sich in den Medienwissenschaften, und zwar im Kontext der intensiven Debatten um die Kategorie der Intermedialität. Ein

9 Krause, Katharina: „Wiederholung und Variation in den Zeichenbüchern und Zeichenschulen des 18. Jahrhunderts. Das Ornament“. In: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*. Passau 2015a, S. 73–84; Dies.: „Sans théorie, sans raisonnement, sans goût, sans invention. Ornamentstich als Medium von Erfindung und Verbreitung von Ideen im Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts“. In: Jeggle, Christof (Hg.): *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Konstanz 2015b, S. 185–199. Zur zeitgenössischen Debatte um Druckgrafik gerade im Kontext der Geschmacksbildung vgl. zudem Gramaccini, Norberto: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert eine Quellenanthologie*. Bern u. a. 1997, S. 133–135.

10 Krause, „Sans théorie ...“, 2015b (wie Anm. 9), S. 187; vgl. Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 5–13.

11 Schilling, Michael: „Augsburger Einblattdruck“. In: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997, S. 381–404, hier: S. 396–397.

12 Für die Druckgrafik vgl. etwa: Telesko, Werner: „Klaubers Eucharistie-Thesenblätter. Ein Beitrag zum Wandel der typologischen Denkweise in der Neuzeit“. In: Paas 2001 (wie Anm. 7), S. 189–197.

Vorschlag, den Stephan Packard jüngst unterbreitete, scheint dabei auch für vormoderne Phänomene operationalisierbar.¹³ Ausgangspunkt der Überlegungen bilden methodische Herausforderungen durch inter- und multimediale Phänomene, die in den Medienwissenschaften unter pragmatistischen Vorzeichen im Sinne ‚multimodaler‘ Strukturen und Rezeptionsformen verhandelt werden. Auf diese Weise gelingt es, der Interdependenz medialer Modi gerecht zu werden – eine Perspektive, welche die Zeichenhaftigkeit und „ihren sozialen Gebrauch und ihre soziale Kontextualisierung fokussiert.“¹⁴ Eine derartige „Anschlußfähigkeit zur Kultur-, Kommunikations- und Wissenssoziologie“¹⁵ scheint insofern gerade für das Augsburger Fallbeispiel von essenzieller Bedeutung zu sein, als der Grafikproduktion komplizierte Personennetzwerke zugrunde liegen, sei es produktionsseitig die Kooperation von Zeichner, Stecher und Drucker sowie Verleger, sei es die Vielfalt der Distributionswege und Rezipierendengruppen. Aber auch umgekehrt könnten die medienwissenschaftlichen Ansätze von dem Thema der neuzeitlichen Druckgrafik profitieren, denn das Sujet der Ornamentik scheint in diesem Sektor bislang eine nur marginale Rolle zu spielen.¹⁶ Auf diesen seit einigen Jahren zentralen Konzepten¹⁷ aufbauend entwickelte Packard einen Ansatz, der den Kategorien der ‚fragilen Universalisierung‘ und ‚gestaffelten Modi‘ besonderes Gewicht verleiht.¹⁸ Stark vereinfacht ersetzt seine Vorstellung von Modalität die enge Koppelung von materiellem Medium auf der einen Seite und der „abstrakte[n] semiotische[n] Form“¹⁹ auf der anderen, also das, was als Bedeutung, oder genauer als Praxis von Produktion und Rezeption verstanden wird. Indem die materiellen Eigenschaften des Artefakts zur Ressource, zum Angebot oder Ausgangspunkt für die „semiotische Interaktion“²⁰ wird, ist es möglich, in der Produktion und Rezeption eines semiotischen Phänomens eine Vielzahl möglicher Modi zu finden, deren Relation unter dem offenen Begriff einer ‚Staffelung‘ gefasst ist. Sowohl semiotische Modi wie materielle mediale Ressourcen sind dynamisch verfasst, dies gilt ebenso für die konkrete Praxis der Produktion und Rezeption, die ein Verhandeln von Deutungen und Setzungen

13 Stephan Packard sei an dieser Stelle herzlich für die Geduld und die fruchtbaren Gespräche gedankt.

14 Meier, Stefan: „Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse“. In: Keller, Reiner u. a. (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band I: Theorien und Methoden*. Wiesbaden 2011³, S. 499–532, hier: S. 508.

15 Meier 2011 (wie Anm. 14), S. 510.

16 Vgl. etwa Meier 2011 (wie Anm. 14).

17 Kress, Gunther / Leeuwen, Theo van: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London 2001; Wildfeuer, Janina u. a. (Hg.): *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*. Boston 2019 (vgl. die Einleitung für einen aktuellen Forschungsüberblick).

18 Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136; Ders.: „Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen“. In: Berndt, Frauke / Thon, Jan-Noël: *Bildmedien. Materialität – Semiotik – Ästhetik. Festschrift für Klaus Sachs-Hombach zum 65. Geburtstag*. Berlin, Boston 2023, S. 245–258.

19 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 7.

20 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 7.

impliziert wie die historische Dimension sich fortlaufend verändernder Konventionen, was etwa Techniken, Typen, Gattungen und Verfahren angeht. Und rezeptionsseitig werden schließlich im Sinne einer „multimodalen Unzuverlässigkeit“²¹ rekursive und sich korrigierende Lektüren ermöglicht.

Die Vorstellung von gestaffelten Modi scheint sich zunächst zwanglos zur bisherigen kunsthistorischen Adressierung Augsburger Druckgrafik der Frühen Neuzeit zu fügen. So lässt sich die Tiefdruck-Kupfertafel als materielle Ressource verstehen, die unterschiedlichen künstlerischen wie auch semiotischen Modalitäten zur Verfügung steht und diese technisch-materiell ermöglicht, beispielsweise in Form von Kupferstich, Schabkunst oder Aquatinta. Die Radierung wiederum als vorherrschendes Verfahren in Augsburg bildet die materielle Ressource für die verschiedenen Modi der Bildproduktion und -verwendung. Dabei sind die zahlreichen Optionen historisch zu verorten, als Konventionen (Stil), als Moden (Ornamenttypen) und als explizit definierte Kanones (Ikonografie). Sie lassen sich unter anderem nach ihrem Maßstab staffeln:

Motive – Vasen²², ikonografische Elemente wie mythologische und christliche Gestalten

Ornamentgattungen – Grotteske, Rocaille, antike Ornamenttypen

Bildgattungen – beispielsweise Raster der Genres: Historienmalerei, Porträt, Landschaft etc.

Kunstgattungen – Architekturdarstellung, Ornament, Bild, Emblem, Kunstgewerbe-Vorlage/Musterblatt

Techniken – Reflexion verschiedener Techniken wie Fresko, Ölgemälde und Zeichnung in der Druckgrafik, Imitationen wie die Crayonmanier

Verbunden mit diesen Differenzierungen ist die Modalität der Druckgrafik als materielles Artefakt. Dieses konnte gesammelt oder gerahmt und gehängt werden, wurde nachweislich geschnitten, durchstochen und aufgeklebt, fand als Gebetbucheinlage und Andachts- oder Erbauungsbild ebenso Verwendung wie als Thesenblatt bei akademischen *Disputationes*, als Vorlage für Kunstgewerbeproduktion und zur Geschmacksbildung im Kontext der Luxusproduktion.²³ Zumindest einige dieser Modi wurden zeitgenössisch reflektiert – etwa der Bildgebrauch bei den Konfessionen, die Sammlungspraxis, Theorien von Stil, Bildgattungen und Druckgrafik. Nur wenige dieser Aneignungen und Praktiken schlossen sich gegenseitig aus, und so ist erneut festzustellen, dass aus ökonomischen Gründen bewusst ein breiter Adressat:innenkreis gesucht wurde – oder in einer Formulierung von Packard: „Stattdessen kann das Artefakt jedoch auch als Medium verstanden werden, das seine Modi erst sucht und mit dem daher die Ausweitung der Möglichkeiten erst be-

²¹ Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 14.

²² Die Vase erhält als einzelnes Motiv bereits im 18. Jahrhundert eine Würdigung als Ornament (Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin 1793, S. 39–40).

²³ Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 191. In einzelnen Fällen wurden Wände mit ausgeschnittenen Motiven tapeziert, vgl. Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 13.

ginnt.²⁴ Aber auch werkimmanent scheinen vielfältige Bezüge zwischen Modi auf, etwa zwischen Ornament, Bild und Architektur. Für das Augsburger Korpus ist nicht nur die – für die vielfältigen Praktiken des Mediengebrauchs unvermeidliche – Multimodalität festzustellen, sondern es treten ausgesprochen dichte Staffelungen und Bezüge auf, die unter anderem mit der Scharnierfunktion der Radierungen zwischen Kunst, Handwerk und Mode, zwischen Reproduktion und Innovation, zwischen Zeichnung und Druck zusammenhängen. Aller ökonomischen Zwänge und der fehlenden theoretischen Reflexion zum Trotz ist das Spiel dieser Staffelungen bisweilen in den Werken selbst thematisiert worden.²⁵

Eine ähnliche Relevanz besitzt für das Augsburger Beispiel die Idee einer doppelt dynamischen Verfasstheit der Modi – zum einen hinsichtlich ihres konkreten Kontextes, etwa in der Reproduktion von Fresken, die im Verfall begriffen waren oder im thematischen Bezug auf ein aktuelles Ereignis, zum anderen hinsichtlich einer historischen Entwicklung. Letztere betrifft vor allem den Wandel von Konventionen und theoretischen Setzungen, etwa in Gestalt der typisch frühneuzeitlichen Gattung der Emblemata, aber auch wechselnde Ornamentmoden, die sich nicht nur in der Motivik unterscheiden, sondern auch in den struktiven Möglichkeiten, Bild, Motiv und Muster zu verbinden. Derartige Tendenzen sind der Ornamenttheorie, der Strukturanalyse oder im Rahmen von kunsthistorischen Vorstellungen eines Zusammenspiels der Künste seit dem 17. Jahrhundert („barockes Gesamtkunstwerk“) nicht unbekannt.²⁶ Indem die Druckgrafik am Berührungspunkt besonders zahlreicher kultureller Felder und heterogener Bestimmungsfaktoren steht, die ausnahmslos historischen Wandlungen unterliegen, ist sie idealtypisches Beispiel für die „Unruhe“²⁷, mit der Packard multimediale Diskurse verbindet. Mögliche Konkurrenzen „zwischen verschiedenen semiotischen Modi ebenso wie die zwischen Modus und Medium“²⁸ könnten sich im Sinne des kunsttheoretischen Paragone als freundlicher Wettstreit verstehen lassen – nicht zuletzt über eine Würdigung der Druckgrafik als Medium der Vermittlung und Imitation.²⁹ Unter Umständen ist auch eine bewusste Inszenierung der „dynamischen Veränderung dieser Modi“ zu denken, die sich sukzessive den Rezipierenden in einer

24 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 9. Bereits Brückner sieht die Rezipient:innen populärer Drucke als „eine höchst variable Größe“, die wissenschaftlich kaum direkt zu greifen sei, Brückner 1975 (wie Anm. 5), S. 14.

25 S. u. den Abschnitt zu Nilson.

26 S. u. Anm. 55.

27 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 16. Bezeichnenderweise erscheint der Begriff auch mit Bezug auf das Ornament des Rokoko als „rastlose Unruhe der Rocaille“; vgl. Oster, Angela: „Rocailles et Coquilles“. Einleitende Bemerkungen zum literarischen Rokoko“. In: Oster, Angela (Hg.): *Das „andere“ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Heidelberg 2010, S. 9–32, hier: S. 27.

28 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 12.

29 Gramaccini 1997 (wie Anm. 9), S. 99–135.

„Differenzerfahrung“ offenbaren.³⁰ Die Gefahr einer analytischen Zergliederung, die gerade bei Kunstwerken oft das entscheidende, übergreifende Moment übersieht, scheint in den Medienwissenschaften mittels der Übernahme einer Formulierung von Helmut Pape zumindest adressiert worden zu sein, wobei diese unter klassisch pragmatistischem Vorzeichen steht: der „dramatische Reichtum der konkreten Welt“³¹. Dramatik ist im „Sinne dramatischer, also ausgestellt handlungsorientierter, Verfahrensoptionen zu verstehen“, die einen „semiotischen Reichtum“³² implizieren. Nötig wird eine solche Prägnanz durch die infinite Zahl an potenziellen Wahrnehmungsarten und Interpretationen, die gerade für Bilder charakteristisch ist und eine entschiedene interpretative Lenkung erfordert: Der Muschelschaum der Rocaille gebiert die szenische Darstellung, im Wechselspiel von Groteske und Figur entwickelt sich eine Aussage, die Architektur weist dem historischen Ereignis seinen Ort zu.

Nun könnte grundlegend eingewandt werden, dass die Vorstellung der gestaffelten Modi im kunsthistorischen Fachdiskurs unter anderen Bezeichnungen bereits eine lange Tradition besitzt. Bedeutungsebenen, inhaltliche Ambivalenzen und polyvalente Strukturen, Assoziationen und Affirmationen, selbstbezügliche und rekursive Verfahren sind für die konventionelle Kunstgeschichte existenzielle Aspekte, es sei nur an Hermeneutik, Ikonologie, Rezeptionsästhetik, Vierfachen Schriftsinn oder auch Emblematis erinnert. Statt die Reduktion auf einzelne Aspekte zu forcieren, ist es gerade diese Disziplin, die auf den hypnotisierten Blick in das Kaleidoskop einer Zusammenschau setzt und im Sinne eines hieratischen Kunstverständnisses die Einheit des Werkes als unhintergebar betrachtet. Welchen methodischen Mehrwert bringt also die Vorstellung einer Staffelung von Modi mit sich? Zunächst einmal setzt sie keine Wertigkeiten voraus. Vielmehr findet die Tatsache Berücksichtigung, dass auch der Bezug der Modi untereinander historischen und kontextabhängigen Neuordnungen unterliegen kann, dass sie sich eher überlagern und verschränken, statt eine fixierte hierarchische Abfolge zu bilden. Das Rätselspiel eines Emblems bereitet auch heute noch unmittelbares Vergnügen, die politischen oder religiösen Dimensionen seiner Aussage sind jedoch nur noch in historischer Distanz, nach einer aufwändigen Entschlüsselung wahrnehmbar. Weit wichtiger scheinen jedoch zwei andere Aspekte zu sein: So impliziert die Vorstellung einer Modalität im praxeologischen Sinne eine unmittelbare Verbindung zu Praktiken auch jenseits des Kunstdiskurses, wie sie gerade für die Augsburger Grafik anzunehmen ist – religiöse Modi sind mit Handlungen wie Andacht, Gebet oder Lektüre zu verbinden, der Anspruch auf Gelehrsamkeit hängt mit dem Augsburger Akademiewesen zusammen, die Rezeption französischer Ornamentik mit Kulturtransfer, Mode und Luxus. Auf diese Weise ist es möglich, zahl-

³⁰ Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15.

³¹ Packard 2018 (wie Anm. 18).

³² Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 8.

reiche Kontextualisierungen vorzunehmen und vor allem zueinander in sinnvolle Bezüge zu setzen.

Gerade im Kontext der Popularisierungsforschung wird zudem ein weiterer Vorteil deutlich, der mit Packards Kategorie der ‚fragilen Universalisierung‘ in Verbindung steht – wobei die Formulierung für die Ständegesellschaft der Frühen Neuzeit vielleicht in den Plural gesetzt werden könnte. Auf die Produktion der Blätter für einen breit gefächerten Markt und die damit verbundenen Versuche, möglichst umfassende Käuferkreise anzusprechen, wurde bereits hingewiesen. Diese Art der marktbezogenen Universalisierung muss angesichts der Vielzahl an Themen und Gattungen auf einer allgemeinen Ebene bleiben, vor allem dürfte es um die Vermeidung kontroverser Themen gehen. Aber auch die Frage nach den Grenzen der Innovation und individueller künstlerischer Formensprache ist damit aufgerufen. So soll ein ornamentales Blatt ebenso den Erfindungsreichtum des Künstlers unter Beweis stellen wie am gängigen formalen Kanon seiner Zeit partizipieren, was einen spezifischen Korridor für Neuerungen eröffnet. Vielversprechender noch scheint der Blick auf die getrennten, jedoch für sich dann universellen Adressat:innenkreise als ‚populus‘ der einzelnen Gattungen – indem möglichst sämtliche Katholik:innen oder Kunstsammler:innen oder Porzellanmanufakturen angesprochen werden. Diese Gruppen lassen sich mit der Logik frühneuzeitlicher Ständestrukturen zusammenbringen, beispielsweise: die Konfessionen für religiöse Darstellungen – fürstliche oder patrizische Sammler und Kenner – gesellschaftliche Aufsteiger wie Verleger und Ornamentisten – die handwerklich geprägten Brief- und Andachtsbild-Maler – Gelehrte und Akademiker. Auch eine derart partikuläre Universalisierung muss als prekär oder fragil gelten. Man denke an die Problematik, wie volkstümlich oder gelehrt christliche Ikonografie ausfallen sollte oder darf, an die diversen Anwendungsbereiche von Ornamentik oder Bildthemen. Die Vorstellung einer Staffelung der Modi bietet eine Voraussetzung dafür, die komplexen Vorgänge bei einer Bewältigung der fragilen Universalisierung zu verstehen. Gerade das vielfältige Zusammenspiel von Ornament, Text, Bild und Architektur auf den Blättern bietet ambivalente und changierende Interpretationsangebote, die als ‚dramatische‘ Inszenierung konkreter Rezeptionsformen verstanden werden können – eine Umsetzung als Treibarbeit, das Nachdenken über eine moralisierende Aussage, ein intellektuelles Rätsel – ebenso aber auch Risiken einer gescheiterten Universalisierung reduzieren. Beispielsweise bergen Blätter zu kunstgewerblichen Objekten die Gefahr, dass sie ausschließlich als Anregung für den Handwerker, nicht aber als Grafik mit Sammlungswert verstanden werden. Die Ergänzungen aufwändiger Staffagefiguren und Rahmungen könnten unter anderem Strategien darstellen, einer Gefährdung der Universalisierung im Sinne künstlerischer Ansprüche entgegenzuwirken. In den unterschiedlichen teils werkimmanenten, teils theoretisch artikulierten Anforderungen an die verschiedenen Gattungen ergeben sich auf diese Weise fruchtbare Herausforderungen für den Zeichner, die es im Folgenden exemplarisch zu skizzieren gilt.

Johann Esaias Nilson – Kunsthandwerk und Augentäuschung

Nicht zu Unrecht gilt der 1721 geborene Johann Esaias Nilson als einer der erfolgreichsten Augsburger Druckgrafiker des 18. Jahrhunderts.³³ Der als Miniaturmaler geschulte Künstler war zunächst für andere Augsburger Verlage tätig, bevor er 1751 einen eigenen etablieren konnte. Bis zu seinem Tod 1788 zeichnete, stach oder radierte und publizierte er Druckgrafiken sowie Buchillustrationen, beschäftigte sich aber auch mit Porträtmminiaturen. Sein großer Erfolg führte dazu, dass er gleich beiden Kunstakademien in Augsburg vorstehen durfte. Vor allem setzte er in seinen Arbeiten auf das Ornament der Rocaille und heiter-modische Figurenkompositionen. Konsequenter durchdringen sich in seinem Werk ornamentale, architektonische und figürliche Momente, nicht selten ergänzt um mehrsprachige Beischriften in Versform. Herausgegriffen sei hier eine bekannte Serie von vier Blatt, die Nilson dem Kaffee-, Tee- und Tabakkonsum³⁴ widmet (Abb. 1, 2). Auf drei Radierungen erscheinen jeweils vier ornamentale Kompositionen mit ein bis drei Figuren, die zu dem Thema der exotischen Genussmittel Bezug nehmen und dabei drei konventionellen Modi folgen: galante Paare – exotische Figuren als Hinweis auf die Herkunftsorte der Waren – gedrungene Gestalten, die Nilson mehrfach als teils kindliche, teils zwergenhaft proportionierte Figuren gebrauchte, um für Genre-Themen einen künstlerischen Modus zu finden. Teils sind diese Modi auch kombiniert, wenn etwa die tändelnden Paare puppenhaft klein ausfallen. Mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit wie auf die figürliche Komponente verwendete der Entwerfer auf das Ornament, in diesem Fall eine Variante der muschelartigen Rocaille.³⁵ Ihre Leistungsfähigkeit stellt diese proteische Form insofern unter Beweis, als sie auf den Blättern ebenso Teil des filigranen Ranken- und Blattwerkes werden kann, welches mit der figürlichen Komposition in Dialog steht, wie sie als Erd- oder Rindenrocaille Architektur und Standflächen eine ornamentale Kontur verleiht und vor dem Bildgrund zum Schweben bringt. Als idealtypischem Ornament des Rokoko manifestieren sich in ihr eine „rastlose Unruhe“³⁶ und „das flexible und variable Vexierspiel seiner Autonomieästhetik“³⁷. Auch der Bezug der Formen zu Kontext, Bild und Raum fällt äußerst komplex aus, in der Ornamentforschung sind dafür die Begriffe der ‚Bildwertigkeit‘, der

33 Zu dem Protagonisten sind folgende Monografien wichtig: Schuster, Marianne: *Johann Esaias Nilson, ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788*. München 1936; Helke, Gun-Dagmar: *Johann Esaias Nilson (1721–1788), Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*. München 2005.

34 Schuster 1936 (wie Anm. 33), S. 25, Kat. Nr. 52–55, hier auch zu möglichen Vorbildern und stilistischen Überlegungen.

35 Die Literatur zu dieser prominenten Ornamentik ist kaum zu überblicken, die wichtigsten Koordinaten scheinen jedoch Bauer 1962 (wie Anm. 8) und Irmscher 2009 (wie Anm. 8) zu sein.

36 Oster 2010 (wie Anm. 27), S. 27.

37 Oster 2010 (wie Anm. 27), S. 31.

‚Eigenplastizität‘ und des ‚mikromegalischen Prinzips‘ entwickelt worden, die sich jeweils als Verschränkungen von künstlerischen Modi begreifen lassen und Affordanzen für Erfindungen und Irritationen mit sich bringen, also einen diesbezüglichen Angebotscharakter entfalten.³⁸



Abb. 1: Johann Esaias Nilson: *Caffe[,] The und Tobac Zierathen*, Folge von vier Radierungen; Augsburg o. J.; ca. 18,5 x 28,5 cm; Blatt 1 (= Schuster 1936, Kat. Nr. 52).

Bereits das Titelblatt erscheint bemerkenswert (Abb. 1). Nilson entwickelt dieses als Trompe-l'œil, indem zwei Blätter übereinander zu liegen scheinen, deutlich geschieden durch einen Schattenwurf. Die untere Grafik entspricht dabei vom Aufbau her einer der folgenden drei Radierungen, indem vier gerahmte, durch ein Linienkreuz getrennte Kompositionen suggeriert werden, von denen jedoch nur zwei kleine Ausschnitte am linken Bildrand sichtbar sind. Die Details lassen sich mit keiner der folgenden zwölf Kompositionen in Einklang bringen. Das zweite, lediglich als Bild im Bild präsente Blatt, welches zum Wegnehmen oder Umblättern einlädt, ist eine recht konventionelle Kombination aus einer Inschriftenkartusche mit dem Titel der Serie

³⁸ Vgl. Anm. 35. Der Begriff der Affordanz wird hier im Sinne von Stöckl gebraucht, d. h. als „modal affordance, i. e., the kinds of semiotic work the various modes enable“: Stöckl, Hartmut: „Linguistic Multimodality – Multimodal Linguistics: A State-of-the-Art Sketch“. In: Wildfeuer 2019 (wie Anm. 17), S. 41–68, hier: S. 47.

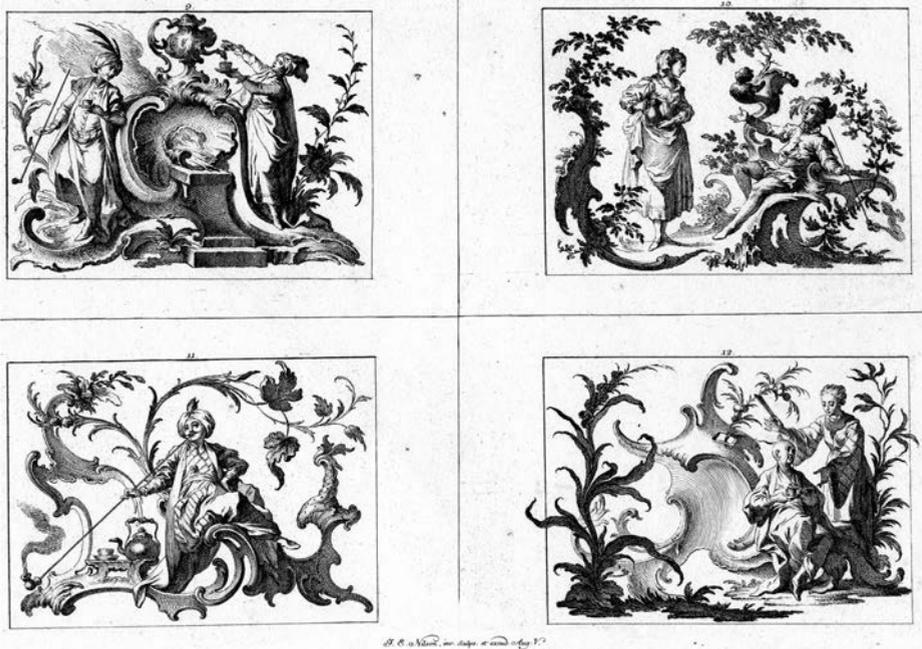


Abb. 2: Johann Esaias Nilson: *Caffe[,] The und Tobac Zierathen*, Folge von vier Radierungen; Augsburg o. J.; ca. 18,5 x 28,5 cm; Blatt 4 (= Schuster 1936, Kat. Nr. 55).

Caffe[,] The und Tobac Zierathen, einem architektonischen Rahmen, der zu einem Brunnen wird, und einer Szene mit kindlichen Genre-Figuren, die auf Ursprung, Zubereitung und Konsum der Genusswaren verweisen. Erneut ruft Nilson die Topoi des Exotischen und der Liebeständelei auf, letztere über das Motiv eines angefachten Feuers. Die vorgetäuschte Materialität dieses scheinbar aufliegenden Blattes wird betont, indem es als beschnitten und beschädigt repräsentiert ist. Da die Signatur rechts unten angebracht ist, statt mittig wie bei den anderen drei Blättern, steht sogar die Möglichkeit im Raum, dass es sich um eine andere Folge handeln könnte. Lässt sich diese Darstellung nun im Sinne der ‚gestaffelten Modi‘ und der ‚fragilen Universalisierung‘ deuten?

Wie bei vielen Augsburger Drucken dieser Zeit, so finden wir auch hier eine komplexe und enge Verbindung aus Ornamentik, figürlicher Darstellung und Architektur vor, während der Text eine weniger tragende Rolle spielt als bei anderen Werken Nilsons. Alle drei dieser motivischen Felder stehen mit Rastern bildkünstlerischer Gattungen in Beziehung und besitzen eigene Darstellungskonventionen sowie bildtheoretische Voraussetzungen, die in Kunst- und Ornamenttheorien bis heute verhandelt werden. Eine Bezeichnung als Modi scheint insofern nicht zuletzt daher gerechtfertigt, als ihre Relation im Sinne einer Staffelung beschrieben werden kann. Die Gattungen treten in einen vielfältigen Dialog, der in jeder der Kompositionen zu einem anderen Ergebnis

gelangt, eine andere „Konstellation“ ausbildet, ohne das Moment der „Unruhe“ abzulegen.³⁹ Zwar wird die Botschaft der Kompositionen primär über die Figuren vermittelt, welche den Gebrauch und die positive Wirkung der Genussmittel in verschiedenen Situationen vorführen, diese stehen jedoch in einem Interdependenzverhältnis zur Ornamentik, die einen korrespondierenden räumlichen Kontext ausbildet wie einen Brunnen für ein Jägerpaar, ein Interieur für den Kaffeetisch oder einen Sockel für den Samowar. Auch unterstützen einzelne ornamentale Motive diskret die Botschaft, so begleiten anscheinend exotische Gewächse orientalische Figuren, während die Zweige europäischer Bäume Jäger und Hirten überfangen. Die Kompositionen entwickeln trotz ihrer geringen Größe eine unübersichtliche Fülle, suggerieren einen ‚Reichtum‘, der auf die infiniten Facetten der kontingenten Erfahrungswirklichkeit verweist und eines Gegenpols bedarf, einer ‚dramatischen‘ Inszenierung. Klare Narrative rufen bekannte Praktiken des Konsums auf und stellen im Szenischen die notwendige Eindeutigkeit her. Umgekehrt erlauben der ornamentale Reichtum und die formalen Ambivalenzen der Rocaille-Formen eine interpretative Offenheit in dem Sinne, dass das Artefakt über eine ‚Ausweitung der Möglichkeiten‘ selbst zusätzliche Aneignungen und Rezeptionen generieren, provozieren, ermöglichen kann – was bedeutet etwa der Engelskopf auf Entwurf 10, der sich aus einem Stamm heraus zu entwickeln scheint? Ist bei Entwurf 11 rechts eine exotische Vase zu erkennen? Wie sind die Interaktionen der Figuren zu verstehen? Rezipient:innen werden geradezu herausgefordert, den Paaren Dialogzeilen in den Mund zu legen.

Mit derartigen Affordanzen wird es den verschiedenen Adressat:innengruppen ermöglicht, die Bilder selektiv zu deuten und wahrzunehmen, wodurch die Universalisierung innerhalb der jeweiligen Gruppe bestärkt wird: Kunsthandwerker:innen, deren Pinsel über Porzellankannen schweben, werden Format und Ornamentik studieren, kulturell Interessierte versuchen, mit dem Blick auf Figuren und Interaktionen am heiteren Spiel teilzuhaben und versierte Sammler:innen prüfen mit der Lupe die Qualität des Drucks. Reichtum und Offenheit der Komposition sowie Gleichrangigkeit der kompositionsbestimmenden und inhaltlichen Elemente sorgen für ähnlich attraktive Varianten, damit aber auch eine jeweils spezifische und individuelle Rezeptionsweise, die es gerade nicht erfordert, sämtliche Aspekte zu erkennen, zu deuten und zu akzeptieren, um einem einzig legitimen Bildsinn auf die Spur zu kommen. Und ganz wörtlich ist, in der vorgetäuschten Überlagerung der Blätter, eine Staffelung auf dem Titelblatt zu erkennen. An diesem entscheidenden Ort nutzt Nilson einen grundlegend anderen Gestaltungsmodus. Indem er das Ornament zurücktreten lässt, verleiht er Architektur und Szene ein größeres Gewicht und somit Elementen, die im akademischen Kunstdiskurs einen höheren Rang für sich beanspruchen können. Gleichzeitig achtet er darauf, dass Kontinuitätslinien zu den anderen Darstellungen unverkennbar bleiben, und so

39 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15–16.

wird das Titelblatt fast zu einer Summe der im Folgenden entwickelten Formen, Themen und Topoi.

Auch diese Konzeption könnte mittels der Vorstellung einer ‚fragilen Universalisierung‘ hinterfragt werden. So implizieren das kleine, kompakte Format, der große Anteil an Ornament, die in den Augen der Zeitgenoss:innen heiteren und kaum kontroversen Themen, aber auch die Reihung der Kompositionen eine kunsthandwerkliche Umsetzung wie auch die Möglichkeit, nach einem gründlichen Studium der eleganten und leichten Erfindungen Ähnliches zu entwickeln – etwa auf Gefäßen für die Aufbewahrung oder Zubereitung der entsprechenden Genussmittel. Daher ist zumindest eine intendierte Rezeption im Bereich der handwerklichen Produktion anzunehmen. Gleichzeitig spricht die hohe Qualität der Kompositionen und Nilsons Geschick für figürliche Darstellungen aber auch dafür, dass die Serie in Kunstsammlungen Aufnahme fand.⁴⁰ Eine dritte Option – die fast eine Art Schnittmenge darstellt – bildet die Geschmacksschulung potenzieller Auftraggeber für entsprechende Gegenstände. Eine Ansprache möglichst sämtlicher Käufer in diesem Sektor könnte man jedoch als gefährdet begreifen, da die kunsthandwerkliche Facette überproportional klar zutage tritt – insbesondere fehlt eine Anknüpfung an klassische ikonografische Gattungen. Das Titelblatt könnte demnach als Strategie gedeutet werden, genau dieser Gefährdung einer Universalisierung entgegenzuwirken, indem der Künstler ihren fragilen oder prekären Charakter anerkennt. Sowohl die Anlage der Komposition als geschlossene Genre-Darstellung wie der architektonische Rahmen, vor allem aber der raffinierte Trompe-l’œil-Effekt mit der ostentativen Autoreferenz lassen Blatt und Serie zu einem Kunststück und Sammlungsobjekt werden – ohne dabei die Universalisierung im Bereich des Handwerkes zu gefährden. Und tatsächlich ist gerade die einleitende Szene auf einen Porzellankrug gemalt worden.⁴¹

Für den methodischen Rahmen besonders relevant scheint nun zu sein, dass diese Strategie einer Sicherung der Universalisierung in doppelter Weise an der Staffelung der Modi partizipiert: zum einen über das für die Serie so zentrale Moment des Dialoges von Ornament und Bild, den Nilson um zusätzliche Facetten bereichert und in Szene setzt, zum anderen über die materielle Ressource für den Modus, das gedruckte Blatt. Das Titelblatt betont die Möglichkeit, in der Serie zu blättern, zu vergleichen und zu erkunden, wobei die Suche nach den hier scheinbar dargestellten Blättern ins Leere laufen muss und zumindest für neugierige Betrachter:innen gleich die nächsten Fragen aufwirft: Wie hätten die zwei angedeuteten Kompositionen aus-

⁴⁰ Vgl. Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 187. Die Relation von Vorlagegrafik und Künstlergrafik thematisierte jüngst Thomas Wilke: „Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung“. In: Castor, Markus A. u. a. (Hg.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin u. a. 2010, S. 419–432 (weitere wichtige Überlegungen in diesem Band stammen von Thomas Ketelsen und Christian Tico Seifert).

⁴¹ The Met: „Mug ca. 1770“. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199354?ft=nilson&offset=0&rpp=40&pos=8> (03.01.2023).

sehen können? Oder sind sie gar in einer anderen Folge Nilsons käuflich zu erwerben? Auch ließen sich solche Fragestellungen mit komplexeren Optionen verbinden, wie sie etwa Pierre Bourdieu, wenn auch im Rahmen einer Untersuchung zur Fotografie, herausarbeitete. In der Rezeption von Bildern können demnach Rezeptionsformen anderer Personenkreise „nach der Logik der Dissoziation“⁴² mitgedacht und modelliert werden. Als Beispiel dient die Überlegung von Seiten der Rezipierenden, was Kunstexpert:innen oder Historiker:innen zu einem Gegenstand sagen würden, dem man selbst als fachlicher Laie oder Laiin begegnet. Zumindest spekulieren ließe sich demnach über Nilsons Herangehensweise, Kompetenzen etwa im Bereich Ornamentik selbst denjenigen Betrachtenden zu suggerieren, die solche nur indirekt zu beurteilen wissen.

Derartige Adressierungsstrategien lassen sich an einen für Objekte dieser Art zentralen Problemkomplex rückbinden, der unter den Begriffen Luxus und Mode firmiert. Diese Kategorien wurden bereits in der Frühen Neuzeit, insbesondere im 18. Jahrhundert reflektiert, wobei ebenso künstlerische und moralische wie politische, wirtschaftliche und soziale Gesichtspunkte eine Rolle spielten. Luxus galt einerseits als Mittel ständischer Repräsentation und sozialer Distinktion, andererseits als Verschwendung, Eitelkeit und Hochmut. Seine wirtschaftlichen Aspekte wurden im Merkantilismus zum Thema und in der Praxis des Manufakturwesens veränderte sich die Relation von Handwerk und Kunst – auch auf der Basis gedruckter Blätter als Ausgangspunkt von Entwürfen.⁴³ In ganz ähnlicher Weise wurde auch die Mode verstanden, hier war jedoch zusätzlich der schnelle, arbiträre Wechsel des Geschmacks entscheidend, der sich idealtypisch in der Kleidermode manifestierte. Auch bei dieser lag der Verdacht nahe, dass sie sich aus Verschwendung, Eitelkeit und der unruhigen Begierde nach Abwechslung speist. Umgekehrt galt die daraus resultierende Nachfrage als für die Wirtschaft förderlich oder sogar notwendig. Wie auch beim Luxus, so wurde aus deutscher Perspektive die dominierende Rolle Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert mitgedacht, unter anderem im Sinne eines kulturellen Gegensatzes.⁴⁴ Die meisten dieser Problemfelder sind für den Augsburger Fall unmittelbar relevant und werden durch die Grafiken implizit zum Thema: Die rasche Verbreitung, aber auch der – allen Variationen zum Trotz – einheitliche Duktus fördern klar unterscheidbare Ornamentmoden und eine entsprechende Geschmacksprägung durch letztlich französische Formen. Indem Nilson sie punktuell mit Augsburger Trachten verbindet, macht er einen Kulturtransfer offenkundig. Vor allem aber dienen Ambivalenzen in Gestalt von Variationen und mehrdeutigen Szenen dazu, kritische Punkte in spielerischer Heiterkeit zu umgehen,

42 Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 95–96.

43 Krause 2015b (wie Anm. 9), S. 186–187.

44 Wehinger, Brunhilde: „Modisch/Mode“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart, Weimar 2010, S. 168–182, hier: S. 174–178.

sei es die Relation zum Vorbild Frankreich oder die kunsttheoretische Frage nach Wert und Grenzen der Gattungen.

Frühneuzeitliches Ornament: Modus oder multimodale Affordanz?

Während also ein Blick auf die Forschung zur Augsburger Druckgrafik und das Fallbeispiel Nilson die Tragfähigkeit des Modells von Packard zu bestätigen scheint, so bleibt zu klären, wie sich die Prävalenz der Ornamentik im 18. Jahrhundert unter dieser Perspektive verstehen lässt. Als erhellend erweist sich in diesem Kontext ein kurzer Blick auf die neben der Rocaille zweite prägende ornamentale Gattung dieser Zeit, die Grot(t)eske.⁴⁵ Dieses in der italienischen Renaissance auf Basis antiker Vorbilder entwickelte Ornament besteht aus einer gitterartigen Komposition unterschiedlicher Formen und Motive vor einem neutralen Fond, die durch Bänder oder Leisten dergestalt miteinander verbunden werden, dass ein tektonisches und narratives Oben und Unten, Rechts und Links entsteht. Die Komposition erweist sich in den meisten Fällen als offen und leicht und zudem als selbstbezüglich und spielerisch, so sind Interferenzen und Widersprüche zwischen ornamentalen, bildlichen und architektonischen Momenten ebenso charakteristisch für die Grotteske wie Hybridisierungen und Paradoxien in Motiv, Anordnung und narrativer Logik.⁴⁶ In den Jahrzehnten um 1700 erfuhr die Ornamentform in Frankreich entscheidende Weiterentwicklungen, die in der Augsburger Druckgrafik aufgegriffen wurden. In der finalen und auch zartesten Variante werden die kompositionsbestimmenden Bänder zu Ranken und Linien reduziert, welche nun schraffierte Felder einfassen. Diese von Antoine Watteau entwickelte Manier verwendet unter anderem der erfolgreiche Maler und Grafiker Gottfried Bernhard Göz, wenn er den zwölf Aposteln zuzüglich Christus und Maria eine Serie von vierzehn Augsburger Radierungen widmet.⁴⁷ Das letzte Blatt sei hier exemplarisch vorgestellt (Abb. 3). Als Hauptfigur der Komposition

⁴⁵ Zur Grotteske siehe Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*. Darmstadt 1984, S. 230–265; Kanz, Roland: „Capriccio und Grotteske“. In: Mai, Ekkehard / Rees, Joachim (Hg.): *Kunstform Capriccio*. Köln 1998, S. 13–32.

⁴⁶ Kanz 1998 (wie Anm. 45), S. 18.

⁴⁷ Zu der Serie ist ein Artikel von Seiten des Autors in Vorbereitung, in dem die hier angerissenen Aspekte vertiefend behandelt werden. Grundlegend zu Göz: Ispording, Eduard: *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*. 2 Bde. Weissenhorn 1982, vgl. auch den aktuelleren Beitrag desselben Autors im *Allgemeinen Künstlerlexikon*. <https://www.degruyter.com/database/akl/html> (25.07.2023). Zur Druckgrafik vgl. zudem: Bauer, Andrea Flora: *Eine Stichfolge der Sieben Tugenden und Laster von Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)*. Magisterarbeit Universität Regensburg 2001; Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil I“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 18, 1984, S. 257–340; Ders.: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Kata-



Abb. 3: Gottfried Bernhard Göz: *Christus, Maria und die zwölf Apostel*, Folge von 14 Radierungen; Augsburg o. J. (1737/38); ca. 32,5 x 20,5 cm; Blatt 14, der Apostel Matthias, (= Wildmoser 1985, Kat. I-701-014).

schreitet der Apostel Matthias auf einer flachen Sockelplatte in das Bildfeld hinein und durchquert dabei einen ovalen Rahmen. Letzterer wird aus einer Schlange gebildet, die in den eigenen Schwanz beißt – das Motiv des Ouroboros dient als Symbol für die Ewigkeit. Auch die beiden Darstellungen des Himmels über dem Apostel sind in dieser Weise gerahmt, weiter unten erkennt man die Hölle links und das Martyrium des Heiligen rechts, beide als Teil des zentralen Bildfeldes. Als Ursprung des christlich gedeuteten Ewigkeitsgedankens erweist sich die abschließende Zeile des apostolischen Credo am oberen Bildrand: „Et vitam æternam amen.“⁴⁸ In der Grotteskenrahmung werden nun beide Themen aufgegriffen – auf Matthias verweisen die links auf der Bodenplatte platzierten Symbole für sein Martyrium, Beil und Palmwedel, aber auch der bekrönende Amethyst; andere Elemente nehmen den Gedanken der Ewigkeit auf, wie der zitierte Psalm im Sockel oder auch die mittig rechts auf einer Konsole stehende Göttin des wechselhaften Glücks Fortuna, Kegel und Kegelkugeln sowie mehrfach Spielkarten, -bretter und -würfel. In diesen Motiven werden in brillanter Weise die Idee der Vanitas – also die irdische Vergänglichkeit und Kontingenz als wirkungsvolles Gegenteil überirdischer Ewigkeit – mit der Vita des Heiligen verschränkt, denn von Matthias heißt es, er habe per Los in die apostolische Gemeinschaft Aufnahme gefunden.

Göz trennt in Darstellung und Rezeption drei Modi klar voneinander: Die Bildfelder mit ihrer perspektivischen Logik, die wenigen architektonischen Elemente wie Sockelplatte, Konsolen und Staffagebauten und schließlich die flächig ausgebreitete Grotteske, in der geometrische Flächengliederung, bildlich dargestellte Elemente, tektonische Logik und symbolischer Gehalt zusammenfinden. Durch diese Scheidung werden komplexe dialogische Bezüge zwischen den Modi möglich, welche der Ornamentik bereits inhärent sind. Exemplarisch sei ein Blick auf den unteren Abschluss der Komposition geworfen. Hier findet sich eine flächig angelegte, schwerelos wirkende Grotteskenkomposition aus weitgehend abstrakten Formen, welche Platz für die erwähnte Psalmzeile bietet und den papierernen Fond der Grafik zur Anschauung bringt. Recht unerwartet geht diese Ornamentik in eine schwere, plastisch modellierte Steinplatte über, welche als Sockel für den Protagonisten dient. Sie wird auf diese Weise zu einem Teil des Bildfeldes, bietet aber auch Raum für eine Reihe an symbolischen Gegenständen, die sich dann in der Grotteskenrahmung fortsetzt. Genau an der Kante dieser Sockelplatte findet sich zudem der Ouroboros, durch den hindurch Matthias die Szenerie, ja das Bild selbst zu betreten scheint. Und indem sich das Schlangenoval symmetrisch der Gesamtkomposition einfügt, lässt es sich als Rahmen im Rahmen verstehen und auf die Grottesken-Einfassung beziehen. Für derartig raffinierte Verfechtungen ist Göz in der kunsthistorischen Forschung bekannt. Dass er „Tradition und Experiment besonders eigenwillig verquicte“, indem er „die besonderen Modalitätä-

log der Werke, Teil II: Katalog“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 19, 1985, S. 140–296. Zur Apostelserie vgl. zudem: Oehler, Hans Albrecht: *Die Apostel. Kupferstiche und Ölgemälde von Gottfried Bernhard Göz*. Tübingen 2004.

48 Jedem der Apostel ist ein Abschnitt des Credo zugeordnet, ein in dieser Zeit übliches Verfahren.

ten des Rokoko-Ornamentes mit dem Illusionismus der spätbarocken Freskomalerei“ in der Druckgrafik zusammenführt, stuft der Grafikexperte Ernst Rebel sogar als „Novum in der Geschichte der deutschen Graphik“ ein.⁴⁹

Wie in der galanten Rocaille-Serie von Nilson, so finden auch in der Apostelreihe von Göz Bild, Ornament und Architektur in vielschichtiger Weise zusammen, und hier kann man ebenfalls die künstlerischen Strategien im Sinne gestaffelter Modi und einer fragilen Universalisierung verstehen – letztere ist klar auf eine katholische Aussage zu beziehen. Das gilt für unverkennbare Verweise auf das Papsttum⁵⁰, für die geradezu jesuitisch komplexe Symbolik und für ornamentale Opulenz. Fragil ist die Universalisierung auch in diesem Fall, so waren die religiösen Gegensätze in einer gemischtkonfessionellen Reichsstadt wie Augsburg im Alltag spürbar, und die katholische Theologie selbst ist das Ergebnis eines konstanten Ringens mit Widersprüchen und Interpretationen. Aus diesem Grund wirkt es folgerichtig, wenn Göz in der Verflechtung künstlerischer Gattungen und biblischer Texte um die zentralen Botschaften der Apostel und Credo-Zeilen herum ein Deutungsspektrum unterschiedlichen intellektuellen Niveaus auffächert. Wie Karl-August Wirth anhand einer anderen Druckserie desselben Künstlers nachweisen kann, sind die zahlreichen Erfindungen eng verflochten und auf die zentrale religiöse Aussage bezogen, der Autor spricht pointiert „von dem geradezu zwanghaften Bestreben [...], allbekannte und in ihrer allegorischen Bedeutung seit langem festgeschriebene Motive neu und anders zu bestimmen und doch das ganze Gewicht der Tradition dem Bildinhalt zu erhalten.“⁵¹

Die Ornamentik steht inhaltlich, räumlich und formal in engem Bezug zum Bildfeld, dringt sogar in dieses ein, sorgt für Gliederungen und Hierarchisierungen, ohne dass die von Packard konstatierte „Differenzerfahrung“⁵² verloren geht. Eine derartige Rezeption im Sinne einer „quer zu Mediengrenzen verlaufenden multimodalen Interaktion“⁵³ legt aber nicht nur neue Bedeutungsfacetten offen, sondern verändert fortlaufend den Blick auf das Einzelne und Ganze, verschiebt Erwartungshaltungen und Interessen. So erhalten einzelne Gegenstände, aber auch räumliche und inhaltliche Strukturen in der Ornamentik eine für die Bildaussage wichtige zeichenhafte Bedeutung. Offenkundig sind bei diesem Prozess wechselseitige Abhängigkeiten: Die symbolischen Gegenstände im ornamentalen Rahmen erlauben leseunkundigen Rezipient:innen eine Identifikation des jeweiligen Apostels, wie umgekehrt die Darstellung des Heiligen überhaupt erst die Affordanz für eine symbolische Deutung alltäglicher Ob-

49 Rebel, Ernst: *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgraphik des 18. Jahrhunderts*. Mittenwald 1981, S. 33, vgl. auch S. 34–35 zur Relation von Bild und Ornament.

50 Vgl. Blatt 3, 10 in der Serie, bspw. in: Oehler 2004 (wie Anm. 47), S. 14–15, 30–31.

51 Wirth, Karl-August: „Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov. 9. v. 1.“ Eine Kupferstichfolge von Gottfried Bernhard Göz“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 13, 1979, S. 213–266, hier: S. 235.

52 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 15.

53 Packard 2018 (wie Anm. 18), S. 6.

jekte einräumt. Allerdings verkompliziert Göz insofern diese Interdependenz, als die für die Bildaussage relevanten Elemente nicht unmittelbar von solchen zu unterscheiden sind, die lediglich als Ornament in Gestalt eines zwar dem Thema angemessenen, aber ubiquitären Schmuckelementes (Akanthus, Voluten, Blüten) oder als Motiv im Sinne einer Bildlogik (Landschaft, Staffage) Sinn erzeugen.

Wie kann das Ornament als ein einzelner semiotischer Modus verstanden werden, wenn in ihm derartig viele Ambivalenzen angelegt sind? Die Tendenzen des Ornamentes, ebenso ins Unendliche zu verweisen wie Grenzen zu ziehen, ebenso Gegenstände in ihrer Bedeutung zu neutralisieren wie zu betonen, Architektur und Bild ebenso zu schmücken wie in diese einzudringen und zu hybridisieren, implizieren eine dynamische Rezeption quer zu den Modalitäten. Vielleicht lässt sich das Ornamentale also unter anderem als eine semiotische Affordanz⁵⁴ beschreiben, welche gerade diese modusübergreifende Bewegung provoziert. Zumindest in der prädominanten Rolle von Rocaille und Grotteske im 18. Jahrhundert sollte man eine derartige Scharnierfunktion oder vielleicht präziser einen Hebelpunkt vermuten dürfen, von dem aus ‚semiotische Bewegungen‘ angestoßen werden.

Diese Doppelwertigkeit der Ornamentik als Modus und als multimodale Affordanz im Sinne eines Angebots für und Ausgangspunktes von Rezeptionsprozessen quer zu den Mediengrenzen besitzt Konvergenzen zu einer ähnlichen Dichotomie in der Forschungsgeschichte der Ornamentik, in der sich zwei Ansätze unterscheiden lassen.⁵⁵ Folgt man der klassischen Analyse vormoderner ornamentaler Formen und ihrer zeitgenössischen Theorie, die sich um die Kategorien von *κόσμος*, *Parergon* und *Decorum* herum bewegt, übernehmen Schmuckformen gleichzeitig ordnende wie gliedernde, rahmende und auszeichnende Aufgaben, wie sie über das einzelne Objekt hinausweisen, es verorten und verknüpfen, es räumlich, zeitlich und inhaltlich kontextualisieren. Diese vielschichtigen Aufgaben werden bei einem Blick auf Rocaille und Grotteske unmittelbar evident. Einige Autoren versuchen jedoch, über diese historischen Dimensionen hinaus nach einer idealtypischen Kategorie des Ornamentalen zu fahnden. Dieser zweite Ansatz wird nicht nur von prominenten Forschern wie Theodor Hetzer, Jean-Claude Bonne oder Niklas Luhmann vertreten, sondern er erweist sich auch für die jüngere Bildwissenschaft als fruchtbar.⁵⁶ Das Ornamentale manifestiert sich demnach nicht nur in klassischen Motiven der Ornamentik, sondern beispielsweise auch in einem ornamentlosen, aber ornamental konzipierten Bildfeld. Gerade Luhmann betont

54 Siehe Anm. 38.

55 Folgende Sammelbände aus jüngerer Zeit zeigen das Spektrum der Problematik auf: Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart (Hg.): *Kritische Theorie des Ornaments*. Wien u. a. 1993; Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001; Beyer, Vera / Spies, Christian (Hg.): *Ornament – Motiv, Modus, Bild*. München 2012; Dekoninck, Ralph (Hg.): *Questions d'ornements, XVe–XVIIIe siècles*. Turnhout 2013. Zur Rückbindung an historische Kategorien, wie sie hier vorgeschlagen wird, vgl. insbesondere Irmscher 1984 (wie Anm. 45), S. 1–9.

56 Beyer / Spies 2012 (wie Anm. 55), Einleitung, S. 13–23.

in diesem Kontext das genuin autopoietische Potenzial des Ornamentalen, das über Ordnung, Rapport und Wiederholung anscheinend die Kraft hat, die Unendlichkeit strukturierend zu durchdringen.⁵⁷ Möglicherweise korrespondiert die in den Werken von Nilson und Göz beobachtete Tendenz des Ornamentes, semiotische Bewegungen anzustoßen und somit in scheinbar paradoxer Weise gleichzeitig distinkter Modus und multimodale Affordanz zu sein, mit seiner Doppelrolle als Motiv und als Manifestation eines genuin ornamentalen Prinzips, das sich gattungsübergreifend manifestiert. Auf diese Weise ergibt sich eine Schnittstelle von Ornamenttheorie und Medienwissenschaft, die – nicht zuletzt am Beispiel der komplexen Formen des 18. Jahrhunderts – weitere Überlegungen zu verdienen scheint.

Die Werke von Nilson und Göz stehen exemplarisch für die Scharnierstellung, welche die Augsburgische Druckgrafik im 18. Jahrhundert innehatte – zwischen Luxusproduktion und Alltagsgegenständen, zwischen Frankreich, schwäbischer Reichsstadt und europaweitem Kunsthandel, zwischen religiöser Gelehrsamkeit und einfachsten Andachtspraktiken, zwischen Kunst, Handwerk und verlegerischem Unternehmertum. Indem die Drucke nicht nur für sich möglichst regen Absatz finden sollten, sondern ihnen unter anderem in Gestalt komplexer ornamentaler Strukturen Formen einer zusätzlichen Universalisierung und Verbreitung inhärent sind, die sich in einer Vielzahl von Medien und Praktiken manifestieren können und sollen, erweist sich die Vorstellung von gestaffelten Modi als zentral für das Verständnis populärer Phänomene auch vor der Zeit der europäischen Moderne.

Bibliografie

- Bauer, Andrea Flora: *Eine Stichfolge der Sieben Tugenden und Laster von Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)*, Magisterarbeit Universität Regensburg 2001.
- Bauer, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (= Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte, 4). Berlin, Boston 1962.
- Beyer, Vera / Spies, Christian (Hg.): *Ornament – Motiv, Modus, Bild*. München 2012.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981.
- Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1975.
- Dekoninck, Ralph (Hg.): *Questions d'ornements, XVe–XVIIIe siècles*. Turnhout 2013.
- Frank, Isabelle / Hartung, Freia (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*. München 2001.
- Frommel, Sabine / Leuschner, Eckhard (Hg.): *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*. Rom 2014.
- Gier, Helmut / Janota Johannes, (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997.
- Gramaccini, Norberto: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert, eine Quellenanthologie*. Bern u. a. 1997, S. 133–135.

⁵⁷ Beyer / Spies 2012 (wie Anm. 55), S. 15.

- Harms, Roeland / Raymond, Joad / Salman, Jeroen (Hg.): *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy, and the Low Countries, 1500–1820*. Leiden, Boston 2013.
- Helke, Gun-Dagmar: *Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*. München 2005.
- Irmscher, Günter: „Style rocaille“. In: *Barockberichte* 51/52, 2009, S. 339–414.
- Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*. Darmstadt 1984.
- Ispording, Eduard: *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*. 2 Bde. Weißenhorn 1982.
- Kanz, Roland: „Capriccio und Grotteske“. In: Mai, Ekkehard / Rees, Joachim (Hg.): *Kunstform Capriccio*. Köln 1998, S. 13–32.
- Krause, Katharina: „Wiederholung und Variation in den Zeichenbüchern und Zeichenschulen des 18. Jahrhunderts. Das Ornament“. In: Heilmann, Maria u. a. (Hg.): *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*. Passau 2015a, S. 73–84.
- Krause, Katharina: „Sans théorie, sans raisonnement, sans goût, sans invention. Ornamentstich als Medium von Erfindung und Verbreitung von Ideen im Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts“. In: Jeggler, Christof (Hg.): *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Konstanz 2015b, S. 185–199.
- Kress, Gunther / Leeuwen, Theo van: *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London 2001.
- Mandroux-França, Marie-Thérèse: „Information artistique et mass-media au 18 siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal“. In: *Bracara Augusta* 27, 1973, S. 412–445.
- Meier, Stefan: „Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse“. In: Keller, Reiner u. a. (Hg.), *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band I: Theorien und Methoden*. Wiesbaden 2011³, S. 499–532.
- Moritz, Karl Philipp: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin 1793.
- Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781*, Teil 8, Buch 3. Berlin, Stettin 1787.
- Oehler, Hans Albrecht: *Die Apostel. Kupferstiche und Ölgemälde von Gottfried Bernhard Göz*. Tübingen 2004.
- Oster, Angela: „Rocailles et Coquillages‘. Einleitende Bemerkungen zum literarischen Rokoko“. In: Dies. (Hg.): *Das „andere“ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Heidelberg 2010, S. 9–32.
- Paas, John Roger (Hg.): *Gestochen in Augsburg: Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik*. Augsburg 2013.
- Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001.
- Packard, Stephan: „Soziale Imaginationen im narrativen Bildverstehen“. In: Berndt, Frauke / Thon, Jan-Noël: *Bildmedien. Materialität – Semiotik – Ästhetik. Festschrift für Klaus Sachs-Hombach zum 65. Geburtstag*. Berlin, Boston 2023, S. 245–258.
- Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE* 28, 2018, S. 123–136.
- Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart (Hg.): *Kritische Theorie des Ornaments*. Wien u. a. 1993.
- Rebel, Ernst: *Faksimile und Mimesis. Studien zur Deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts*. Mittenwald 1981.
- Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 5 Bde. Bd. 4,1: *Die Kirche*. Gütersloh 1976.
- Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 5 Bde. Bd. 2: *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1968.
- Schilling, Michael: „Augsburger Einblattdruck“. In: Gier, Helmut / Janota, Johannes (Hg.): *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden 1997, S. 381–404.

- Schuster, Marianne: *Johann Esaias Nilson, ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721–1788*. München 1936.
- Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1930.
- Telesko, Werner: „Klaubers Eucharistie-Thesenblätter. Ein Beitrag zum Wandel der typologischen Denkweise in der Neuzeit“. In: Paas, John Roger (Hg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Augsburg 2001, S. 189–197.
- The Met: Katalogeintrag „Mug ca. 1770“. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199354?ft=nilson&offset=0&rpp=40&pos=8>. (03.01.2023)
- Wehinger, Brunhilde: „Modisch / Mode“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 4. Stuttgart, Weimar 2010, S. 168–182.
- Wildfeuer, Janina u. a. (Hg.): *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*. Boston 2019.
- Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil II: Katalog“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 19, 1985, S. 140–296.
- Wildmoser, Rudolf: „Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchung und Katalog der Werke, Teil I“. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 18, 1984, S. 257–340.
- Wilke, Thomas: „Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Lepautres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung“. In: Castor, Markus A. u. a. (Hg.): *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*. Berlin u. a. 2010, S. 419–432.
- Wirth, Karl-August: „Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem. Prov. 9. v. 1.“. Eine Kupferstichfolge von Gottfried Bernhard Göz. In: *Jahrbuch / Verein für Augsburger Bistumsgeschichte* 13, 1979, S. 213–266.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © Staatsgalerie Stuttgart: Graphische Sammlung, Nilson Band 2, Inv. Nr. B 359,15.

Abb. 2 Privatbesitz des Autors.

Abb. 3 Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 2 Kst 224 (urn:nbn:de:bvb:12-bsb11198799-4).

Ekaterini Kepetzi

Populär/Elitär?

Diversifizierte Vermarktungsstrategien in William Hogarths Druckgrafiken

Abstract: William Hogarth setzte im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts Maßstäbe nicht nur in Hinblick auf die Narrationen seiner aus der Alltagswelt des aufsteigenden Bürgertums und seiner neuen Werte entnommenen *Modern Moral Subjects*, sondern insbesondere durch die Initiierung eines innovativen Arsenal von Annoncierungs-, Verkaufs- und Distributionsstrategien für seine Grafiken. Diese auf einen freien Markt zielenden Popularisierungsmaßnahmen adressierten mittels unterschiedlicher Rezeptionsangebote diverse Publika. Im Folgenden werden die Strategien aufgezeigt, mit denen Hogarth als selbstständig agierender Künstler-Unternehmer neuen Stils den Vertrieb seiner Grafiken in die eigene Hand nahm sowie zugleich seine anti-akademische Ästhetik öffentlich machte. Exemplarisch analysiert werden hierzu das von Hogarth geprägte Medium der Subskriptionsgrafiken, Raubkopien nach einem seiner Stiche sowie ein als Eintrittsbillet fungierender Druck.

As an agent of change, printing altered methods of data collection, storage and retrieval systems and communications networks used by learned communities throughout Europe. It warrants special attention as it had special effects.¹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, im Nachgang der *Glorious Revolution* und auf dem Weg, eine globalisierte Wirtschaftsmacht zu werden, hatte sich London zu einem metropolitan geprägten Raum entwickelt, der erstmals im Europa der Frühen Neuzeit eine Vielzahl von Teilöffentlichkeiten² und sogar Subkulturen³ auszubilden vermochte. Wie

1 Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Volumes I and II complete in one volume). Cambridge 1980, S. XVI. Vgl. McNeil, Peter / Steorn, Patrik: „The Medium of Print and the Rise of Fashion in the West“. In: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2013, 3, S. 135–156, hier: S. 136.

2 Zur Pluralisierung des von Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962) geprägten frühneuzeitlichen Öffentlichkeitsbegriffs und der Kritik an diesem vgl. Schlögl, Rudolf: „Politik beobachten: Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, 4, S. 581–616. Vgl. auch die Ausführungen von Maria Männig in diesem Band, bes. S. 252 ff.

3 Jenner, Mark: „London“. In: Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14. Zu Hogarths London vgl. Gatrell, Vic: *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age*. London 2013, bes. S. 249–299. Besonders gut dokumentiert ist die Subkultur von performativ ausgelebtem Transvestismus in sog. Londoner Molly-

in einem Laboratorium lässt sich anhand der Umwälzungsprozesse in der britischen Hauptstadt daher in Produktions- und Vertriebsprozessen sowie Werbestrategien die Herausbildung einer diversifizierten Adressierung potenzieller Kund:innen beobachten, die in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten charakteristisch für westliche Konsumgesellschaften werden sollte.⁴

Dies gilt – nach Ende einer staatlichen Vorzensur auf alle Druckerzeugnisse im Jahre 1695 – auch für den Buch- und Grafikhandel. Aufgrund der Gleichzeitigkeit der höfisch-elitären Kultur, einer urbanen, merkantilistisch geprägten Meritokratie sowie der wachsenden Schicht potenziell interessierter Abnehmer:innen mit schwächeren Einkommen,⁵ bedienten Grafikhandlungen und Druckereien elitäre Kreise mit Angeboten im Luxussegment,⁶ erzielten jedoch häufig das Gros ihres Umsatzes durch sogenannte *Little Jobs* und *Cheap Prints*, etwa Bekanntmachungen, Werbeblätter, Predigten- und Balladendrucke oder *Trade Cards*.⁷

Im Weiteren werden diese Prozesse ausgehend von einigen Blättern William Hogarths (1697–1764) exemplarisch beleuchtet. Die Diskussion von Arbeiten Hogarths im Kontext populärer Bildkulturen mag zunächst verwundern, gilt der Künstler doch als bedeutendster englischer Grafiker der Frühen Neuzeit sowie Nestor einer eigenständigen

Houses im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, vgl. zusammenfassend Kepetzis, Ekaterini: „William Hogarths ‚Taste in High Life‘: Normierungsprozesse und Repräsentationen von Männlichkeit im 18. Jahrhundert“. In: Hecht, Lisa / Ziegler, Hendrik (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Wien, Köln 2023, S. 285–311.

4 Zu den Strukturen des Londoner Druckwesens im 17. Jahrhundert und ihren Veränderungen vgl. Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (= Studies in British Art). New Haven, London 2010, S. 1–14. Die in der Frühen Neuzeit gegebenen Möglichkeiten der Absatzgenerierung skizziert Griffiths, Antony: *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*. London 2018² (London 2016), S. 350–362.

5 Vgl. dazu Halasz, Alexandra: *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 17). Cambridge 1997². Die Produktionsweisen, Distributionswege und Darstellungskonventionen innerhalb Europas beleuchten die Beiträge in Rospocher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)*. Berlin, Boston 2019.

6 Hier sind insbesondere die bislang im Fokus der Forschung stehenden, von namhaften Künstlern erstellten prestigebringenden Stiche und illustrierten Bücher in kleinen Auflagen zu nennen. Zum Luxusdiskurs im 18. Jahrhundert vgl. Berry, Christopher J.: *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation* (= Ideas in Context, 30). Cambridge 1994; Berg, Maxine: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford 2007; Terjanian, Anoush Fraser: *Commerce and its Discontents in Eighteenth-Century French Political Thought*. Cambridge 2013, S. 26–56.

7 Watt, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640*. Cambridge 1994; Raymond, Joad: „The Origins of Popular Print Culture“. In: Ders. 2011 (wie Anm. 3), S. 1–14; Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*. Newcastle upon Tyne 2019; Dies.: *Cheap Print and Street Literature of the Long Eighteenth Century*. Cambridge 2023. <https://doi.org/10.11647/OBP.0347> (03.10.2023); Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 389–391; Raven, James: „Jobbing Printing in Late Early Modern London. Questions of Variety, Stability and Regularity“. In: Ferlier, Louisiane / Miyamoto, Benedicte (Hg.): *Forms, Formats and the Circulation of Knowledge: British Printscapes’s Innovations, 1688–1832* (= Library of the Written Word, 83). Leiden, Boston 2020, S. 27–49.

englischen Kunst und Kunsttheorie, ist als solcher gut erforscht und offenbar zweifelsfrei der ‚Hochkunst‘ zuzurechnen. Allenfalls seine Anfänge, so scheint es, lassen sich mit der Adressierung breiterer Schichten von Konsument:innen sowie der Produktion von Drucken in Verbindung bringen, die ein mittleres bis unteres Preissegment bedienten und gemeinhin als populär bezeichnet werden können: 1697 als Sohn eines verarmten Lateinlehrers und gescheiterten Kaffeehausbesitzers in London geboren, absolvierte Hogarth eine Ausbildung bei dem Goldschmied, Kupferstecher und Graveur Ellis Gamble und fertigte bis in die frühen 1720er Jahre primär kommerzielle Drucksachen wie *Shop Cards*, Eintrittskarten oder kleine Wappen. Entsprechend in einem zentralen Bereich frühneuzeitlicher populärer Bildkultur tätig, trat er als Entrepreneur auf und erprobte in den folgenden zwanzig Jahren verschiedene Strategien zur Gewinnoptimierung. Zwar studierte Hogarth auch an der privaten Kunstschule des Hofmalers Sir James Thornhill, dessen Tochter Jane er 1729 heimlich heiratete, jedoch gelang es ihm nicht, sich als Historienmaler zu etablieren. Stattdessen ist er trotz seiner den ‚höheren‘ Bildgattungen zuzurechnenden Arbeiten vor allem als Künstlergrafiker anzusprechen, der sich wiederholt in die kunsttheoretischen Diskurse der Zeit einschaltete und die akademischen Normen der kontinental geprägten Hochkunst kritisch hinterfragte. Dies geschah nicht erst mittels seiner 1753 veröffentlichten ästhetischen Schrift *The Analysis of Beauty*,⁸ sondern insbesondere durch die von ihm selbst als *Modern Moral Subjects* bezeichneten Themen. Dabei handelt es sich um ambitionierte, zwischen Historie und Genre positionierte Darstellungen, die ausgehend von einer in der eigenen Gegenwart und Lebenswelt situierten Handlung die aufklärerisch fundierte, moralisch-didaktische Unterweisung der Rezipierenden zum Ziel hatten.⁹ Mit *A Harlot's Progress*,¹⁰ seinem ersten, im Jahre 1731 publizierten Zyklus von sechs Bildern, wurde er berühmt und beeinflusste mit diesem und seinen weiteren Werken die englische wie internationale Grafikproduktion bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die von ihm entwickelten Bild-Text-Hybride adaptierten dabei einerseits eine dezidiert frühneuzeitliche und emblematisch strukturierte Bildrhetorik, repräsentierten andererseits tagesaktuelle, bürgerlich geprägte Sujets, die – abhängig von ihrer visuellen Bildung – den Betrachtenden unterschiedliche Rezeptionsangebote eröffneten. Dabei nutzte Hogarth ökonomische Taktiken der Popularisierung, Präsentation und Distribution, die im Weiteren im Mittelpunkt stehen werden.

⁸ William Hogarth: *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hg. von Joseph Burke. Oxford 1955.

⁹ Zur Zielrichtung von Hogarths ‚neuer Kunst‘ und ihrer Verknüpfung mit den modernen (natur-)wissenschaftlichen Theorien der Zeit vgl. Ogée, Frédéric: „Aesthetics and Empiricism: the Ideological Context of Hogarth's Series of Pictures“. In: Ders. (Hg.): *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth* (= Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 357). Oxford 1997, S. 177–189, hier: S. 192–196.

¹⁰ Die den Stichen zugrunde liegenden Gemälde wurden bereits 1755 bei dem Brand von Fonthill Abbey, dem Landhaus William Beckfords, vernichtet; vgl. Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. New Haven, London 1989³ (1965), Kat. 121–126, S. 76–83, hier: S. 76–77. Hogarths Originalplatten wurden bis ins 19. Jahrhundert für Nachdrucke verwendet; vgl. ebd., S. 16–21.

Im Rahmen meiner dreigliedrigen Analyse werde ich die Strategien nachzeichnen, mittels derer der Künstler versuchte, sich selbst und seine Arbeiten in London bekannt(er) zu machen, als Künstler-Unternehmer neuen Stils Produktion und Distribution in die eigene Hand zu nehmen sowie seine anti-akademische Ästhetik zu präsentieren. Das bislang nicht als geschlossene Gruppe beleuchtete, hochkomplexe und von Hogarth entscheidend geprägte Medium der Subskriptionsgrafiken bildet den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen.¹¹ Diese Quittungsblätter geben Auskunft über Bewerbung, Präsentation und Verbreitung von Hogarths Stichen sowie die von ihm adressierten Öffentlichkeiten. Zur Charakterisierung dieses Maßnahmenbündels wird der aus der Betriebswirtschaftslehre entlehnte Terminus der ‚Diversifizierung‘ adaptiert, da dieser stets auf eine konzertierte Vielzahl von Taktiken verweist.¹²

Die exemplarische Auseinandersetzung mit dem Blatt *The Laughing Audience*, in welchem Hogarth sein Publikum (re-)präsentiert, ermöglicht die Analyse dieses neuen Typs sowie die Verortung der mittels solcher Blätter annoncierten Stichserien in den Mechanismen marktorientierter Publizistik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London. In meinem zweiten Beispiel wird die Untersuchung der Rezeption von Blatt 3 aus Hogarths Serie *A Rake's Progress* die Frage beantworten, inwieweit die vermeintlich ausschließlich der Hochkultur zuzurechnenden Werke des Grafikers als ‚populär‘ apostrophiert werden können und anhand welcher Kriterien diese Popularität etabliert werden kann. Die Untersuchung von Hogarths Eintrittsbillet *The Battle of the Pictures* beleuchtet abschließend die Struktur des englischen Kunsthandels jener Jahre, Hogarths Verständnis von Originalität und Autorschaft sowie die akademisch geprägte Ästhetik, gegen die er sich richtete.

11 Leachs maschinengeschriebene Dissertation fokussiert, anders als der Titel suggeriert, nicht die Subskriptionsstiche allgemein, sondern lediglich Hogarths *The Battle of the Pictures* sowie *Time destroying a Painting* und geht nur cursorisch auf die generelle Bedeutung solcher Bildfindungen als „artistic manifestos“ ein. Vgl. Leach, Frederick D.: *William Hogarth's Subscription-Tickets: A Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste*. Phil. Diss. State University of Iowa 1955, S. 2.

12 Darunter werden Verfahrensweisen verstanden, die Firmen einsetzen, um die Palette von Produkten oder Dienstleistungen zu erweitern, anzupassen und neue Märkte zu erschließen. Ziel dieses Clusters verschiedener Strategien – zu denen beispielsweise Marktforschung, Werbung, Anpassung des Angebots gehören können – ist es, Absatz und Gewinn zu erhöhen und/oder Verluste zu minimieren sowie das Risiko von Investitionen zu streuen. Die entsprechende Diskussion wurde angestoßen von Bartels, Gerhard: *Diversifizierung. Die gezielte Ausweitung des Leistungsprogramms der Unternehmung*. Stuttgart 1966. Alternativ wird von „Diversifikation“ gesprochen, die bspw. auch für Aktienportfolios empfohlen wird.

1 *The Laughing Audience* – Subskription als neues Vermarktungsinstrument

Der Ende 1733 publizierte Stich *The Laughing Audience* zeigt ausschnitthaft den Publikumsraum eines Theaters und demonstriert Hogarths Talent zu satirischen Charakterstudien sowie dem Inszenieren von Situationskomik (Abb. 1).¹³ Das Publikum wird durch eine halbhohe hölzerne Trennwand von dem durch die Häupter dreier mürrischer Musiker angedeuteten Orchester im Vordergrund separiert. Die Damen und Herren im Parkett scheinen sich köstlich über das Bühnengeschehen zu amüsieren, das den Rezipierenden verborgen bleibt; lediglich ein in der obersten Reihe links erscheinender Mann wirkt verhärtet und verzieht keine Miene – er wird gemeinhin als wenig beeindruckter Kritiker gedeutet.¹⁴ Im oberen Bildteil ist hinter einer weiteren Begrenzung eine Loge mit zwei elegant gekleideten Gentlemen gezeigt. Während der linke sich nicht für das Stück oder gar für den Kauf von Orangen interessiert, sondern offenbar auf ein Tête-à-Tête mit einer der reizvollen Verkäuferinnen der Früchte spekuliert, nutzt der rechte die Gunst der Stunde, um einer Dame, der er offenbar Schnupftabak angeboten hat, in den Ausschnitt zu starren.

Durch die räumliche Trennung der Repräsentierten und die unterschiedlichen Qualitäten ihrer Gewandungen wird, ebenso wie mittels ihres Verhaltens, ihre Zugehörigkeit zu jeweils verschiedenen gesellschaftlichen Ständen pointiert zum Ausdruck gebracht: Das spontane Lachen der Frauen und Männer im Parkett offenbart ein offensichtlich nicht durch Gedanken an Schicklichkeit eingeschränktes Vergnügen angesichts des Bühnengeschehens. Demgegenüber scheinen die abgebrühten ‚Kavaliere‘ der Oberschicht das Theater nur aufzusuchen, um amouröse Abenteuer zu finden. Das Blatt diente als Subskriptionsschein für Hogarths achteilige Stichserie *A Rake's Progress* (1735). Dort kollidiert in der Figur des Protagonisten Tom Rakewell und seinem Streben nach einer Überwindung von Standesgrenzen die Lebenswelt des zu Geld gekommen Bürgertums, dem er angehört, mit dem Habitus der feinen, ja überfeinerten, Gesellschaft, der er nach-eifert. Das in Analogie zu den Funktionen eines Frontispizes als visuelle Einführung in die Bildwelt des *Rake* fungierende Blatt setzt diese Kluft zwischen Mittel- und Oberschicht prägnant in Szene. Wie häufig in Hogarths Arbeiten changieren dort die Gruppen zwischen (moralisch) ‚gut‘ oder ‚schlecht‘: Die Bürgerlichen im Parkett zeigen durch ihr ungezügelter Vergnügen an der Darbietung, dass es ihnen an Dekor und Contenance mangelt: Im Kontext des sich entwickelnden physiognomischen Denkens fungieren ihre

¹³ Die früheste ausgefertigte Subskription datiert laut Paulson auf den 12. Dezember 1733; vgl. Ders. 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

¹⁴ Ebd.

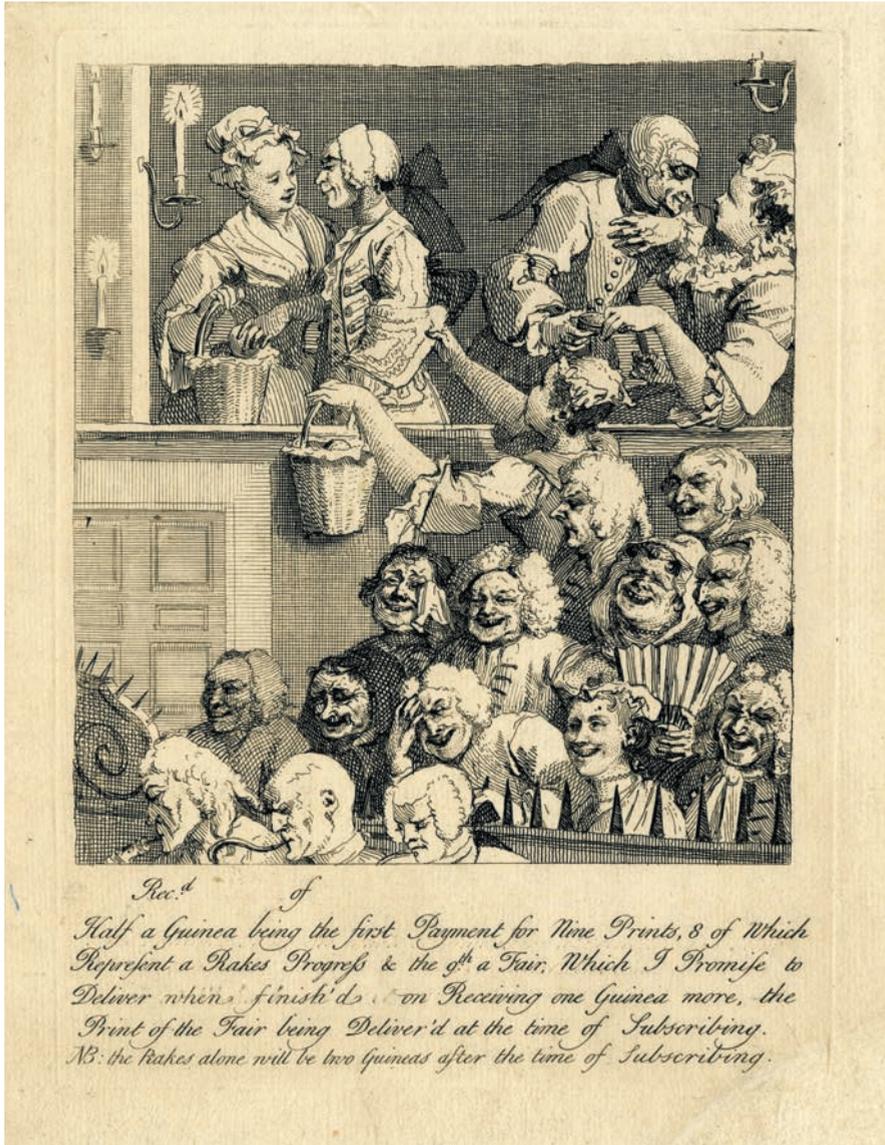


Abb. 1: William Hogarth: *The Laughing Audience*, 1733; Kupferstich/Radierung; 32 × 16,9 cm; London, The British Museum.



Abb. 2: William Hogarth: *The Laughing Audience*, 9. Januar [1734] (Subskriptionsbeleg für *A Rake's Progress*, ausgestellt für Charles Douglas, 3rd Duke of Queensberry); Kupferstich und Radierung; 23 × 17 cm; London, The British Museum.

vom Lachen entstellten Gesichter als Zeichen eines schlechten Charakters.¹⁵ Dem antwortet das zügellose und also moralisch verwerfliche Benehmen der Herren in der Loge; beides wichtige Themen in der mit diesem Blatt annoncierten Stichfolge um das Leben des Wüstlings. Zugleich ist in *The Laughing Audience* auch die Bandbreite möglicher Konsument:innen der Serie ins Bild gesetzt,¹⁶ die sich aber im Sinne einer – in die Gedankenwelt der Aufklärung zu verortenden – Mahnung *ex negativo* gerade nicht in den explizierten Weisen verhalten sollen. Die Grafik ist, wie Paulson treffend konstatierte, eine Antwort auf und Ergänzung zu Hogarths erstem Subskriptionsschein, *Boys Peeping at Nature*,¹⁷ die grafische Ankündigung von *A Harlot's Progress*, „at once a joke, a promise of salaciousness and a claim to seriousness“¹⁸. Hatte er dort die Stellung des Künstlers und dessen Position zwischen akademisch geprägter Ästhetik und Naturbeobachtung repräsentiert, nahm Hogarth hier nun potenzielle Publika in den Blick. Im Weiteren seien am Beispiel der *Laughing Audience* der Charakter eines Subskriptionsblattes skizziert sowie dessen Funktionen im Rahmen des diversifizierenden Maßnahmenbündels in Hogarths Selbstvermarktungsstrategie erläutert.¹⁹

¹⁵ Vgl. Kepetzis, Ekaterini: „Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts“. In: Lehmann, Doris (Hg.): *Vom Streit zum Bild*. Heidelberg 2017, S. 115–143, hier: S. 125, 136. In England wurde eine entsprechende Diskussion u. a. angestoßen durch Hogarths Freund Henry Fielding und dessen Schrift *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men* (1743). Die Vertrautheit des Künstlers mit entsprechenden Überlegungen unterstreicht schließlich die Publikation Clubbe, John: *Physiognomy. Being a sketch only of a larger work upon the same plan wherein the different tempers, passions, and manners of men, will be particularly considered [...]*. London 1763: Der William Hogarth zugeschriebene Entwurf des Clubbe'schen Frontispizes wurde von Luke Sullivan gestochen (24,7 × 18,9 cm); vgl. dazu und zu einer kritischen Diskussion der Autorschaft https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0809-233 (30.10.2023). Clubbes satirisches Werk, das vorgibt, den Charakter eines Menschen durch dessen Physiognomie und das Gewicht seines Kopfes bestimmen zu können, ist Hogarth gewidmet. Vgl. auch Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 242, S. 196, Abb. S. 438; Peltz, Lucy: *Facing the Text. Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain 1769–1840*. San Marino, Calif., 2017, S. 84–85.

¹⁶ Vgl. Uglow, Jenny: *Hogarth. A Life and a World*. London 1997, S. 209.

¹⁷ Kupferstich; 15 × 12,2 cm; London, British Museum; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-17 (03.10.2023). *Boys Peeping at Nature* wurde nicht nur als Quittungsblatt für *A Harlot's Progress* benutzt, sondern diente im Weiteren auch für *The Four Times of the Day* und *Strolling Actresses dressing in a Barn* (beide 1738) und schließlich – nach gründlicher Überarbeitung der Platte und Tilgung des vorwitzigen Satyretto, welcher der Natur unter den Rock schauen will – 1751 für die Stiche nach *Moses brought to Pharaoh's Daughter* und *St. Paul before Felix* als Kaufnachweis. Vgl. zu diesem Stich und dessen verschiedenen Zuständen Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 120, S. 75–76; Ders.: *Hogarth. The „Modern Moral Subjects“, 1697–1732* (= Hogarth, 1). New Brunswick, London 1991a, S. 274–285.

¹⁸ Uglow 1997 (wie Anm. 16), S. 240.

¹⁹ Von den weiteren Subskriptionsstichen seien nur genannt: *A chorus of singers* (für *Midnight Modern Conversation*, 1732), *Characters and Caricaturas* (für *Marriage A-la-mode*, 1743), *Columbus breaking the Egg* (für *Analysis of Beauty*, 1753), *Crowns, Mitres, Maces* (für die *Election-Series*, 1755) und *Time smoking a Picture* (für *Sigismonda*, 1761). Zur Subskription im englischen Verlagswesen vor 1731 vgl. Paulson 1991a (wie Anm. 17), S. 301–305.

Die unter den figurativen Teil der Grafik gesetzte Beischrift expliziert den Zweck seines zweiten Vorstoßes in den Bereich der *Modern Moral Subjects*:

Recd.: [freigelassen] of [freigelassen] / Half a Guinea being the first Payment for Nine Prints, 8 of Which Represent a Rakes Progress & the 9th: a Fair, Which I Promise to Deliver when finish'd on Receiving one Guinea more, the Print of the Fair being Deliver'd at the time of Subscribing. / NB. the Rakes alone will be two Guineas after the time of Subscribing.²⁰

Der neue Typus der Quittungsblätter demonstriert, dass Hogarth nicht nur ein virtuoser Künstler war, sondern ein ebenso innovativer und umtriebiger Geschäftsmann, der seine druckgrafischen Publikationen programmatisch durch ein Arsenal divergenter Epitexte²¹ flankierte, um eine weitestmögliche Ansprache von Kaufinteressent:innen zu erreichen: Vor Erscheinen regelmäßig in der Londoner Tagespresse angekündigt, konnten Bildserien und Einzelblätter in einem dort öffentlich gemachten Zeitraum in Hogarths Haus in Augenschein genommen werden.²² Auch in Hinblick auf *The Laughing Audience* kommunizierte Hogarth die Existenz von Angebot sowie Subskriptionsstich mittels wiederholter Annoncierung in der Londoner Tagespresse, zuerst im *London Journal* vom 9. Oktober 1733, in dem es hieß:

Mr. Hogarth being now engraving nine Copperplates from Pictures of his own Paintings, one of which represents the Humours of a Fair; the other eight, The Progress of a Rake; [offers] the Prints by Subscriptions on the following Terms: Each Subscription to be one Guineas and a half; half a Guinea to be paid at the Time of subscribing, for which a Receipt will be given on a new etched Print, describing a pleased audience at a Theatre; and the other Payment of one Guinea upon Delivery of all the Prints when finished, which will be with all convenient Speed, and the Time publicly [sic] advertised. The Fair, being already finished, will be delivered to the Subscribers on Sight of the Receipt, on the 1st Day of January next, if required. The whole Payment to be paid at the Time of Subscribing. Subscriptions will be taken in at Mr. Hogarth's the Golden Head in Leicester-Fields, where the Pictures are to be seen.²³

Zu einem um circa 25 Prozent günstigeren Preis angeboten, erfüllten die hierfür eigens radierten *subscription tickets* dabei seit *Boys Peeping at Nature* (1731) vielfältige Funktionen, die Hogarths Einnahmen im Sinne der Diversifizierung nicht nur maximierten, sondern – so darf vermutet werden – auch bis zu einem bestimmten Grad kalkulierbar

²⁰ Vgl. zu diesem Blatt die Informationen zum Digitalisat des British Museums unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-557 (29.09.2023) sowie Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

²¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris 1982; Ders.: *Seuils*. Paris 1987.

²² Zu Entstehung und Etablierung von (Werbe-)Anzeigen in der Londoner Presse vgl. Walker, Robin B.: „Advertising in London Newspapers, 1650–1750“. In: *Business History* 15, 1973, 2, S. 112–130; Briggs, Peter M.: „News from the little World: A Critical Glance at Eighteenth-Century British Advertising“. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 23, 1994, S. 29–45.

²³ Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Die Ankündigung wurde über Monate mehrfach identisch wieder abgedruckt, so z. B. am 22. Dezember 1733; vgl. Paulson, Roland: *Hogarth. High Art and Low, 1732–1750* (= Hogarth, 2). New Brunswick, London 1991b, S. 35–36.

machten. Die Stiche dienten potenziellen Käufer:innen als ‚Quittungen‘ für geleistete (An-)Zahlungen und, im weiteren Geschäftsablauf, als Belege für erhaltene Drucke. Zudem ermöglichte die Splittung des Kaufpreises, der bei einer Serie höher war als bei einem Einzelblatt, die Ansprache differenzierter Käuferschichten wie sie in *The Laughing Audience* thematisiert werden. Dies bemerkten schon Zeitgenossen, wie Hogarths Kollege George Vertue, der bezüglich *A Harlot's Progress* konstatierte:

The most remarkable Subject of painting that captivated the Minds of most People persons of all ranks & conditions from the greatest Quality to the meanest was the Story painted & design'd by M^r. Hogarth of the Harlots Progress. & the prints engrav'd by him & publish'd.²⁴

In Form bildimpliziter Visualisierungen prägte der Künstler mit den Subskriptionsgrafiken nicht zuletzt ein innovatives Instrument für die Propagierung seiner ästhetischen Programmatik in der englischen Öffentlichkeit. *The Laughing Audience* beispielsweise verdeutlicht nicht nur die erwähnte dialektische Gegenüberstellung unterschiedlicher gesellschaftlicher Stände und ihr jeweiliges Fehlverhalten, das in *A Rake's Progress* im Mittelpunkt steht. Darüber hinaus gibt das Blatt einen Kommentar zur theatralen Strukturierung der in distinkten Einzelbildern entfaltetten Erzählung(en) Hogarths ab und fungiert dementsprechend als Rezeptionslenkung: Diese als Szenen eines Bühnenstücks zu lesen, entspricht dem zeitgenössischen Verständnis vieler Bildfindungen des Künstlers und ist zudem ein Vergleich, den er Jahrzehnte später in seiner *Analysis of Beauty* zog.²⁵ Hogarth selbst hob dort zudem das durch die Enträtselung komplexer Erzählungen generierte besondere Vergnügen der Betrachtenden hervor:

It is a pleasing labour of the mind to solve the most difficult problems; allegories and riddles, trifling as they are, afford the mind amusement: and with what delight does it follow the well-connected thread of a play, or novel, which ever increases as the plot thickens, and ends most pleased, when that is most distinctly unravelled?²⁶

Die hier skizzierte Funktion der Subskriptionsscheine als ästhetische Stellungnahmen werde ich im dritten Teil meiner Ausführungen mit der Analyse eines verwandten Artefakts, einem *bidder's ticket*, vertiefen.

Hogarths Beweggründe, den Vertrieb seiner Grafiken mittels Vorbestellungen voranzutreiben, sind ebenso wenig bezeugt wie seine Überlegungen zur konkreten Nutzung dieser Blätter. Jedoch erlaubt die materielle Überlieferung der Subskrip-

24 Vertue, George: „Vertue's Notebooks A. f. [British Museum Add. MS. 23,079]“. In: *The Volume of the Walpole Society* 22, 1933–1934 (= Vertue Note Books, III), S. 1–86, hier: S. 58 (Hervorhebung: EK).

25 Vgl. zu Hogarths Bezügen zum zeitgenössischen Theater Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 19. Vgl. auch meine Ausführungen in „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚The Bagnio‘. – Versuch eines close readings“. In: Veits, Andreas / Wilde, Lukas R. A. / Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Einzelbild & Narrativität: Theorien, Zugänge, offene Fragen*. Köln 2020, S. 21–40, hier: S. 6–7. Dort auch weitere Literatur.

26 Hogarth 1955 (wie Anm. 8), S. 24–25.

tionsstiche in verschiedenen Zuständen bereits eine ganze Reihe von Schlussfolgerungen. Wiewohl hier am Beispiel von *The Laughing Audience* skizziert, kann dies analog auf die Gruppe der *subscription tickets* insgesamt bezogen werden: Es haben sich Grafiken erhalten, welche durch den darunter gesetzten Textabschnitt zwar klar als Kaufbelege ausgewiesen sind, die jedoch – wie das hier reproduzierte Beispiel aus dem British Museum – in den für den Namen der jeweiligen Subskribent:innen und das Datum vorgesehene Stellen blank gelassen sind – ein Beleg dafür ist, dass ein Exemplar nicht in der avisierten Funktion genutzt wurde (Abb. 1). Daneben finden sich datierte und personell ausgefertigte Quittungsscheine, auf denen die Transaktion und die Echtheit der Ware durch Hogarths Wachssiegel und (meist) seine Unterschrift authentifiziert sind – so bei einem für Charles Douglas, 3rd Duke of Queensberry, am 9. Januar 1734 ausgefertigten Exemplar des British Museum (Abb. 2).²⁷

Die frühneuzeitlichen Wurzeln von Subskriptionen und der öffentlichen Bewerbung entsprechender Angebote sind bislang nicht mit Hogarths Strategien in Verbindung gebracht worden. Meines Erachtens ist dabei die Modifizierung älterer Finanzierungs- und Verkaufstaktiken der Buchproduktion anzunehmen: Subskription bot (und bietet) die Möglichkeit, durch Vorfinanzierung eines Teilbetrages und/oder durch die garantierte Abnahme eines oder mehrerer Exemplare besonders kostspielige Projekte zu realisieren.²⁸ Diese Publikationspraxis scheint im Laufe des 17. Jahrhunderts in England entwickelt worden zu sein und war offenbar so eng mit diesem Land verbunden, dass sich Voltaire während seines Aufenthaltes auf der Insel 1726 bis 1728 erstaunt zeigte und entsprechende Finanzierungspraktiken für die Veröffentlichung erst von *La Henriade*, dann der *Lettres sur les Anglais* nutzte.²⁹

Allerdings erfolgte in solchen Fällen eine Vorabzeichnung in Briefform und mittels eines Vermerks auf Listen, die dann häufig in die publizierten Bücher integriert wurden und als eine Art *who-is-who* der Abnehmer:innen eine weitere Werbemaßnahme bildeten. Offenbar erst in den 1720er Jahren fanden sich, zunächst im Rahmen größerer

27 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-20 (30.09.2023). Auf dem Stich findet sich die falsche Jahreszahl 1733. Paulson konstatierte, dass in diesem Beispiel Hogarths Signatur entfernt und durch ein eingefügtes Papier ersetzt worden sei; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Die fortgeführte Subskription der annoncierten Serie verbürgt ein auf den 24. April 1735 datiertes und mit Hogarths Unterschrift sowie Siegel versehenes Exemplar im *Victoria & Albert Museum*. Es weist Thomas Grimstone als Subskribenten aus; vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O158353/the-laughing-audience-print-hogarth-william/> (27.08.2023).

28 Zu den Anfängen entsprechender Praktiken vgl. Clapp, Sarah L. C.: „The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century“. In: *Modern Philology* 29, 1931, 2, S. 199–224; Dies.: „The Subscription Enterprises of John Ogilby and Richard Blome“. In: *Modern Philology* 30, 1933, 4, S. 365–379.

29 In der Folge scheint dieses Veröffentlichungsmodell auch außerhalb Großbritanniens Verbreitung gefunden zu haben. Vgl. dazu die Ausführungen auf der entsprechenden Seite der *Voltaire Foundation for Enlightenment Studies* der Universität Oxford: <https://www.voltaire.ox.ac.uk/lettres-sur-les-anglais/> (01.10.2023). Vgl. auch Barber, Giles: „Some early English Editions of Voltaire“. In: *The British Library Journal* 4, 1978, 2, S. 99–111.

Buchprojekte, vereinzelte *subscription tickets* mit figurativ ausgestalteten Grafiken, die als Belege solcher Transaktionen fungierten. So entwarf der aus den Niederlanden stammende Grafiker Gerard van der Gucht (Vandergucht) 1724 einen Quittungsstich für die von Jacob Tonson besorgte, sechsbändige Quarto-Edition der *Works of Shakespeare*. Das Blatt zeigt eine von zwei Genien bekrönte Büste des Dichters über einer kreisförmigen Rollwerkkartusche mit den Informationen zur Subskription (Abb. 3).³⁰ Flankiert von zwei Säulen, welche die im Sinne einer *Revelatio* zur Seite geschlagene Draperie tragen, ruhen links attributartig eingesetzte Verweise auf die Tragödie und im rechten Vordergrund solche auf die Komödie.



Abb. 3: Gerard van der Gucht: *Subscription ticket for a quarto edition of Shakespeare*, 1724; Kupferstich; 10,9 × 14,2 cm; London, The British Museum.

³⁰ Quittiert wurde am 7. Januar 1724 für einen Mr. William; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1977-U-1187- (01.10.2023).

Im Jahre 1722 findet sich das früheste mir bekannte Beispiel eines unabhängig vom Buchdruck erstellten Tickets in der Londoner Grafikproduktion. Es handelt sich um ein von Elisha Kirkall gefertigtes, technisch anspruchsvolles und daher ansprechendes allegorisches Blatt (Abb. 4), das als Subskriptionsschein für eine nicht weiter spezifizierte Serie von *12 Prints in Claro-Obscuro* fungiert hat.³¹ Der Künstler kombinierte unterschiedliche Drucktechniken, um eine Optik zu erzielen, die eine Handzeichnung suggeriert. Die hier zum Ausdruck kommende technische Bandbreite korrespondiert gut mit der Tatsache, dass Kirkall für eine bestimmte Form der grafischen Ausführung warb, nicht für ein spezifisches, inhaltlich mit der Quittung in Verbindung zu bringendes Motiv. Konsequenterweise zielt ein höchst generisches Sujet seinen Stich: Zwei weibliche Allegorien der Malerei und Bildhauerkunst flankieren, ausgestattet mit ihren jeweiligen Insignien, eine querrrechteckige Plakette mit den Informationen der Subskription. Darüber schweben zwei Genien mit Fackeln, während im Vordergrund vier weitere Putten erscheinen, deren Köpfe die Schriftplakette teilweise überschneiden, zwei davon offenbar im Begriff, selbst grafisch tätig zu sein.

Das Studium der Beispiele von van der Gucht und Kirkall fördert einen signifikanten Unterschied zu Hogarths Vorgehen zutage: Die Titel der jeweils annoncierten Publikationen beziehungsweise Stiche sowie die Quittungsteile sind zentral als Kartuschen platziert und damit so in die älteren *tickets* integriert, dass diese nach erfolgter Quittierung oder nach Ablauf der Subskriptionsfrist *nicht* durch einen Beschnitt des Druckes oder eine einfache Veränderung der Platte autonom rezipierbar waren.

Dieser entscheidende Schritt in der Geschichte der grafischen Subskription und Distribution scheint offenbar erst von Hogarth vollzogen worden zu sein und erschloss dem aus der Produktion von *Little Jobs* und *Cheap Prints* kommenden, gelernten Graveur, der zweifelsohne mit den in den 1720er Jahren neu aufkommenden Mechanismen der Bewerbung und Finanzierung vertraut war, einen weiteren Markt.³² Diesbezüglich kann die materielle Überlieferung von *The Laughing Audience* exemplarisch als Beleg dienen: Das Blatt ist nach Ende des Subskriptionszeitraums für *A Rake's Progress* am

31 Trotz der offenkundigen Schwächen des Grafikers in der Figurengestaltung gelang es ihm, mit dem Arzt, Naturwissenschaftler und Sammler Hans Sloane, der 1727 in direkter Nachfolge von Isaac Newton zum Präsidenten der Royal Society gewählt wurde, (mindestens) einen einflussreichen Subskribenten zu finden. Vgl. die Ausführungen unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Heal-59-98 (01.10.2023). Siehe zu Kirkall Hodnett, Edward: „Elisha Kirkall c. 1682–1742, Master of White Line Engraving in Relief and Illustrator of Croxall's Aesop“. In: *The Book Collector* 25, 1976, S. 195–209. Kirkall betätigte sich als eifriger Kopist und Plagiator Hogarth'scher Werke, insbesondere von *A Harlot's Progress*; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 77.

32 Ein Jahr nach Hogarths erstem Subskriptionsstich *Boys Peeping at Nature* veröffentlichte van der Gucht einen Quittungsstich mit einer Repräsentation nach dem *Herkules Farnese*, bei dem der Textteil nun ebenfalls komplett unter den figurativen Abschnitt des Blattes gesetzt ist, sodass eine weitere Verwendung des Bildes ohne größere Eingriffe denkbar würde; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-784 (01.10.2023).



Abb. 4: Elisha Kirkall: *Subscription ticket for 12 prints in chiaroscuro*, 1722; Kupferstich/Radierung/ Holzschnitt auf ockerfarbenem Papier; 18,1 × 23,3 cm; London, The British Museum.

23. Juni 1735 erneut und diesmal unter Verzicht auf Beischriften gedruckt worden.³³ Ohne die Anbindung an die von ihr beworbene Stichserie wurde die Grafik damit zu einer eigenständigen, satirischen Repräsentation der Zustände in zeitgenössischen Theatern sowie des dort verkehrenden Publikums und zugleich zu einer Ausdrucksstudie. Hierzu wurde der Textteil auf der Platte getilgt,³⁴ sodass das nunmehr dekontextualisierte Motiv weitere Käuferschichten ansprechen konnte: Wie Paulson konstatierte, fungierte der Stich beispielsweise neben *A Chorus of Singers*³⁵, *Scholars at a Lecture*³⁶

³³ Auch das Auslaufen der Subskriptionsfrist war im Vorfeld durch Annoncierung im *London Journal* am 17. Mai 1735 öffentlich kommuniziert worden; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

³⁴ Dabei haben sich links unterhalb des Bildes einige Spuren des Subskriptionstextes erhalten, die diesen Eingriff dokumentieren; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_S-2-18 (01.10.2023).

³⁵ Kupferstich, 18,8 × 16 cm; London, BM. Das Blatt diente 1732 als Subskriptionsstich für *A Midnight Modern Conversation*; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 127, S. 83–84. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-19 (01.10.2023).

³⁶ 1736/37; Kupferstich; 22 × 18,5 cm; London, BM; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 143, S. 100. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Cc-1-120 (01.10.2023).

und dem in Form eines satirischen Wappens gestalteten Druck *The Company of Undertakers*³⁷ als Teil der (neu zusammengestellten) Serie *Four Groups of Heads*. Über die Möglichkeit, diese – nun in der Tradition niederländischer *Tronjes* oder französischer *têtes d'expression*³⁸ stehenden und im Sinne Charles Le Bruns als Ausdrucksstudien zu lesenden – Stiche in Hogarths Haus zu erwerben, informierte am 12. März 1736/37 wiederum eine Anzeige im *London Journal*.³⁹

Das bisher Diskutierte situiert Hogarth im höheren Preissegment und erlaubt es noch nicht, seine Stiche ‚populär‘ zu nennen, obschon sich die hier nachgezeichneten Publikationsformen offenkundig dem Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage verdanken. Jedoch finden sich bereits unmittelbar nach der Publikation von *The Laughing Audience*, ebenso wie der anderen hier erwähnten Grafiken, Kopien und Raubdrucke sowie Variationen von Raubdrucken.⁴⁰ Je mehr Zeit dabei zwischen der ersten Publikation von Hogarths Blatt zu den Nachdrucken und Raubkopien vergangen war, desto reduzierter sowie technisch einfacher und billiger wurden auch die Motivadaptionen – insbesondere nach dem Tod des Künstlers 1764.⁴¹ Spätestens diese Nachdrucke beweisen die Popularität von Hogarths Motivfindungen in der Öffentlichkeit. Mein zweites Fallbeispiel offenbart diese Tatsache ebenso wie die mit seinen eigentlich sehr erfolgreichen Marketingstrategien verbundenen Probleme.

37 1736/37; Kupferstich; 25,8 × 17,8 cm; London, BM; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 144, S. 100–101. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1542 (01.10.2023).

38 Vgl. zusammenfassend Jackall, Yuriko: *Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre*. Paris 2022.

39 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Ob es sich hier im Sinne Hogarths um „Characters“ und nicht doch um „Caricaturas“ (um das programmatische Subskriptionsblatt für *Marriage A-la-Mode* zu paraphrasieren) handelt, sei dahingestellt. Es wurden dabei je zwei vertikal übereinander arrangierte Stiche auf eine Platte gedruckt. Zur Strategie der Rekombination frühneuzeitlicher Druckgrafiken zu wechselnden Sets vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 173. Es ist anzunehmen, dass die Blätter zudem auch einzeln als humoristische Grafiken vertrieben wurden.

40 Ob darunter in einzelnen Fällen, die auf Hogarth als Inventor verweisen, auch autorisierte Nachdrucke sein könnten, so beispielsweise ein Blatt aus der Sammlung George Cruikshanks, ist heute nicht mehr nachvollziehbar; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-3471 (01.10.2023): Um die Lage zu verkomplizieren, gibt es allerdings auch Raubkopien, die frech den Ursprung des Originals herausstellen, ohne eine Autorisierung zu besitzen, so Kirkalls Plagiate.

41 Darunter finden sich kolorierte Nachformungen und sogar Teile wie die von Ernst Ludwig Riepenhausen als Illustrationen für Georg Christoph Lichtenbergs *Göttinger Taschen Kalender* des Jahres 1789 erstellten Blätter mit Details einzelner Personengruppen; vgl. <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Hogarth&keyword=Laughing&keyword=Audience> (01.10.2023). Zu Kopien frühneuzeitlicher Grafik vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 114–131. Hogarth hatte sich bereits seit dem 1723/24 publizierten Stich *Masquerades and Operas* mit Raubkopien herumschlagen müssen, die innerhalb weniger Tage nach seinen eigenen Grafiken auf dem Markt erschienen, und vergeblich versucht, dieser Praktiken durch Proteste und Appelle in der Tagespresse Herr zu werden; vgl. Kunzle, David: „Plagiarism-by-Memory of the Rake’s Progress and the Genesis of Hogarth’s Second Picture Story“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, S. 311–348, hier: S. 311; Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 44, S. 47–49, hier: S. 47.

2 *The Tavern Scene / The Orgy* – Popularität und das Ringen um geistiges Eigentum in *A Rake's Progress*, 3

Im Jahre 1732, unmittelbar nach Fertigstellung von *A Harlot's Progress*, begann William Hogarth mit der Arbeit an seinem zweiten Zyklus von *Modern Moral Subjects*, dem bis zu einem gewissen Grad als Pendant⁴² zur *Dirne* aufzufassenden *Lebenslauf eines Wüstlings*, in welchem er wie erwähnt seine Sicht auf die moralischen Verfehlungen der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in Szene setzte. Die Bildnarration zeigt den vermeintlichen Auf- und dann rasanten Abstieg sowie Fall des bürgerlichen Tom Rakewell, der nach dem Tod seines geizigen Vaters in fehlgeleiteter Nachahmung aristokratischen Prunkes sein Erbe sowie im weiteren Verlauf das Geld aus der Heirat mit einer reichen Alten in lasterhaften Ausschweifungen verprasst. Dieser Lebensstil bringt den als mahnendes Beispiel für die Betrachtenden intendierten Protagonisten erst ins Schuldgefängnis, dann ins Irrenhaus und bewirkt schließlich seinen frühen Tod.⁴³

Ich werde meine weiteren Ausführungen exemplarisch auf der Rezeptions- und Distributionsgeschichte des dritten Blattes der Serie, der *Tavern Scene* beziehungsweise *Orgy*⁴⁴, aufbauen, daher zunächst eine knappe Zusammenfassung (Abb. 5): Zu sehen ist eine tumultartige Szene in einer von zahlreichen Personen, zumeist Frauen, zweifelhaften Ansehens bevölkerten, zwielichtigen Lokalität, der „infamous Rose Tavern, a brothel in Covent Garden's Drury Lane“.⁴⁵ Der Protagonist findet sich im linken Vordergrund. Er ist trunken, der trübe Blick schweift unfokussiert in die Ferne und die feinen Kleider des (vermeintlichen) Gentleman, die er sich in Blatt 1 des Zyklus' als erstes von seinem Erbe geleistet hatte, sind in Unordnung geraten. Die Tatsache, dass sein Degen lediglich durch den Gürtel gesteckt wurde, statt in der Scheide zu ruhen, die an diesem hängt, lässt vermuten, dass er kürzlich erst zum Einsatz gekommen ist. Vielleicht in einem Scharmützel mit einem Nachtwächter, worauf der Stab und eine Laterne hindeuten, die vor ihm auf dem Boden liegen.⁴⁶ Rakewell flätzt sich breitbeinig⁴⁷ auf einem Stuhl und stützt den linken Fuß auf einen runden Tisch im Zentrum, an dem sich u. a. zwei Dirnen ein Spuckduell liefern. Ein Paar von Prostituierten scheint den Wüstling zärtlich zu umschmeicheln, tatsächlich aber reicht die

42 Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 20; Uglow 1997 (wie Anm. 16), S. 239.

43 Zu *A Rake's Progress* vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 132–139, S. 89–98.

44 So der Titel in Scull, Christina: *The Soane Hogarths*. London 2015 (2007), S. 36–48.

45 Vgl. Joanna Tinworths Ausführungen zu *The Orgy* auf der Seite *Sir John Soane's Museum Collection Online*. <https://collections.soane.org/object-p42> (01.10.2023).

46 Vgl. Scull 2015 (wie Anm. 44), S. 36.

47 Bereits dieses breitbeinige Sitzen bedeutete im Verständnis der Zeit einen Verstoß gegen das Dekorum und verdeutlicht Rakewells Kontrollverlust über den eigenen Habitus. Hogarth sollte dieses diffamierende Motiv auch in späteren Arbeiten wiederholen, so 1763 in *John Wilkes, Esq.*; vgl. Kepetzis 2017 (wie Anm. 15), S. 125.

rechte gerade Rakewells Uhr an ihre verschmizt lächelnde Komplizin weiter. Zwei Musiker in einer Raumecke sowie eine Balladensängerin und -verkäuferin im rechten Vordergrund illustrieren den herrschenden Lärm.



Abb. 5: William Hogarth: *The Orgy, A Rake's Progress*, Blatt 3, 25. Juni 1735; Kupferstich; 35,5 × 40,9 cm; London, The British Museum.

Durch die geöffnete Tür rechts betritt ein Mann den Raum; vielleicht der Wirt, der eine Kerze und ein Metalltablett bringt, auf dessen Rand der Name des Etablissements vermerkt ist und auf dem bald die sich im Vordergrund entkleidende Frau nackt posieren wird. An den Wänden hängen namentlich identifizierte Halbfigurenporträts römischer Kaiser wie Augustus, Titus, Vitellius oder Vespasian. Jedoch ist lediglich das Bildnis Neros, auf den die Harfe eines der Musiker verweist, der Entstellung durch Herausschneiden des Hauptes entgangen – hier werden sichtlich nur die übel Beleumdeten geschätzt. Hinter einem in intimer Umarmung gezeigten Paar im zentralen Mittelgrund steckt schließlich eine weitere Prostituierte eine Weltkarte

in Brand – in zeichenhafter Charakterisierung des verkommenen Szenarios und der düsteren Zukunft Tom Rakewells.

Die Ikonografie des verlorenen Sohns in der Schenke sowie der fröhlichen Gesellschaft niederländischer Kunst adaptierend, setzt mit dieser Episode der Serie der Abstieg des *Rake* ein; eine moralisierende Mahnung an die Betrachtenden – wie auch die zwanzig, in Gruppen zu je vier unter das Blatt gesetzten Verse aus der Feder von Hogarths Freund John Hoadly explizieren.⁴⁸

Der Künstler hatte offenbar um die Mitte des Jahres 1734, parallel zur Fertigstellung der acht, als Vorlage für die Grafiken bestimmten Gemälde⁴⁹, mit der Arbeit an den Kupferstichen begonnen. Das Set wurde seit Oktober 1733 in verschiedenen Londoner Zeitungen beworben und war mittels *The Laughing Audience* reservierbar. Spätestens im Frühjahr 1735 waren die Drucke vollendet, Hogarth aber hielt Publikation und Verkauf der Stiche trotz der ablaufenden und dann verlängerten Subskription zurück: Am 7. Februar des Jahres hatte er zusammen mit Künstlerkollegen, darunter Gerard van der Gucht, eine mit dem Kurztitel *The Case of Designers, Engravers, Etchers etc.* versehene Petition ins Parlament eingebracht, mit der ein Urheberrecht für Grafiker angestoßen werden sollte.⁵⁰ Die Auslieferung der Stichserie zu *A Rake's Progress* würde erst nach der bevorstehenden Paraphierung des Gesetzes erfolgen, das Grafikern einen vierzehn Jahre währenden Schutz eigener Inventionen sichern sollte.

Hogarths Motivation zu diesem Schritt geht wohl zurück auf seine Erfahrungen mit der Distribution der Kupfer zu *A Harlot's Progress* (1731–1732), die erstmals nur in seinem auch als Geschäft fungierenden Wohnhaus in Leicester Fields (heute Leicester Square) gekauft werden konnten: Von diesem Zeitpunkt an umging er spezialisierte Zwischenhändler, die ihm ein besonderer Dorn im Auge waren, und übernahm Produktion, Annoncierung, Auslieferung sowie Verkauf seiner Grafiken selbst. Dies garantierte ihm einen höheren Ertrag, die Kontrolle über seine Arbeit und erlaubte sicher auch die

⁴⁸ Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 35.

⁴⁹ Die Gemälde befinden sich heute im Sir John Soane's Museum, London.

⁵⁰ *An Act for the encouragement of the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints, by vesting the properties thereof in the inventors and engravers, during the time therein mentioned.* 1735, 8 Geo.II, c.13; vgl. <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1735-8-george-2-c-13-engraving-copyright-act/> (27.08.2023). Zu Bedeutung und zeitgenössischem Umgang mit diesem Urheberrechtsschutz vgl. Alexander, Isabella / Martinez, Cristina S.: „The First Copyright Case under the 1735 Engravings Act: The Germination of Visual Copyright?“. In: Delamaire, Marie-Stéphanie / Slaughter, Will (Hg.): *Circulation and Control. Artistic Culture and Intellectual Property in the Nineteenth Century*. Cambridge 2001, S. 39–76; Deazley, Ronan: „Commentary on the Engravers' Act (1735)“. In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright* (2008). https://www.copyrighthistory.org/cam/commentary/uk_1735/uk_1735_com_27200713219.html#_ednref7 (01.10.2023); Rose, Mark: „Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act“. In: *The Information Society* 21, 2005, 1, S. 63–66. Neben Hogarth hatten Joseph Goupy (1689–1769), George Vertue (1684–1756), John Pine (1690–1756), Gerrard van der Gucht (1696/97–1776), George Lambert (1699/1700–1765) und Isaac Ware (1704–1766) die Petition ins Parlament eingebracht; vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 39.

erste Kalkulation einer Auflagenhöhe, noch bevor er mit dem Drucken begonnen hatte. Bis zum Ende der Subskription für den *Lebenslauf einer Dirne* im April 1732 hatte Hogarth für diese erste Serie über 1200 Pfund Sterling eingenommen – ein großer publizistischer und finanzieller Erfolg.⁵¹ Und dennoch musste er zur Kenntnis nehmen, dass binnen kürzester Zeit mindestens acht Raubkopien seiner Grafiken zu deutlich günstigeren Preisen und in schlechterer Qualität in den Handel kamen – hier profilierte sich offenbar besonders Elisha Kirkall.⁵²

Ein Kernargument in der Hogarth zugeschriebenen Petition des Jahres 1735 war, dass Kunsthändler, Grafikhändler und Druckbetriebe – „the rich of that very Trade“⁵³ – nicht nur eine hohe Kommission für den Vertrieb von Grafiken verlangten, sondern bei einem bestimmten zu erwartenden Absatz sogar selbst die ihnen anvertrauten Druckwerke kopieren ließen und damit die von ihren Urhebern verlangten Preise unterliefen:

The First Step they take, is to insist upon a most unreasonable Share of the Profits for Selling the Prints, near double what a Bookseller ever demands for publishing a Book. [...] This, I say, is the first Step, before they know whether the Print will take or no. If by the Demand for it, they find it likely to sell, Copies of it are immediately procured, and imposed upon the Incurious for the Originals, or at least are industriously dispatched to all Parts of the Country, where the Original is never suffer'd to appear. When the Artist returns to make Enquiry into the Number of his Prints, that are sold, and expects a Return suitable to his Labour and Expence; He is told, with an insolent and careless Air, „His Prints have been copied – ‚The Copies sell as well as the Originals – Very few of his have gone off‘ and is presented with a large Remainder, which he is forced to take home with him.“⁵⁴

Prägnant werden in dieser Passage die beiden zentralen Probleme benannt, welche die Motivation zum Erstreiten eines Copyrights darstellten: einerseits der durch das Verhalten und die Forderungen der Zwischenhändler zu konstatierende Verlust von Einnahmen, andererseits die mindere und also rufschädigende Qualität der in Umlauf gebrachten Kopien.⁵⁵ Obschon Hogarth über ein Haus verfügte, das die Einrichtung eines Schau- und Verkaufsraums erlaubte – ein Luxus, den, so heißt es in dem Doku-

⁵¹ Vgl. Paulson 1991a (wie Anm. 17), S. 301–314.

⁵² Kunzle bezeichnete ihn als „plagiarist-in-chief“; vgl. Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316. Vgl. auch Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 77.

⁵³ Anonym [William Hogarth]: *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c.*, London (1735), S. 1; vgl. Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.) 2008 (wie Anm. 50). https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1735a&show=pdf (01.10.2023).

⁵⁴ Anonym [Hogarth] 1735 (wie Anm. 53), S. 2. Zu Raubkopien im 18. Jahrhundert vgl. Darnton, Robert: „The Science of Piracy, a Crucial Ingredient in Eighteenth-Century Publishing“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12, 2003, S. 3–29.

⁵⁵ Zu Recht unterstrich Sandison „Over 200 years later those concerns are even more significant“; vgl. Sandison, Hamish R.: „Copyright Revision Act and Visual Artists“. In: *Hastings Communications and Entertainment Law Journal* 1, 1978, 2, S. 311–331, hier: S. 313.

ment, viele Grafiker nicht hatten, sodass sie den Kunsthändlern vollends ausgeliefert waren⁵⁶ – war auch er von den in der Petition benannten Folgen einer als skrupellos charakterisierten Geschäftemacherei betroffen.

Besonders signifikant im vorliegenden Zusammenhang ist die Anbindung einer Erstellung von Raubkopien und Nachstichen an den kommerziellen Erfolg der Originalstiche – „If by the Demand for it, they find it likely to sell“, erst dann wurde ein Stich plagiiert. Mit anderen Worten stand schon für die Zeitgenoss:innen fest: Das Interesse einer hohen Zahl potenzieller Abnehmer:innen und damit die Popularität von Artefakten initiierte die Fertigung von Raubkopien.⁵⁷

Das auf Basis eines ersten Urheberrechts für Autor:innen, dem *Statute of Anne* (1710), formulierte neue Gesetz für Grafiker, der als *Hogarth Act* bekannt gewordene *Engravers' Copyright Act*,⁵⁸ wurde am 24. Juni 1735 rechtskräftig; am folgenden Tag – wie die unter sämtliche Blätter der Folge gesetzte Beischrift stolz verkündet: „Invented, Painted, Engrav'd, & Publish'd by W^m Hogarth June y^e 25. 1735. According to Act of Parliament“⁵⁹ – wurde die Stichserie *A Rake's Progress* an die Subskriptionskund:innen ausgeliefert; wenig später, am 3. Juli, war sie ohne Vorab-Zeichnung für den um 25 Prozent höheren Preis von zwei Guineen frei in seinem Haus zu kaufen.⁶⁰

Jedoch war Hogarths Versuch, (sein) geistiges Eigentum *ex lege* zu schützen – natürlich – nicht erfolgreich. Nicht nur wurde der Markt binnen kürzester Zeit von zahlreichen Kopien und Nachempfindungen der Szenen aus dem *Lebenslauf eines Wüstlings* geradezu überschwemmt, was die Popularität seiner Arbeit nachdrücklich unter-

56 „Few of these Artists, in the present Condition of the Profession, have Houses conveniently situated for exposing their Prints to Sale; [...]“; vgl. Anonym [Hogarth] 1735 (wie Anm. 53), S. 2.

57 In der Forschung sind zwar die Phänomene um die Publikation von *A Rake's Progress* und die folgenden Raubkopien gut aufgearbeitet (Kunzle 1966 [wie Anm. 41]; Paulson 1989 [wie Anm. 10] und 1991b [wie Anm. 23]), diese jedoch in Hinblick auf Popularisierungsprozesse nur ansatzweise beleuchtet.

58 *An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned*. <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389> (27.08.2023). Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 35–42; Alexander / Martinez 2001 (wie Anm. 50), S. 41–46; Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain, 1695–1775*. Oxford 2004; Rose, Mark: „The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers' Company, and the Statute of Anne“. In: Deazley, Ronan / Kretschmer, Martin / Bently, Lionel (Hg.): *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*. Open Book Publishers 2010, S. 67–88. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vj9v> (01.10.2023). Zur Vorgeschichte des Urheberrechtsschutzes in der Frühen Neuzeit vgl. Witcombe, Christopher L. C. E.: *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden, Boston 2004.

59 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 134, S. 93. Hogarth hatte hier zunächst den 24. Juni angegeben, dies aber, wie auch im hier reproduzierten Beispiel, dann korrigiert, da das Gesetz erst am 25. Juni, dem auf die Verabschiedung *folgenden* Tag, rechtskräftig wurde.

60 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90.

streicht; dies bedeutete für den Künstler sicher empfindliche finanzielle Verluste und wirkte – durch die verminderte Qualität der Plagiate – wohl auch rufschädigend.⁶¹ Schlimmer noch war die Tatsache, dass einige dieser *rip-offs* sogar vor Hogarths eigenen Kupfern veröffentlicht wurden!

Wie es dazu hatte kommen können, schilderte der erzürnte Künstler selbst (von sich erst in der dritten Person Plural, dann Singular sprechend) am 3. Juni 1735 in der *London Evening Post*:

Several Printsellers who have of late made their chief Gain by unjustly pyrating the Inventions and Designs of ingenious Artists, whereby they have robb'd them of the Benefit of their Labours, being now prohibited such scandalous Practices from the 24th Day of June next, by an Act of Parliament pass'd the last Session, intituled, An Act for the Encouragement of the Arts of Designing, Engraving, Etching, &c. have resolv'd notwithstanding to continue their injurious Proceedings at least till that Time, and have in a clandestine Manner procured mean and necessitous Persons to come to Mr William Hogarth's House, under Pretence of seeing his *Rake's Progress*, in order to pyrate the same, and publish base prints thereof before the Act commences, and even before Mr Hogarth himself can publish the true ones.⁶²

Mit anderen Worten: Hogarths Verkaufspraxis über Subskriptionen und die Präsentation der Werke zur Ansicht in seinem Haus hatte den Plagiatoren im wahrsten Sinne des Wortes Tür und Tor geöffnet. Es steht zu vermuten, dass in den Wochen vor Publikation der anscheinend fiebrig erwarteten Serie wiederholt Personen zu Hogarth gekommen waren, um die Gemälde und Stiche zu studieren, und diese im Anschluss an den Besuch so detailliert wie möglich skizziert und beschrieben haben. Die Raubkopien sind dann offenbar wie von der Hand eines Polizeizeichners als Synthese des Erfassten entstanden – was einige der Abweichungen erklärt; Kunzle hatte dieses Vorgehen treffend als „Plagiaries-by-Memory“ charakterisiert.⁶³ Im Falle des *Rake* bot das unmittelbar bevorstehende Gesetz zunächst also keinen Schutz vor potenziellen Kopisten, sondern war diesen im Gegenteil ein zusätzlicher Ansporn; zumal sie, auf Basis der Verkaufszahlen der *Harlot*, mit der hohen Popularität einer weiteren Hogarth-Serie rechnen konnten.⁶⁴

Unter den erfinderischen Verlegern, die diesen Coup zuwege brachten, waren einige der bekanntesten Londoner Druckereibesitzer: Henry Overton, Thomas und John Bowles sowie John King, eben diejenigen, die Hogarths innovative Verkaufspraktiken als Zwischenhändler ausgebootet und die er im Februar in der Petition ans Parla-

⁶¹ Vgl. zu Geschichte und Chronologie der Kopien Kunzle 1966 (wie Anm. 41); Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90. Vgl. auch Hunter, David: „Copyright Protection for Engravings and Maps in Eighteenth-Century Britain“. In: *The Library* 9, 1987, 6, S. 128–147; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42–43; Rose 2005 (wie Anm. 50), S. 63–66.

⁶² Zitiert nach https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7044-1 (27.08.2023). Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42–43.

⁶³ Kunzle 1966 (wie Anm. 41).

⁶⁴ Kunzle 1966 (wie Anm. 41).

ment – wiewohl ohne Namen zu nennen – unlauterer Geschäftspraktiken bezichtigt hatte.⁶⁵ Tatsächlich wurde – wohl zufällig – am selben Tag, an welchem Hogarths Stellungnahme veröffentlicht wurde, im *London Daily Advertiser* folgende Werbeannonce von den durch Kunzle als „gang of pirates“⁶⁶ titulierten Verlegern publiziert:

Now printing and in a few days will be published, the Progress of a Rake, exemplified in the Adventures of Ramble Gripe Esq.; Son and Heir of Sir Positive Gripe; curiously designed and engraved by some of the best Artists.⁶⁷

Zwei der Raubkopien aus der hier angezeigten Serie zu dem Aufenthalt von „Ramble Gripe“ im Bordell, also von Blatt 3 des Hogarth-Zyklus, seien im Weiteren kurz in Hinblick auf die Abweichungen vom Original charakterisiert (Abb. 6).⁶⁸ Das Szenario der Episode scheint auf den ersten Blick ähnlich, jedoch fällt die gröbere und punktuell unproportionale Gestaltung der Figuren unmittelbar ins Auge. Die Perspektive des Raumes ist nicht länger stimmig, im Vordergrund verdeutlicht eine Reihe von gleichförmig aufgereihten, zerbrochenen Gegenständen zeichenhaft die chaotischen Zustände. Des Weiteren fallen signifikante und teils sogar sinnentstellende Aberrationen zu Hogarths Stich ins Auge: Im Vordergrund sitzt eine Frau, die, statt eine Weinflasche am Flaschenhals zu packen, an einem Stück Holz zu schnitzen scheint – angesichts des Ambientes vielleicht eine phallische Anspielung. Sängerin und Musikanten haben die Plätze getauscht, letztere sind nun offenbar als Vater und Sohn zu denken, die Stripperin ist verschwunden und der Wirt scheint durch einen Schläger ersetzt, der in Richtung des Wüstlings blickt.⁶⁹

Die Dirne, die diesen um seine Uhr erleichtert, hat ihre Komplizin eingebüßt und sitzt nun auf dem Schoß ihres Opfers, das dadurch weniger Raum beansprucht; die liederliche Sitzposition von „Ramble Gripe“ ist durch ihre Röcke verdeckt. Dafür ist seine Perücke nach hinten gerutscht, im 18. Jahrhundert ein verbindliches Zeichen für den

⁶⁵ Vgl. Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42; Ausst.-Kat. *Hogarth and his Times: Serious Comedy*. London, British Museum, 1997–1998, hg. von David Bindman. London 1997, Kat. 13b, S. 77. Die Londoner *Wellcome Collection* schreibt ihr Exemplar dieses Stiches dem zwischen 1712 und 1767 aktiven Grafiker Thomas Bowles II. zu; vgl. <https://wellcomecollection.org/works/uh5cr6y9> (03.10.2023).

⁶⁶ Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316.

⁶⁷ Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90; Ders. 1991b (wie Anm. 23), S. 43–44.

⁶⁸ Vgl. dazu Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 326–332. In den hier geschilderten Vorgängen scheint ein sich verändernder, moderner Originalitätsbegriff durch, der unabhängig vom grafischen Medium und dem damit verknüpften Prozess der Vervielfältigung und also vermeintlichen Verlust der ‚Aura‘ des Einzelwerks entschieden für die *Inventio* des Grafikers eingefordert wird.

⁶⁹ Die letzten Verse in der ‚Strophe‘ rechts identifizieren den eintretenden „Bluff“ als Komplizen der diebischen Prostituierten: „Bluff waits the Signal at the Door, / That given, he enters, Storms and Swears / and drives the Plundered Culls down Stairs“. Mit diesem Hinweis auf den Fortgang der Szene entfaltet der Raubdruck eine vollkommen andere Narration als Hogarths Original.



Abb. 6: Anonym nach William Hogarth: *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane*, 1735; Kupferstich; 26,8 × 32,8 cm; London, The British Museum.

Verlust von (Selbst-)Kontrolle und Ordnung.⁷⁰ Die namentlich gekennzeichneten Bilder an den Wänden zeigen nicht länger vandalisierte Halbfigurenporträts, sondern unverkehrte Repräsentationen von Reiterstandbildern römischer Kaiser. Links hängen nun zwei Bildnisse nach Figuren aus John Gays *Beggars' Opera*, rechts das Porträt der verurteilten Mörderin Sarah Malcolm, eine weitere Hogarth-Kopie,⁷¹ und schließlich das von einer Prostituierten innig geküsste Bild des Henry Sacheverell, eines damals berühmten

⁷⁰ Zur sozialen Zeichenfunktion von Haar und Perücke im 18. Jahrhundert sowie ihrer künstlerischen Repräsentation vgl. Kepetzis 2023 (wie Anm. 3), S. 304.

⁷¹ Hier paraphrasiert der anonyme Stecher ein Porträt Hogarths, der die Verbrecherin 1733 vor ihrer Hinrichtung in ihrer Zelle besucht und skizzierte (das im Anschluss entstandene Gemälde befindet sich heute in den National Galleries of Scotland in Edinburgh; 48,8 × 38,7 cm, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5033>; zum Kupferstich, 19,2 × 17,6 cm, vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0809-229 [beide besucht am 03.10.2023]). Es handelt sich um das erste, mit Anspruch auf Wiedererkennbarkeit erstellte Bildnis einer Kriminellen; vgl. Busch, Werner: *Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 119–121.



Abb. 7: Anonym nach William Hogarth: *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane*, 1735; Kupferstich; 27,7 × 36,7 cm; London, The British Museum.

ten Hasspredigers. Im Zentrum der Ausstattung steht nicht mehr die in Brand gesetzte Welt(karte), sondern eine großformatige Repräsentation der *Famous Seven Wonders of the World* über dem Kamin; hier ist also der Sinn von Hogarths zeichenhafter Motivik nicht verstanden worden – oder es blieb bei der klandestinen Inaugenscheinnahme in Hogarths Haus keine Zeit, auch den Hintergrund der Originale genauer zu betrachten und zu beschreiben.

Eine Variante dieser Raubkopie erscheint zunächst als Close-up der Szene (Abb. 7).⁷² Die Betrachtenden sind näher an die Gesellschaft herangerückt, die Zimmerdecke ist nicht länger Teil der Darstellung, die Personen nehmen dadurch mehr Raum ein. Während die Gestaltung des Hintergrundes weitgehend der bereits besprochenen Version ent-

⁷² Das im British Museum aufbewahrte Exemplar ist beschädigt und stark beschnitten, die unter das Blatt gesetzten, erläuternden Verse fehlen; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Cc-2-109 (03.10.2023). Eine im Kunsthandel aufgetauchte Version ist zwar ebenfalls schlecht erhalten, zeugt aber davon, dass dieses Fehlen einen Zufall der Erhaltung darstellt und andere Drucke durchaus mit entsprechenden Beschriften ausgestattet waren; vgl. <https://www.raremapsandprints.co.uk/store/p668/Hogarth-Rakes-Progress-plagiarism-with-common-whores-at-a-tavern-in-Dury-Lane.html> (03.10.2023).



Abb. 8: Thomas Bakewell nach William Hogarth: *Revelling with Harlots*, 1735; Kupferstich; 26,4 × 30,4 cm; London, The British Museum.

spricht, sind im Vordergrund eine Reihe von Abweichungen zu beobachten, die das Blatt punktuell dem Hogarth'schen Original näher zu bringen scheinen. Die Komplizin der diebischen Verführerin des *Rake* ist zurückgekehrt und wendet sich, „Rambles“ Taschenuhr bereits in der linken Hand, feixend ihrer Partnerin zu. Die Perücke des erneut breitbeinig präsentierten Wüstlings ist noch weiter nach hinten gerutscht. Die Stripperin tritt wieder auf: Sie sitzt auf einem Stuhl neben der Schnitzenden, allerdings ist der Akt des Entkleidens durch ein Heben ihres Rocksäumens lediglich dezent angedeutet. Dass hier mehr passieren wird als das Richten eines herabgeglittenen Strumpfes ist kaum anzunehmen; auch weiß der durch die Tür eintretende Mann nicht, dass er Kerze und Metalltablett für eine (zweifelsohne aufreizende) Vorführung hätte mitbringen sollen, statt sich mit den Dirnen zu verschwören.

Durch die erwähnten Abweichungen von Hogarths Original verlieren die Darstellungen einiges vom Anspielungsreichtum und der narrativen Mehrdeutigkeit, die zu den wichtigsten Charakteristika seiner Grafiken gehören. Einige Motive büßen gar

ihren Sinn ein, so der in den Raum tretende Mann. In anderen Fällen finden sich hier neue, oder besser: andere Motive, welche die Raubkopien auf eine für die Kundschaft wahrscheinlich attraktive Weise in der Bildwelt Hogarths verankerten. Einige Beispiele: Die in der zweiten Raubkopie wieder hinzugetretene ‚Stripperin‘ ist eine visuelle Paraphrase der Dienerin, die sich im vierten Blatt aus dem *Lebenslauf einer Dirne* das Strumpfband richtet, während der im Vordergrund der Bordellszene abgelegte, spitz zulaufende Hut in den Blättern 3 und 5 jenes Zyklus‘ als Teil eines wohl nach Wunsch der Kunden durchzuexerzierenden Rollenspiels erscheint und den spezifischen Charakter ihres Gewerbes charakterisiert. Des Weiteren dekoriert eine Repräsentation Sacheverells neben einem Bildnis Mackheaths aus der *Beggar’s Opera* auch die Wände der Absteige, in der die *Harlot* in Blatt 3 ihrem Gewerbe nachgeht. Die Prostituierte schließlich, die im vorliegenden Stich das Bildnis des Hetzpredigers küsst als sei es eine byzantinische Ikone, rekuriert wiederum auf das Motiv der im Zwiegespräch mit dem eigenen Spiegelbild befindlichen Dirne aus Blatt 6, dem Begräbnis der *Harlot*.

Durchaus clever griffen die anonymen Plagiator:innen also die in Form eines Indizienparadigmas strukturierten Bildnarrationen Hogarths auf, die über das Decodieren von Spuren das Verständnis des Gezeigten entwickeln. Dabei verknüpften sie ähnlich wie ihr Vorbild nicht nur die jeweiligen Raubstiche der Serie innerbildlich zu einer Erzählung, sondern zitierten auch weitere Grafiken Hogarths.⁷³ Die Frage, inwieweit tatsächlich von einer ubiquitären Kenntnis Hogarth’scher Inventionen ausgegangen werden darf, ist schwer zu beantworten. Waren diese selbst bereits ‚populär‘ geworden und Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses im London der 1730er Jahre? Oder deutet die Vielzahl von Details aus verschiedenen Stichen Hogarths lediglich darauf hin, dass die infolge des unorthodoxen Kopiervorgangs entstandenen, motivischen Lücken durch ältere Beispiele von seiner Hand geschlossen wurden? Zweifellos jedoch kann konstatiert werden, dass die Qualität der technischen wie motivischen Umsetzung der erhaltenen Raubkopien so weit unterhalb der von Hogarth erstellten Originaldrucke liegt, dass diese nicht dasselbe Preisniveau ansetzen konnten und folglich ein anderes Publikum adressieren mussten.

Hogarths düstere Stimmung angesichts der Schwemme an qualitativ fragwürdigen Raubkopien wird in seiner, nur zwei Tage nach Erstpublikation des *Rake*, am 27. Juni 1735, in der *London Daily Post* veröffentlichten Stellungnahme und Ankündigung offenbar:

Certain Printsellers in London, intending to not only injure Mr. Hogarth in his Property, but also to impose their base Imitations (of his *Rake’s Progress*) on the Publick, which they, being oblig’d to do what they could carry away by Memory from the Sight of the Paintings, have executed most wretchedly both on Design and Drawing, as will be very obvious when they are expos’d; he,

⁷³ Vgl. dazu meinen Beitrag „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚*The Bagnio*‘. – Versuch eines *close readings*“ (wie Anm. 25).

in order to prevent such scandalous Practices, and that the Publick may be furnish'd with his real Designs, has permitted his Original Prints to be closely copied, and the said Copies will be published in a few Days, and sold at 2s. 6d. each Sett by T. Bakewell, Print and Mapseller, next Johnson's Court, Fleet-street, London.⁷⁴

Nicht bereit, dauerhaft potenzielle Kundschaft an die Plagiatoren seiner Arbeiten zu verlieren, instrumentalisierte Hogarth hier eine im Zusammenhang mit der *Harlot* erstmals eingesetzte Strategie, um gezielt weniger wohlhabende Kreise anzusprechen: Tatsächlich erschien schon Ende Juli 1735, kaum einen Monat nach Publikation der Originalgrafiken, die in dieser Annonce angekündigte erschwinglichere Version des Zyklus', gewissermaßen in Kommission. Sie figuriert als kleinformatigere und auf dünnerem Papier erstellte Druckserie, die der Londoner Grafiker Thomas Bakewell gegengleich kopiert hatte und für zwei Shilling, sechs Pence zum Verkauf anbot. Das dritte Blatt mit dem Wüstling im Bordell wird durch folgende, unter das Bild gesetzte Beischrift authentifiziert: „Published with ye consent of Mr. Wm. Hogarth by Tho. Bakewell according to Act of Parliament July 1735. / Plate 3“ (Abb. 8).

Motivisch sind die Blätter der neuen Serie identisch mit den Drucken Hogarths, dennoch handelt es sich nicht nur um verkleinerte Repliken des Vorbildes: So ist die Stichtechnik sichtlich gröber, wenn auch besser als die der Plagiate. Darüber hinaus versah Bakewell seine Version mit nurmehr zwölf Versen, die in drei Strophen zu je vier Zeilen unter dem jeweiligen Bild erscheinen und eine emblematische Grundstruktur suggerieren.⁷⁵

Es ist jedoch der in Majuskeln zentral oberhalb des Bildes platzierte Kurztitel – in diesem Fall *Revelling with Harlots* –, der nahelegt, dass diese autorisierte Low-Budget-Version nicht nur in marktstrategischer, sondern auch in gestalterischer Hinsicht auf die unter dem Titel *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane* veröffentlichten Raubkopien reagierte.

74 Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90. Eine variierte Ankündigung war bereits in der Ausgabe der *London Evening Post* vom 17.–19. Juni erschienen, somit noch vor Auslieferung der Originalgrafiken des *Rake* an die Subskribenten oder dem Verkauf der Stiche in Hogarths Haus. Man kann daher mit Fug und Recht konstatieren, dass Hogarths sorgfältig auf das Datum des Inkrafttretens des Urheberrechts hin geplante Publikation von der Plagiatskampagne der Konkurrenz gründlich hintertrieben worden ist.

75 Wahrscheinlich ist die Reduktion der Verszahl schlicht der Tatsache geschuldet, dass Bakewells Version um ein Viertel kleiner ist als Hogarths Blätter und weniger Text daher die Lesbarkeit gewährleistete.



Abb. 9: William Hogarth: *The Battle of the Pictures*, 1745; Kupferstich; 20,8 × 21,2 cm; New York, Metropolitan Museum.

3 *The Battle of the Pictures* – Die Überlegenheit des Neuen als Postulat

Im Februar 1745 publizierte William Hogarth den programmatischen Kupferstich *The Battle of the Pictures*, der erstens in der Funktion eines *bidder's ticket*⁷⁶ Einlass zu einer selbst organisierten Auktion seiner Gemälde gewährte, zweitens den Interessierten

⁷⁶ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113. Die Erfindung und Verbreitung von Einlassmarken zu verschiedensten Veranstaltungsformaten – von Kunstauktionen über den Zutritt zu Jahrmärkten bis hin zu öffentlichen Hinrichtungen – beleuchtet Lloyd, Sarah: „Ticketing the British Eighteenth Century: A thing ... Never heard of before“. In: *Journal of Social History* 46, 2013, 4, S. 843–871.

einen Monat lang die Vorbesichtigung der zum Verkauf stehenden Exponate in Hogarths Haus erlaubte sowie ihnen am Auktionstag den Eintritt und die Abgabe eines Gebots ermöglichte und, drittens, eine visuelle Stellungnahme zum zeitgenössischen Kunsthandel präsentierte (Abb. 9).⁷⁷ Der Text oberhalb des Bildes informiert: „The Bearer hereof is Entitled (if he thinks proper,) to be a Bidder for Mr. Hogarth’s Pictures, which are to be Sold on the Last day of this Month.“⁷⁸ Die Details zu Ablauf und Bedingungen von Vorbesichtigung und Versteigerung sowie die Notwendigkeit, im Vorfeld der Auktion das Bieter-Ticket zu erwerben, kommunizierte Hogarth den gesamten Februar hinweg täglich neu durch Annoncen in der Londoner Presse und sicherte damit die denkbar weiteste Streuung dieser Informationen in der Öffentlichkeit.⁷⁹

Auch hier zunächst eine knappe Beschreibung: Die Szene spielt unter freiem Himmel auf einem zentralen Hof. Dieser entfaltet sich zwischen einem zu dem kleinen Platz hin offenen Verschlag rechts, der durch Bilder, Staffelei sowie eine am Boden liegende Palette mit Pinseln als Atelier gekennzeichnet ist, und einem angeschnittenen kubischen Gebäude im linken Hintergrund. In der linken vorderen Bildecke liegt ein *Cartellino* mit dem Titel der Darstellung am Boden. Dahinter erstrecken sich drei lange, sich anscheinend ins Unendliche nach hinten fortsetzende Reihen ungerahmter Leinwandbilder. Zwar ist nur das jeweils vorderste Gemälde vollständig zu sehen, allerdings wird durch kleine, sichtbar bleibende Details und vor allem durch die abgekürzte, oben rechts angebrachte Bezeichnung „d[it]to“ verdeutlicht, dass es sich um offenbar rasch gemalte, nicht variierte und daher in gewisser Weise seriell produzierte Repräsentationen dreier Themen handelt: Zu erkennen sind links die *Kreuzigung des heiligen Andreas*, mittig die *Schindung des Marsyas*⁸⁰ und rechts der *Raub der Europa*, dementsprechend eine biblische und zwei profane Historien, die trotz ihres hohen Status in der Hierarchie der Bildgattungen hier als Massenware abqualifiziert werden. Dass diese unter dem Banner eines Auktionshammers stehen, welches an einer in der zweiten Bildreihe aufgepflanzten Lanze befestigt ist, etabliert ihre Beziehung zum Kunsthandel – und stellt diesen unmittelbar in Frage.

77 Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 229–239; Kernbauer, Eva: „Die Bilderschlacht“. In: *Rheinsprung. Zeitschrift für Bildkritik* 11, 2012, 4 (Sonderheft Streitbilder / Controversial Images), S. 29–33. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-04/thema/die-bilderschlacht/> (03.10.2023).

78 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114.

79 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114, hier: S. 114; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 229–239.

80 Wie das Bild insgesamt, thematisiert auch dieses Sujet eine Hierarchie der Künste, hier in der Musik, und den Antagonismus zwischen Hochkunst und volkstümlicher Kultur. Zum Wettkampf zwischen Apoll und Marsyas als Inszenierung divergenter Ästhetiken vgl. Marano, Katia: „Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses“. In: Guthmüller, Bodo / Köhlmann, Werner (Hg.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, S. 283–293. Paulson vermutet, dass sich Hogarth mit dem geschundenen Satyr in Verbindung bringt, der für seinen Griff nach der Krone der Künste gestraft wurde; vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 233–234. Allerdings ist dann zu fragen, warum er sich auf einem Bild der „Gegenseite“ porträtieren sollte.

Das ‚Heer‘ geistloser Serienware zieht im Zentrum gegen Hogarths dezidiert als Unikate gekennzeichnete Werke in den Kampf – es handelt sich um einige der am letzten Februartag 1745 zur Auktion gebrachten Gemäldevorlagen seiner Stiche und gerade nicht um die grafischen Reproduktionen seiner Arbeiten, für die er berühmt geworden war. Hogarths Leinwandbilder scheinen den als Aggressoren auftretenden alten Meistern zunächst unterlegen:⁸¹ *Morning* (aus der Serie *The Four Times of the Day*, 1736) wird im Vordergrund rechts Opfer eines betenden *Franziskus*, eine *Reuige Magdalena* bohrt sich darüber in Bild 3 aus *A Harlot's Progress*, die Verhaftung der Dirne; das *Frühstück der Vermählten*, Gemälde 2 der zu diesem Zeitpunkt unveröffentlichten Serie *Marriage A-la-mode*, wird, noch auf der Staffelei stehend, von einer *Aldobrandinischen Hochzeit* angegangen. Damit obsiegen in den Auseinandersetzungen um Religion, Prostitution und Ehe, die in der irdischen Zone geführt werden, tradierte Historien über Hogarths zeitgenössische *Modern Moral Subjects*. In der darüberliegenden, ‚himmlischen‘ Sphäre beginnt sich das Blatt allerdings zu wenden: Zentral bohrt sich die von rechts aus dem Atelierraum vorstoßende und in meinem zweiten Teil explizierte *Bordellszene* aus *A Rake's Progress* in ein *Göttermahl*, dahinter beschädigt Hogarths *Midnight Modern Conversation* eine bacchantische Orgie.

Das Gebäude im linken Hintergrund ist durch die Standarte als Auktionshaus gekennzeichnet, die Scharen gleichgestaltiger Historien sind diesem räumlich zugeordnet. Der bekrönende Wetterhahn verweist auf Christopher Cock, einen in London auf den Vertrieb alter Meister spezialisierten Auktionator von zwielichtigem Ruf. Die Kürzel der vier Windrichtungsanzeigen ergeben, im Uhrzeigersinn gelesen, das Wort *puffs* und stellen Cocks fragwürdige Geschäftspraktiken als „Windbeutelerei“ zur Schau.⁸² Zwar suggeriert die schiere Zahl der angetretenen ‚alten Meister‘ deren Überlegenheit, jedoch zeugt der schlechte Zustand des Gebäudes davon, dass in Hogarths Augen solchen windigen Verkaufsstrategien auf Dauer kein Erfolg beschieden sein würde.

Der *Concetto* einer von den Werken beziehungsweise entsprechenden Personifikationen und nicht von den beteiligten Akteursinstanzen ausgefochtenen Schlacht um den Rang künstlerischer Erzeugnisse geht wohl zurück auf Jonathan Swifts Satire *The Battle of the Books* von 1704 sowie das dem Buch beigegebene, von anonymer Hand erstellte Frontispiz (Abb. 10):⁸³ Im unteren Bildteil einer im Text als *King's Library*⁸⁴

⁸¹ Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 232.

⁸² Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114, hier: S. 114.

⁸³ Das Werk erschien 1704 als Teil der *Prolegomena* zu *A Tale of a Tub*; vgl. Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub and Other Works*, hg. von Marcus Walsh. Cambridge 2010. Vgl. Kernbauer 2012 (wie Anm. 77), S. 30.

⁸⁴ Diese befand sich zur Zeit der Niederschrift im *St. James's Palace*, London. Vgl. McDayter, Mark: „The Haunting of St. James's Library: Librarians, Literature, and ‚The Battle of the Books‘“. In: *Source: Huntington Library Quarterly* 66, 2003, 1/2, S. 1–26.

identifizierten Bibliothek fechten lanzenbewehrte Ritter als Verkörperungen von klassischen und modernen Ideen sowie Autor:innen einen Kampf um deren Hierarchie aus.⁸⁵ Die Tatsache, dass die den Raum nach hinten begrenzenden, deckenhohen Regale größtenteils leer sind sowie das Herabstürzen und -fliegen weiterer Bände lässt darauf schließen, dass die widerstreitenden Bücher-Soldaten, die teilweise mit Publikationen bekrönt sind oder Bücher auf ihren Schilden führen, aus diesen Werken heraus Gestalt gewinnen.



Abb. 10: Frontispiz zu Johnathan Swift: *Recit fidele et exact de la Bataille des livres* [*The Battle of the Books*], Den Haag: Henri Scheurleer, 1732.

Die hier ins Bild gesetzte *Battle of the Books* ist eine Fortführung und Erweiterung der *Querelle des Anciens et des Modernes*,⁸⁶ die letztlich noch in der *Battle of the Pictures*

⁸⁵ Am linken Bildrand ist angeschnitten ein hohes Sprossenfenster zu sehen, durch das Licht in den Raum dringt. In der rechten oberen Ecke findet sich hier eine Spinne samt Netz, in das eine Biene geraten ist. Die überdimensionierten Lebewesen verweisen auf eine im Text eingeschobene Allegorie von der Spinne und der Biene, welche die Modernen und die Vertreter des Alten versinnbildlichen; vgl. Hinnant, Charles H.: „The ‚Fable of the Spider and the Bee‘ and Swift’s Poetics of Inspiration“. In: *Colby Library Quarterly* 20, 1984, 3, S. 129–136.

⁸⁶ Zur Bedeutung dieses Antagonismus im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts vgl. Levine, Joseph M.: *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*. Ithaca, London 1994; Gelber, Michael Werth: „John Dryden and the Battle of the Books“. In: *Huntington Library Quarterly* 63, 2000, 1/2,

ausgefochten wird. Hogarth adaptierte von Swift die Idee, dass die Werke, nicht ihre Verfasser:innen, um die Vormacht kämpfen, modernisierte diese jedoch, indem er keine anthropomorphen Verkörperungen mehr gegeneinander antreten ließ, sondern die Bilder selbst.⁸⁷ Während die auf den unterschiedlichen Ebenen der Repräsentation tobenden Auseinandersetzungen zu verschiedenen Ergebnissen führen, mag wie erwähnt der beschädigte Zustand des Auktionshauses den letztendlichen, in der Himmelszone und damit der Zukunft angedeuteten Sieg von Hogarths Werken, also der ‚Modernen‘, nahelegen.⁸⁸ Die Folgen des Streits, der bei Hogarth ebenfalls der Dialektik tradierter Normen sowie des Kanons auf der einen und einer neuartigen, da (vermeintlich) paradigmatischen Kunst auf der anderen Seite gilt, werden dabei unmittelbar in die Materialität von Farbschichten und Leinwänden der repräsentierten Werke eingeschrieben.⁸⁹

Obschon kein eigentlicher Subskriptionsstich, ist das Blatt mit dieser Gattung in Beziehung zu setzen, indem es den Betrachtenden, ähnlich wie auch das Frontispiz⁹⁰ eines Buches, in grafischer Form ‚Zutritt‘ gewährte. Diesen erlaubte das Blatt zum einen tatsächlich, nämlich in die Auktion von Hogarths Gemälden, bei der wie erwähnt fast durchweg die Vorlagen seiner prominenten Grafikserien zu erwerben waren: insgesamt neunzehn Gemälde, darunter diejenigen zu *Harlot's Progress* (deren druckgrafische Umsetzung war gerade in einer zweiten Auflage ediert), *Rake's Progress* sowie die

S. 139–156. Zur *Querelle* immer noch maßgeblich: Jauß, Hans Robert: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, hg. von Max Imdahl u. a. München 1964, S. 8–64.

87 Nachdrücklich erlaubt dieses Blatt, Hogarth und die meisten seiner Arbeiten als Schwellenwerke zu kategorisieren, die zwar in die Moderne vorausweisen, tatsächlich aber tief in der frühneuzeitlichen Bildrhetorik verwurzelt sind und letztlich noch weiter in mittelalterliche Themen und Ikonografien zurückreichen, hier beispielsweise bis zu dem in Psychomachien ausgefochtenen Kampf zwischen den Verkörperungen von Tugenden und Lastern.

88 Der für die „Alten“ votierende Swift ließ den Ausgang der Schlacht vermeintlich offen, indem er vorgab, das von ihm präsentierte Manuskript, in welchem diese Auseinandersetzung geschildert werde, sei stellenweise beschädigt und ihm fehle der Schluss. Er legte so die Entscheidung über das Ergebnis des Kampfes scheinbar in die Hände der Lesenden.

89 Bindman konstatierte treffend, Hogarths *The Battle of the Pictures* sei „A witty reprise of the literary conflict between Ancients and Moderns, here shown as a battle of pictures rather than books“; vgl. Bindman 1997 (wie Anm. 65), S. 113. Dass Hogarth Swifts Arbeiten nicht nur kannte, sondern auch bewunderte, steht außer Frage: Die ovale Leinwand, die in dem ebenfalls 1745 entstandenen Gemälde *The Painter and his Pug* (Tate Gallery) als Bild im Bild sein Selbstporträt trägt, ruht, neben je einem Band der Werke Shakespeares und Miltons, eben auf einer Ausgabe der Schriften von Swift.

90 Im Italienischen lautet der Terminus für Frontispiz „antiporta“, also sinngemäß „in einen Vorraum führende Tür“; vgl. Frattarolo, Renzo / Santoro, Marco: *Vocabolario biblio-tipografico*. Ravenna 1982, S. 16. Insofern illustriert schon der Begriff die Funktion des Vorblattes als „Portal zum Eintritt in die Fiktion“; vgl. Stanitzek, Georg: „Buch, Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive“. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Bd. 1: Theorie und Forschung*. Berlin, New York 2010, S. 157–200, hier: S. 167.

kürzlich vollendete Gemäldefolge *Marriage A-la-mode*. Letztere bewarb durch ihre bloße Präsenz auf dem Ticket die noch nicht publizierte Kupferstichserie. Zum anderen wurde – wie bei den besprochenen Quittungsblättern – Zugang in einem metaphorischen Sinne gegeben: Charakterisierte Hogarth in *Boys Peeping at Nature* seine Auffassung eines zeitgenössischen Künstlers und gab er in *The Laughing Audience* einen Kommentar ab zu dem weit gefächerten Publikum, das seine Arbeiten ansprechen sollten, sowie zu dem moralisierenden Impetus seiner Serie(n), so beleuchtete *The Battle of the Pictures* den herrschenden Kunstgeschmack insbesondere der Oberschicht, der einen in seinen Augen höchst zweifelhaften Kunsthandel beförderte. Bindman stellte in diesem Zusammenhang zu Recht fest:

The elaborate system of advanced bids [in der geplanten Verauktionierung seiner Gemälde, Anm. EK] was in itself a criticism of the doubtful practices of auctioning Old Master paintings, and an attempt to find a way of marketing modern paintings, claiming his own paintings to be contemporary equivalents of earlier types [...] The ranks of the Old Master paintings on the left suggest the mass production of dubious Old Masters for ignorant Connoisseurs and the essential speciousness of the market presided over by auctioneers such as Christopher Cock and dealers such as Robert Bragge.⁹¹

Hogarth visualisierte seine harsche Kritik an zeitgenössischen Kunst- und Grafikhändlern sowie Druckereibetreibern, die er bereits in seiner den Erlass eines Urheberrechtsschutzes initiiierenden Petition ebenso wie in den Zeitungsartikeln, die diesen Prozess flankierten, in aller Schärfe formuliert hatte. Dass er seine Ressentiments gegen die Bevorzugung alter Meister und der Derivate ihrer Werke – sowie pauschal kontinentaler Kunst – 1745 in bildlicher Form vorlegte, entspricht seinem lebenslangen Vorgehen. Dass er sich diesen von der Konkurrenz hergestellten Werken intellektuell und künstlerisch überlegen fühlte, entspricht dem aus seinen Texten wie seinen Bildern abzuleitenden Selbstverständnis als originaler und origineller Künstlergrafiker.

4 Fazit

Mit seinen Narrationen setzte Hogarth die Friktionen, welche mit der Evolution neuer Werte des zur herrschenden Klasse aufsteigenden Bürgertums verbunden waren, weit stärker als bisher erkannt, nicht nur mittels der Adaption populärer Themen und Motive ins Bild,⁹² sondern insbesondere durch die Nutzung oder sogar Initiierung

⁹¹ Vgl. Bindman 1997 (wie Anm. 65), S. 113.

⁹² Unter dem Aspekt der Popularisierung betrachtet, erscheinen die Bildzitate und die narrative Montage populärer Sujets und Ereignisse – bspw. aus Flugblättern, Zeitungsartikeln, Pamphletistik, Traktatistik, Bühnenkultur, Bildsatiren und Parodien – nicht länger als primär ikonografisch interessante und isoliert nebeneinanderstehende Kuriosa, sondern übergreifend als zentrale Strategie des Künstlers, seine Argumente in zeitgenössischen Diskursen zu verorten und den eigenen Marktwert zu

eines innovativen Arsenal von Annoncierungs-, Verkaufs- und Distributionsstrategien. Diese entstanden im Zusammenhang mit der Etablierung unterschiedlicher Vertrieb- und Popularisierungsmaßnahmen eines freien Marktes, die potenzielle Kund:innen aktivieren sollten.

Die Existenz verschieden bepreister Varianten und insbesondere die Verbreitung von Raubkopien, sogar von Variationen dieser Kopien, und die – trotz der geringeren ästhetischen wie materiellen Qualität – relativ hohe Zahl erhaltener Beispiele zeugt nachdrücklich von der Popularität seiner Bildfindungen.⁹³ Für sein Marketing nutzte der Maler tradierte Bildmuster, Ausdrucksstudien und Ikonografien (so die des verlorenen Sohnes), um seine Gesellschaftssatiren in etablierte Kontexte einzubetten und zu gewährleisten, dass seine thematisch, strukturell und narrativ neuartigen Arbeiten für die Adressat:innen lesbar blieben. Immer wieder reagierte Hogarth dabei zudem auf den Markt und veränderte sein Angebot entsprechend: Bereits die meisten Raubkopien zu *Harlot's Progress* – beispielsweise das von Elisha Kirkall gefertigte Set⁹⁴ – waren mit prägnanten ‚Episodentiteln‘ sowie mit textlichen Erläuterungen erschienen, vielleicht zur besseren Verständlichkeit, vielleicht auch als Ausgangspunkt gemeinschaftlichen Verlesens/Paraphrasierens der Texte in einer Gruppe Rezipierender, also einer „geselligen Rezeption“⁹⁵. Dies wiederum könnte den Maler seinerseits zu einer Anpassung an die auf diese Weise offenbar gewordenen Bedürfnisse des Marktes provoziert haben: Vier Jahre später versah er schon die originalen Stiche des *Rake* mit Erklärungen unterhalb der Bildteile; in der autorisierten günstigeren Version Thomas Bakewells sind

steigern. Hierzu bereite ich im Augenblick eine größere Studie vor. Dort wird auch thematisiert, inwieweit die von Hogarth entwickelten Diversifizierungsstrategien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Zeitgenoss:innen als absatzsteigernde Verkaufs- und Popularisierungstaktiken erkannt, adaptiert und diskutiert wurden.

⁹³ Zur Schätzung der Verlustzahlen ‚unterhalb‘ von Hochkunst- und Sammlergrafik vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 196–202.

⁹⁴ Vgl. zu Kirkalls durchaus ansprechenden, als braungrüne Schabstiche erstellten und gegengleichen Drucken in nur wenig kleinerem Format. https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Kirkall&keyword=Hogarth&keyword=Progress&view=grid&sort=object_name__asc&page=1 (06.10.2023). Als Erläuterung sind, den zentral unter das Bildfeld gesetzten Titel flankierend, links sieben und rechts sechs Verse beigegeben. Dass Kirkall unter den Text links vermerkt: „W^m Hogarth inv. et pinx.“ und rechts „E. Kirkall fec.“, suggeriert eine autorisierte Kopie – und dürfte Hogarth noch mehr geärgert haben. Jedenfalls erlaubte dieser, wahrscheinlich in Reaktion auf die zirkulierenden Plagiate, eine autorisierte Serie von Nachdrucken durch den Grafiker Giles King, die im April 1732 sowohl als Einzelstiche als auch in Form eines Paares dreier, gemeinsam auf ein Blatt gedruckter Bilder mit ornamentaler Rahmung erschienen sind; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0708-19-21 (06.10.2023). Vgl. zu den Raubdrucken und Editionen der Serie Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 77.

⁹⁵ Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142, hier: S. 135. Vgl. dazu den Beitrag von Maria Männig in diesem Band.

dann auch die griffigen Kurztitel oberhalb der jeweiligen Szene hinzugetreten, die sämtliche Nachformungen aufweisen.⁹⁶ Darüber hinaus adressierte er unterschiedlich strukturierte Erwartungen und finanzielle Möglichkeiten potenziell am Kauf seiner Arbeiten interessierter Teilöffentlichkeiten durch Varianzen in Bildsprache, Materialität (Papier, Drucktechnik), Format oder in Hinsicht auf künstlerische Qualitäten/Ästhetik⁹⁷. Damit sicherte sich Hogarth zweifelsohne Anteil an einem weiteren Segment des Marktes.

Die mit *The Battle of the Pictures* abschließend in den Blick genommene Form komplexer Bildallegorien entspricht seinem oben erwähnten Vergnügen an verrästelten Repräsentationen und setzte zweifelsohne einen hohen Grad an Bildkenntnis und -verständnis voraus, die ‚Popularität‘, gar einen Appell an einfachere Schichten, dezidiert auszuschließen scheinen. Dies ist insofern logisch, als der Maler für die bevorstehende Auktion – trotz seiner im Eintritts-Ticket bildimplizit verhandelten und offensiv vorgetragenen Parteinahme für zeitgenössische, seiner eigenen Zeit entnommene Themen des alltäglichen Lebens – eine zahlungskräftige Käuferschaft anlocken wollte, die die entsprechenden Mittel für seine durchaus kostspieligen Gemälde besaß. Vor diesem Hintergrund sind auch solche ikonografisch komplexen und ästhetisch programmatischen Blätter exakt auf das von Hogarth avisierte Publikum zugeschnitten.

Er instrumentalisierte interessanterweise jedoch auch in diesem Fall eben jene Werbekampagnen, die er im Zusammenhang mit der Selbstvermarktung seiner Stichfolgen und somit gerade für weniger potente Kund:innen entwickelt hatte: das in allen drei Beispielen analysierte System von wiederholten oder variierten Ankündigungen in einschlägigen Londoner Zeitungen, die Werbung und Vorfinanzierung mittels Subskription, der Verkauf der annoncierten Blätter wie auch der Serien (hier wurde zugleich die anstehende Publikation der Stiche zur *Heirat nach der Mode* pub-

96 In seinen folgenden Serien wurden diese Epitexte variiert: In der *Marriage-A-la-mode* erscheinen sie in Form zentral unter den Stich gesetzter Titel, jedoch ohne erläuternde Verse. In der zwölfteiligen Serie *Industry and Idleness* (1747; Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 168–179, S. 129–139) finden sich oberhalb des Bildes jeweils Blatt- und Serientitel, darunter zwei Kartuschen mit moralisierenden Bildversen. In seinen *Autobiographical Notes* konstatierte Hogarth, die letztgenannte Serie – in kleinerem Format sowie auf einfacherem Papier gedruckt und an vielen Verkaufsstellen zu finden – war „calculated for the use & Instruction of youth w[h]erein everything necessary to be known was to be as intelegible as possible“; vgl. Hogarth 1955 (wie Anm. 8), S. 225.

97 So entspricht die virtuos verschnörkelte Schrift in der *Marriage-A-la-mode* der Verortung des Zyklus in der Ästhetik des Rokoko und der damit einhergehenden Beauftragung französischer Stecher durch den Künstler (Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 158–163, S. 114–124, hier: S. 114) oder – im Gegenteil – die Verwendung gröberer Linien, die an Holzschnitte erinnern, für *BeerStreet/Gin Lane*, 1751 (Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 185 und 186, S. 145–148, hier: S. 145) der avisierten politischen Zielrichtung des Bildpaars.

Ich möchte mich für fruchtbare Diskussionen und redaktionelle Unterstützung bei den Teilnehmenden der Landauer Tagung ebenso bedanken wie bei Dr. Christian Lechelt, Dipl.-Bibl. Denise Digrell, Maria del Carmen Dixon und Julia Hurtig. Besonderer Dank gilt meiner unermüdlichen Mitstreiterin Dr. Maria Männig.

lik) und – in vielen Fällen – die Möglichkeit einer Neuedition der (ehemaligen) Quittungsstiche oder des *bidder's ticket* in veränderten Publikationszusammenhängen.

Damit etablierte Hogarth seit 1730 im Rahmen des Londoner Grafikwesens ein Maßnahmenbündel aufeinander abgestimmter, eben diversifizierter Strategien, die teils bis heute in Vermarktungs- und Popularisierungskampagnen zu finden sind.

Quellenverzeichnis

- An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.* <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389> (27.08.2023).
- An Act for the encouragement of the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints, by vesting the properties thereof in the inventors and engravers, during the time therein mentioned.* 1735, 8 Geo.II, c.13. <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1735-8-george-2-c-13-engraving-copyright-act/> (27.08.2023).
- Anonym [William Hogarth]: *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c.*, London o. J. (1735). In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright. 2008.* https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1735a&show=pdf (01.10.2023).
- Clubbe, John: *Physiognomy. Being a sketch only of a larger work upon the same plan wherein the different tempers, passions, and manners of men, will be particularly considered [...]*. London 1763.
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes* (1753), hg. von Joseph Burke. Oxford 1955.
- Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub and Other Works* (1704), hg. von Marcus Walsh. Cambridge 2010.
- Vertue, George: „Vertue's Notebooks A. f. [British Museum Add. MS. 23,079]“. In: *The Volume of the Walpole Society* 22, 1933–1934 (= Vertue Note Books, III), S. 1–86.

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142.
- Alexander, Isabella / Martinez, Cristina S.: „The First Copyright Case under the 1735 Engravings Act: The Germination of Visual Copyright?“. In: Delamaire, Marie-Stéphanie / Slaughter, Will (Hg.): *Circulation and Control. Artistic Culture and Intellectual Property in the Nineteenth Century.* Cambridge 2001, S. 39–76.
- Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and Street Literature of the Long Eighteenth Century.* Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2023. <https://doi.org/10.11647/OBP.0347> (03.10.2023).
- Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature.* Newcastle upon Tyne 2019.
- Ausst.-Kat. *Hogarth and his Times: Serious Comedy.* London, British Museum, 1997–1998, hg. von David Bindman. London 1997
- Barber, Giles: „Some early English Editions of Voltaire“. In: *The British Library Journal* 4, 1978, 2, S. 99–111.

- Bartels, Gerhard: *Diversifizierung. Die gezielte Ausweitung des Leistungsprogramms der Unternehmung*. Stuttgart 1966.
- Berg, Maxine: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford 2007.
- Berry, Christopher J.: *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation* (= Ideas in Context, 30). Cambridge 1994.
- Briggs, Peter M.: „News from the little World“: A Critical Glance at Eighteenth-Century British Advertising“. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 23, 1994, S. 29–45.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
- Clapp, Sarah L. C.: „The Subscription Enterprises of John Ogilby and Richard Blome“. In: *Modern Philology* 30, 1933, 4, S. 365–379.
- Clapp, Sarah L. C.: „The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century“. In: *Modern Philology* 29, 1931, 2, S. 199–224.
- Darnton, Robert: „The Science of Piracy, a Crucial Ingredient in Eighteenth-Century Publishing“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12, 2003, S. 3–29.
- Deazley, Ronan: „Commentary on the Engravers' Act (1735)“. In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright*. 2008. https://www.copyrighthistory.org/cam/commentary/uk_1735/uk_1735_com_27200713219.html#_ednref7 (01.10.2023).
- Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain, 1695–1775*. Oxford 2004.
- Edward Hodnett: „Elisha Kirkall c.1682–1742, Master of White Line Engraving in Relief and Illustrator of Croxall's Aesop“. In: *The Book Collector* 25, 1976, S. 195–209.
- Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Volumes I and II complete in one volume). Cambridge 1980.
- Frattarolo, Renzo / Santoro, Marco: *Vocabolario biblio-tipografico*. Ravenna 1982.
- Frederick D. Leach: *William Hogarth's Subscription-Tickets: A Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste*. Phil. Diss. masch. State University of Iowa 1955.
- Gatrell, Vic: *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age*. London 2013.
- Gelber, Michael Werth: „John Dryden and the Battle of the Books“. In: *Huntington Library Quarterly* 63, 2000, 1/2, S. 139–156.
- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris 1982.
- Griffiths, Antony: *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*. London 2018².
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied 1962.
- Halasz, Alexandra: *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 17). Cambridge 1997².
- Hinnant, Charles H.: „The ‚Fable of the Spider and the Bee‘ and Swift's Poetics of Inspiration“. In: *Colby Library Quarterly* 20, 1984, 3, S. 129–136.
- Hunter, David: „Copyright Protection for Engravings and Maps in eighteenth-century Britain“. In: *The Library* 9, 1987, 6, S. 128–147.
- Jackall, Yuriko: *Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre*. Paris 2022.
- Jauß, Hans Robert: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, hg. von Max Imdahl u. a. München 1964, S. 8–64.
- Jenner, Mark: „London“. In: Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14.

- Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (= Studies in British Art). New Haven / London 2010.
- Kepetzi, Ekaterini: „William Hogarths ‚Taste in High Life‘: Normierungsprozesse und Repräsentationen von Männlichkeit im 18. Jahrhundert“. In: Hecht, Lisa / Ziegler, Hendrik (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Wien, Köln 2023, S. 285–311.
- Kepetzi, Ekaterini: „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚The Bagnio‘. – Versuch eines *close readings*“. In: Veits, Andreas / Wilde, Lukas R.A. / Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Einzelbild & Narrativität: Theorien, Zugänge, offene Fragen*. Köln 2020, S. 21–40.
- Kepetzi, Ekaterini: „Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts“. In: Lehmann, Doris (Hg.): *Vom Streit zum Bild* (Tagung, Universität Bonn, 4.–5. Dezember 2015). Heidelberg 2017, S. 115–143.
- Kernbauer, Eva: „Die Bilderschlacht“. In: *Rheinsprung. Zeitschrift für Bildkritik* 11, 2012, 4 (Sonderheft: Streitbilder / Controversial Images), S. 29–33. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-04/thema/die-bilderschlacht/> (03.10.2023).
- Kunze, David: „Plagiaries-by-Memory of the Rake’s Progress and the Genesis of Hogarth’s Second Picture Story“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, S. 311–348.
- Levine, Joseph M.: *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*. Ithaca, London 1994.
- Lloyd, Sarah: „Ticketing the British Eighteenth Century: ‚A thing ... Never heard of before‘“. In: *Journal of Social History* 46, 2013, 4, S. 843–871.
- Marano, Katia: „Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses“. In: Guthmüller Bodo / Kühlmann, Werner (Hg.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, S. 283–293.
- McDayter, Mark: „The Haunting of St. James’s Library: Librarians, Literature, and ‚The Battle of the Books‘“. In: *Source: Huntington Library Quarterly* 66, 2003, 1/2, S. 1–26.
- McNeil, Peter / Steorn, Patrik: „The Medium of Print and the Rise of Fashion in the West“. In: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2013, 3, S. 135–156.
- Ogé, Frédéric: „Aesthetics and Empiricism: The Ideological Context of Hogarth’s Series of Pictures.“ In: Ders. (Hg.): *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth* (= Studies on Voltaire and the eighteenth Century, 357). Oxford 1997, S. 177–189.
- Paulson, Ronald: *Hogarth. The ‚Modern Moral Subjects‘, 1697–1732* (= Hogarth, Bd. 1). New Brunswick, London 1991a.
- Paulson, Roland: *Hogarth. High Art and Low, 1732–1750* (= Hogarth, Bd. 2). New Brunswick, London 1991b.
- Paulson, Ronald: *Hogarth’s Graphic Works*. New Haven, London 1989³ (1965).
- Peltz, Lucy: *Facing the Text. Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain 1769–1840*. San Marino, Calif. 2017.
- Raven, James: „Jobbing Printing in Late Early Modern London. Questions of Variety, Stability and Regularity“. In: Ferlier, Louisiane / Miyamoto, Benedicte (Hg.): *Forms, Formats and the Circulation of Knowledge: British Printscape’s Innovations, 1688–1832* (= Library of the Written Word, 83). Leiden, Boston 2020, S. 27–49.
- Raymond, Joad: „The Origins of Popular Print Culture“. In: Ders. (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14.
- Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011.
- Rose, Mark: „The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers’ Company, and the Statute of Anne“. In: Deazley, Ronan / Kretschmer, Martin / Bentley, Lionel (Hg.): *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, S. 67–88, Open Book Publishers, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vj9v> (01.10.2023).
- Rose, Mark: „Technology and Copyright in 1735: The Engraver’s Act“. In: *The Information Society* 21, 2005, 1, S. 63–66.

- Rospoche, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)*. Berlin, Boston 2019.
- Sandison, Hamish R.: „Copyright Revision Act and Visual Artists“. In: *Hastings Communications and Entertainment Law Journal* 1, 1978, 2, S. 311–331.
- Schlögl, Rudolf: „Politik Beobachten: Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, 4, S. 581–616.
- Scull, Christina: *The Soane Hogarths*. London 2015 (2007).
- Stanitzek, Georg: „Buch, Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive“. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland*. Bd. 1: *Theorie und Forschung*. Berlin, New York 2010, S. 157–200.
- Terjanian, Anoush Fraser: *Commerce and its Discontents in eighteenth-century French Political Thought*. Cambridge 2013.
- Tinworth, Joanna: „The Orgy“, *Sir John Soane’s Museum Collection Online*. <https://collections.soane.org/object-p42> (01.10.2023).
- Uglow, Jenny: *Hogarth. A Life and a World*. London 1997.
- Voltaire Foundation for Enlightenment Studies, Oxford University: „Lettres sur les Anglais“. <https://www.voltaire.ox.ac.uk/lettres-sur-les-anglais/> (01.10.2023).
- Walker, Robin B.: „Advertising in London Newspapers, 1650–1750“. In: *Business History* 15, 1973, 2, S. 112–130.
- Watt, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640*. Cambridge 1994.
- Witcombe, Christopher L. C. E.: *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden, Boston 2004.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–8 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 9 New York, Metropolitan Museum: (CC0).

Abb. 10 aus: Johnathan Swift: *Le Conte Du Tonneau: Contenant tout ce que les Arts, & les Sciences Ont de plus Sublime, Et de plus Mystereux. Avec plusieurs autres Pieces très-curieuses; Traduit de l’Anglois*. 2 Bde. Bd. 2. Den Haag: Scheurleer, 1732, S. 56.

Postscript

Michaela Ott

Vom Individuum zur Dividuation. Plädoyer für eine erkenntnistheoretische Komplizierung

Abstract: Da sich der einstmals philosophische, heute alltags sprachliche Begriff des ‚Individuums‘ aufgrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, aber auch politisch-postkolonialer Einwände von Theoretiker:innen des globalen Südens als nicht mehr angebracht erweist, plädiere ich für seine Umbenennung in ‚Dividuation‘. Dieser neue Terminus soll die in ‚Individuum‘ anklingende ‚Ungeteiltheit‘ durch Vorstellungen multipler ‚Teilhaben‘ der Person ersetzen, was deren Konturierung zwangsläufig verkompliziert.

Gewidmet Emanuel und Louise,
Dominique und Anna
und allen künftigen Nachfahren

Wir sind nie Individuen gewesen! So lautet eine These der zeitgenössischen Biologie, so lautet nun auch eine These von mir. Haben wir recht gehört? Wir sollen nie Individuen gewesen sein? Wo uns doch nichts mehr eingeschärft und anerzogen worden ist als eben das: individuell, selbstbestimmt, einmalige Ausprägung der Gattung Mensch, Regenten unseres Schicksals zu sein! Mit Verwunderung bis Ablehnung wird das philosophische Statement quitiert. Unser aufgeklärtes Selbstverständnis, unser Anspruch auf unverwechselbares Dasein, auch das Recht auf Individualbeschwerde vor Gericht, leben von diesem Begriff und dem ihm eingeschriebenen Imperativ. Abenteuergeist, Erfindung, ökonomische Macht und Kunstproduktion, Besitz und Eigentum, ja unser Begriff von Sittlichkeit wurden ab seiner Aktualisierung im ausgehenden 17. Jahrhundert in Umlauf gebracht. Als Errungenschaft westlichen Denkens, den Einzelnen von religiösen und ideologischen Zwängen und zur Norm des eigenen Willens befreit zu haben, wird er bis heute gepriesen – dazu, Herr im eigenen Reich zu sein.

Allerdings wird heute von verschiedenen Seiten vorgebracht, dass dieses westliche Selbstverständnis nicht mehr angesagt sei. Dass es sich politisch ungünstig, ökologisch unheilvoll, unter postkolonialen Vorzeichen unrechtmäßig artikuliere. Mit dem Anspruch des Individuums auf Selbstregierung geht aus der Perspektive heutiger Aufklärung ein gefährliches, weil planetar gefährdendes Selbstverständnis einher. Hervorgehoben wird stattdessen, dass unsere Regentschaft einerseits zu mächtig, andererseits nicht mächtig genug sei, erfahren wir uns doch verflochten mit vielerlei, was bis vor kurzem für vergleichsweise niederrangig erachtet worden ist. Wir sehen uns heute eingelassen in Abhängigkeiten sozialer, kultureller, technologischer und ökologi-

scher Natur. Unser anspruchsvoller Lebensstil und Energiekonsum, unser Selbstverständnis, überall auf der Welt zuhause zu sein, nach Gutdünken zu konsumieren und die Abfallentsorgung anderen zu überlassen – all das, so erkennen wir heute, hat schädliche Auswirkungen nicht nur an uns unbekanntem Orten der Welt.

Daher meine These: Unser Selbstverständnis als Individuen wird heute durchschaubar als Folge einer irreführenden sprachlichen Negation, die ein Un- des Geteilten ansagt, nämlich unserer qualitativ verschiedenen, aber unumgänglichen, weil lebensnotwendigen Teilhaben und Selbstaufteilungen. Die lateinische Übersetzung der griechischen Vokabel *atomos* als Individuum erweist sich als längst nicht mehr aufschlussreich. Auf verhängnisvolle, auch physikalisch nicht mehr gültige Weise schweißt sie die Einzelnen in Vorstellungen von Abgeschlossenheit und Unteilbarkeit ein. Ihrer fortdauernden Geltung im Bereich politischer Herrschaft ist es anzulasten, dass das planetare Weltwerden heute erneut auf Einzelkämpfe ethnischer, religiöser oder nationaler Interessen enggeführt wird, statt das unhintergehbare Ineinander gemeinsamer lebenserhaltender und zu fördernder Belange zu organisieren.

Im Gegensatz zu dieser Tendenz wird hier behauptet, dass es Ungeteiltes, geschlossene Einheiten, homogene Gefüge im strengen Wortsinn nicht gebe, ja dass deren Annahme mit Unheil und Zukunftsverlust verbunden sei. Denn der Begriff des Individuums wird zum Einsatz gebracht zu Zwecken der Komplexitätsreduktion, für Privilegierungs- und Sichtbarmachungs-Strategien, zu politischer Vereindeutigung. Er hilft bei der Unterschlagung von Nachfragen, der Nichtbeachtung von Mitinvolvierten, der Herabminderung von Fremdem, bei mangelnder Umsicht und verleitet zur Exklusion.

Keine Zeit und keine Rechtfertigung gibt es heute mehr für die Tendenz, uns als vertikale, losgelöste und distanzbewusste Einzelfiguren zu entwerfen, die nach Gutdünken ihren Willen aufoktroieren, gesellschaftliche Nähen und Fernen organisieren, die Natur je nachdem nutzen oder draußen halten und die Welt nur soweit heranlassen, als sie nicht irritiert. Vorbei ist die Zeit, da Erkenntnis mit Lichtung und Freiräumen assoziiert werden konnte. Erkennen-Wollen bedeutet heute stattdessen, eine notwendig unabschließbare Einsicht in Interferenzen und Involviertheiten zu entwickeln. Wir seien verfilzt, wie Bruno Latour in Nähe zu Gilles Deleuze und Félix Guattari betont:¹ Nur im Wissen um unsere Mitgefangenheit könne es gelingen, Spitzenwerte der Weltgefährdung abzubiegen und vorwegnehmend zu entscheiden. Das Bedenken der Zukunft sei dringlich geworden und trage sich heute als Frage nach gelingender Erbschaft und schuldfreier Vorfahrenschaft vor.

Die Erkenntnis, dass es keine Individuen gibt, bedeutet gleichwohl nicht, dass nicht besondere Erscheinungsformen des Lebendigen ausgemacht werden und das Unterteilte, abhängig vom Beobachtungswinkel, unverwechselbar und noch immer besonders erscheinen kann. Ja, es ist umso besonderer, je besser es seine vielfältigen Teilhaben zu einer außergewöhnlichen und durchaus spannungsreichen Komplexion

¹ Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ontologie*. Frankfurt a. M. 2009.

zusammenführt und dieser ästhetische Ausdruckskraft verleiht. Ich möchte diese gelingenden Komplexionen als partikuläre Phänomene verstehen, als besondere Figuren querstrebigere Verfassung, wenn auch nicht ungeteilt.

1 Fortschreitende Individualisierung?

Entgegen meiner Beobachtung ist in zahlreichen soziologischen Texten der Gegenwart zu lesen, dass die fortschreitende Individualisierung zum Schicksal der Einzelpersonen im neoliberalen Gesellschaftsgefüge geworden sei. Die Individualisierung nehme aufgrund des Mangels an sozialer Bindung und vertikaler Normorientierung zu. Der Philosoph Jürgen Habermas hat allerdings bereits in den 1980er Jahren zwischen aufgezwungener, ökonomisch orientierter und der Leistungssteigerung verpflichteter Individualisierung und gehaltvoller Individuierung unterschieden, die im besten Fall sozialkompetent kommuniziert und integrativ agiert.² Als Beispiele für positive Individuierung wird die Wahl des eigenen Lebens- und Ausbildungswegs, die Freizügigkeit der Bewegung und die Möglichkeit weltweiter technologischer Teilhabe, die Aufkündbarkeit von Lebensverbänden und Religionszugehörigkeiten, aber auch das auf die Einzelperson zugeschnittene Risikomanagement angeführt. Heute mehren sich dagegen Stimmen, die in der propagierten Individu(alis)ierung der Person einen Verlust oder gar ein Verhängnis erblicken.

Die Trennbarkeit zwischen beiden wird zunehmend bestritten, da das Individuum weniger eine Chance auf Selbstverwirklichung als auf Leistungsvirtuosität zu inkorporieren habe und vor allem dessen verlustig gehe, was im westlichen Verständnis mit der Sonderstellung des Einzelnen verbunden wird: die Aussicht auf eine vielseitige, widerständige und unabschließbare Individualität. Wie Habermas kritisieren heute viele, dass Individualisierung vor allem im Dienst kapitalistisch interessierter Konsumentenprofilierung, der Heranzüchtung von Konkurrenzfähigkeit samt Affektbildungen des Ressentiments erfolge.

In diesem Sinn stellt der französische Psychiater Alain Ehrenberg heraus, dass mit der Schwächung familiärer und gemeinschaftsstiftender Bande die einzelne Person heute nurmehr „an sich selbst“ gebunden sei.³ Individualisierung sei gleichbedeutend mit dem Zwang zu medialer Sichtbarwerdung und mithin zu Dauerpräsenz und Kampf. An die Stelle der Freiheit zur Selbstbestimmung sei eine der ununterbrochenen Entscheidung und Anpassungsleistung getreten, wie sie von den digitalen Medien nahegelegt werde und die Einzelnen zu überfordern tendiere. Die gepriesene Autonomie der Flexibilisierung decouvriert Ehrenberg als bloßen Teilhabezwang am generalisierten Wettbewerb: Auf Effizienz gebürstet, lebe die Einzelperson häufig in prekären, zeitlich limitierten Absi-

² Habermas, Jürgen: *Nachmetaphysisches Denken*. Frankfurt a. M. 1988, S. 187–241.

³ Ehrenberg, Alain: *Das Unbehagen in der Gesellschaft*. Berlin 2011.

cherungen, bestimme ihr Selbstwertgefühl in Abhängigkeit von augenblickshaften Zusprüchen und entwickle Arten der Sucht nach Daueraufmerksamkeit. Die von Ehrenberg diagnostizierten neuen Pathologien sind Gefühle des Nichtmithaltenkönnens, Depression bis Burnout, Rückzug der Person aus der öffentlichen Sphäre, damit längerfristige Desintegration der Gesellschaft.

Angesichts dieser Erfahrung, aber auch veränderter wissenschaftlicher Erkenntnisse macht sich heute die Einsicht breit, dass es längst an der Zeit sei, uns anders, nämlich als in vielfältiger Weise eingelassene und vereinnahmte Geschöpfe zu begreifen, die von vielem mitmodelliert und daher nie nur dieses und jenes seien. Vielmehr gehe es darum, Gegenausführer der inhärenten und unbewusst mitprägenden, möglicherweise auch widersprüchlichen Faktoren zu werden.

Dazu gehört auch die Infragestellung eindeutiger Geschlechtszugehörigkeit. Die Gender-Studies haben nicht nur die Gleichrangigkeit des weiblichen Geschlechts im westlichen Denken erkämpft, sondern die Multiplizierbarkeit des Geschlechtlichen in den Bereich des Denkbaren gerückt. Nicht wenige Personen verleihen sich heute das plurale Personalpronomen ‚they/sie‘ und signalisieren damit die Ablehnung geschlechtlich-personaler Eindeutigkeit. Kulturelle Komposit-Identitäten und Trans-Experimente haben in Kunst und Literatur gegenwärtig Konjunktur und lassen die Frage aufkommen, ob sich hier vieldeutige Individuen oder vielmehr modische Des-Individuierungen in Sehnsucht nach alternativen Zugehörigkeiten konstituieren. Diese gehen häufig einher mit dem Appell zur Anerkennung anderskultureller Personen und deren selbstgewählter Diversität, die sich wiederum mit Aufforderungen zu kompensatorischer Wiedergutmachung historischer Diskriminierungsakte paaren – wir stehen vor einem unübersichtlichen Feld post-individueller Selbstzuschreibungen samt Aufforderungen, anderen zuzuhören, sie nicht einzuordnen, stattdessen *care* und *healing* zu praktizieren. Haben wir es also mit neuen Alteritätsgruppen zu tun, die in ihrer schrägen Verfügung von Identitätsmarkern jedenfalls nicht mehr mit dem Schema klassischer Individualität deckungsgleich sind?

Die These ‚Wir sind nie Individuen gewesen‘ geht aber weit über diese neuartigen Phänomene westlicher Gesellschaften hinaus. Sie folgt aus der zeitgenössischen Erkenntnis verschiedener Wissenschaften, die einen nachhaltigen epistemologischen Umbruch mit sich bringen. Wir sehen heute ein, dass der Anspruch auf Individualität nicht nur mit Vorstellungen personaler Selbstermächtigung und nationaler Vorherrschaft, mit Eigentumsansprüchen des globalen Nordens, kolonialistischer Expansion, kapitalistischem Extraktionsstreben und einem insgesamt fehlgeleiteten Humanitätsideal, sondern auch mit ökologischen Verwüstungen, Ausbeutung der Erdschätze und vernachlässigter Rücksicht auf die planetare Zukunft, mithin mit der Gefahr der Vernichtung der Existenzgrundlage selbst verbunden ist – weshalb ein Umdenken dringendst geboten erscheint.

Aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen werden Einsprüche und Kritiken laut, die von der Verabschiedung des Individuums künden: Biolog:innen verweisen auf unsere Verbindung mit und unsere Abhängigkeit von nicht-menschlichen anderen; soziologische Theorien beziehen in ihre Gesellschaftsanalysen ökologische Desaster, den

Export von Umweltkatastrophen und die ungleiche Verteilung globaler Überlebenschancen mit ein; ethnologische Berichte aus dem Süden erhellen Gesellschaftsstrukturen, die aufgrund anderer Verwandtschaftsverständnisse vom globalen Norden nie als gleichermaßen relevant anerkannt worden sind. Medientheoretiker:innen zeigen auf, dass die digitale Vereinnahmung die Person noch einmal auf andere Weise fordere und mit bis dato unbekanntem medialen Größen und Beziehungsmodi relationiere. Künstlerische Praktiken gehen heute immer affirmativer aus kollaborativen Aktionen und geteilten Produktionsweisen hervor, wie nicht zuletzt auf der documenta 15 zu sehen. Kulturen erkennen sich verwoben mit verschiedenen Traditionslinien und Religionen, was den von vielen gewünschten Nationalcharakter gefährdet und zu politisch fragwürdigen bis rückwärtsgewandten Reterritorialisierungsbewegungen führt.

Angesichts dieser erkenntnistheoretischen Umbrüche empfinden wir uns heute in den Rang von Lernenden zurückgestuft: Wir müssen uns vermehrt für Interdependenzen interessieren, was ein neues Selbstverhältnis in veränderter Terminologie erzwingt. Wir sehen ein, dass wir westliche Philosophien aufgrund der mitenthaltenen Diskriminierung Anderskultureller und politisch gewaltsamer Auswirkungen zurückbauen und uns für neue Ontologien des Anders-Werdens interessieren müssen. Wir stehen vor der Herausforderung, uns zu Personen und Kulturen verhalten zu müssen, deren Gedeihen von unseren Übergriffen und Raubzügen beeinträchtigt worden ist; wir erfahren uns in so viele Folgen unseres weltlichen und umweltlichen Handelns verwickelt, dass von personaler, kultureller, ökonomischer oder politischer Ungeteiltheit keine Rede sein kann. Wir erkennen uns als derart vielfach Vereinnahmte und multidirektional Teilhabende, dass wir nicht mehr dazu kommen, über Ungeteiltheit zu rasonieren.

2 Begriffsgeschichte Individuum/Individualität

Eingeführt ins Lateinische im 1. Jahrhundert n. Chr. als Übersetzung des griechisch-demokritischen *atomos* zur Wiedergabe der Idee eines physikalisch Ungeteilten wird es in der neuzeitlichen Philosophie auffällig häufig als Kompositum, d. h. als Nicht-Ungeteiltes und sogar als Dividuum, wie schon Novalis sagte, bestimmt. Bereits im 17. Jahrhundert versteht Spinoza in seiner Ethik den Einzelmenschen „aus sehr vielen komplexen zusammengesetzten Individuen zusammengesetzt“.⁴ Der menschliche Körper erscheint als dynamisches Komposit aus vielfach affizierten Individuen, denn der menschliche Körper „bedarf zu seiner Erhaltung sehr vieler anderer Körper, von denen er beständig gewissermaßen neu erzeugt wird“⁵ – eine Annahme, die im 20. Jahrhun-

4 de Spinoza, Baruch: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt* (= Sämtliche Werke, 2, Zweisprachige Ausgabe, hg. u. übers. v. Wolfgang Bartuschat). Hamburg 2015, S. 141.

5 Spinoza (wie Anm. 4), S. 138–139.

dert unter dem Einfluss der Psychoanalyse und des Poststrukturalismus weitergetrieben wird: Personale „Individuationen“⁶, wie es nun prozessorientierter heißt, erscheinen bei dem französischen Philosophen Gilbert Simondon als aus gegenstrebigem Individuationen und unbewussten sozialen Eintragungen komponiert, die den Einzelnen dezentrieren und die er daher psychisch auszutarieren hat.

Angesichts dieser Einsichten in den pluralen Charakter des Individuums erhebt sich die Frage, warum nicht bereits bei Simondon begonnen wurde, das ‚In‘ der Individuation zu bestreiten und zuzugestehen, dass es kein Ungeteiltes, aber viele Arten der Komposition, der Zuteilungen und Unterteilungen, mithin Personen nur als Dividuationen und als bedingte Kohärenzen gibt.

Und doch trägt die lateinisch-philosophische Tradition trotz der zahlreichen Widersprüche und Einwände bis heute den Sieg davon: Die anglophone Kultur bindet seit dem 17. Jahrhundert ihr Verständnis von Gesellschaft dezidiert an das ‚individual‘, den unternehmerischen Einzelnen, dessen Eigentum an Grund und Boden ihm erst die Möglichkeit zu gesellschaftlicher Partizipation in Form des Wahlrechts eröffnet. Eigenschaft und Eigentum werden aufs Innigste verquickt und in zahlreichen Bereichen mit Imperativen zu Aneignung noch weiter intensiviert.

Das Individuum, das in der Philosophie des 18. Jahrhunderts solchermaßen den weißen Unternehmer zum Inbegriff des Menschengeschlechts erhebt, ist von Anfang an reduktionistisch, insofern sie dies in Hegels Rechtsphilosophie mit einem Besitz- und Aneignungsanspruch verkoppelt und letztlich auf einen „possessive individualism“⁷, wie Macpherson kritisiert, verkürzt. Im deutschen Sprachraum keimt der Begriff danach in der Frühromantik als Instanz von Schöpferum und gesellschaftlicher Innovationskraft auf. Schopenhauer dagegen verweist auf die dem Begriff mitgegebene ethische Notwendigkeit altruistischen Mitempfindens.⁸ Nietzsche fordert dagegen wiederholt ein sich über die christliche Moral erhebendes Über-Individuum,⁹ während Georg Simmel oder Elias Canetti die Person in psychischer Instabilität zwischen gesellschaftlicher Berührungsgangst und Verführbarkeit durch die Masse schwanken sehen.¹⁰

Charles Darwin wird für seine Annahme, dass die Entwicklung der Arten vom Individuum ihren Anfang nehme, mit dem Hinweis kritisiert, dass jedes Einzelwesen zunächst in einem präindividuellen Milieu gedeihe und sich fortwährend verändere. Die Psychoanalyse und der französische Strukturalismus kennen präindividuelle Markierungen als Bedingungen der jeweiligen Einzelexistenz.

6 Simondon, Gilbert: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris 1964.

7 Macpherson, Crawford: *Die politische Theorie des Besitzindividualismus*. Frankfurt a. M. 1967.

8 Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, 2 (= Werke in 10 Bänden). Zürich 1977.

9 Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*. München 1967/77.

10 Simmel, Georg: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1984; Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M. 1980.

Eine weiterführende Kritik des Individuumsbegriffs kommt vor allem aus Kulturen des globalen Südens wie etwa von den Anthropologen John und Jean Comaroff, die aufgrund ihrer kulturellen Erfahrung an einem dezidiert kontext- und gemeinschaftsbezogenen Personenbegriff festhalten:

What makes man a person is what he shares with other men [...] Individuation is not the fundamental character of a person. A person is [...] a being to (whom) relative autonomy is attributed in relation to (a) setting. [...] A person [...] can never be ontologically autonomous.¹¹

Und nicht zufällig spricht der martiniquanische Philosoph Édouard Glissant in den 1980er Jahren von der Notwendigkeit komposit-kultureller Partizipation und Des-Individuation, da es für Bewohner:innen der Karibik unumgänglich sei, die verschiedenen kulturellen Schichten, d. h. jene ihrer indigenen Kultur, jene der importierten schwarzen Sklaven und jene der später herrschenden französischen Kultur in sich zusammenzuführen und ihre ästhetische Spannung und Divergenz in dem sich wandelnden Kreol und entsprechenden Literaturen und Kunstwerken zu performieren.¹²

3 Der Begriff der Dividuation

Heute hat sich die Einsicht in die Unhaltbarkeit des Individuellen auch dank verfeinerter Beobachtungsinstrumente und erweiterter Perspektiven verschärft: Heute wissen wir, dass das Atom als vermeintlich kleinste physische Einheit nicht unteilbar ist, sondern in Quarks und Unterquarks aufgesplittet werden kann. Physiker:innen verweisen auf das paradoxe Ergebnis der Diffraktion im Doppelspaltexperiment. Dank der vermehrten Einbeziehung vielfältiger Faktoren erkennen wir, dass die Zuordnung der untersuchten Phänomene relativ zur Größe des Beobachtungswinkels, zur Skalierung des Untersuchungs-Settings, zu den ausgeführten Schnitten und wissenschaftlichen Einteilungen erfolgt, die den Terminus des Individuellen ungültig werden lässt.

So wird aufgrund der detaillierten Nahansichten im mikrobiologischen Bereich immer schwieriger angebar, wo die Grenze zwischen dem Einzelnen und seinem Anderen, zwischen Fremd- und Selbstverursachung verläuft. Im bio(techno)logischen Bereich wird davon gesprochen, dass die Erkenntnis ‚natürlicher‘ Tatsachen von der Größe des Instruments und der jeweiligen Rahmung abhängig sei. Je nach den Zeitschnitten, die vorgenommen werden, und den Genealogien, die (re)konstruiert werden, erscheinen Lebewesen von anderen besiedelt, mit ihnen verbunden und bei Gefahr des Überlebens nicht von diesen abtrennbar. Sogar für die Entfaltung des

¹¹ Comaroff, Jean / Comaroff, John L.: *Theory from the South. Or, How Euro-America is Evolving Toward Africa*. Boulder (CO) 2011, S. 21.

¹² Glissant, Edouard: *Poétique de la relation*. Paris 1990.

menschlichen Genoms und seiner psychischen Verfasstheit werden heute Bakterien und Viren mitzuständig erklärt.

Vor allem auf Biodiversität abzielende Forschungsrichtungen unterstreichen die epistemische Reichhaltigkeit ökologischer Zusammenhänge und verabschieden jegliches Denken in Vorstellungen des Individuellen. Der menschliche Körper wird von der Mikrobiologie heute als komplexes biosoziales Netzwerk mit Billionen molekularer Mitbewohner bestimmt. Aber auch unsere Mitkonstituiertheit durch ökologische Umgebungen, durch Nahrung und Luftqualität, durch den Kontakt mit bis dato häufig als unrein bezeichneten organischen Bedingungen wird uns immer detaillierter zur Kenntnis gebracht. Die bio(techno)logische Forschung weitet selbst ihr Beobachtungsfeld aus und erkennt Interferenzen, für die sie bislang kein Wahrnehmungsorgan hatte, da sie im für das menschliche Auge unsichtbaren Bereich liegen. Unter den neuen Rasterelektronen- oder Lichtmikroskopen verschwimmen die für typisch erachteten morphologischen Merkmale, was die Angabe der Grenze individuierter Populationen und Arten immer weiter erschwert. Aufgrund dieser vielfältigen epistemischen Schwierigkeiten wird heute eingeräumt, dass die Festlegung individueller Arten von technologiebedingten Konstruktionen, von Erkenntnispräferenzen und Untersuchungsmethoden abhängig sei. Daher wird ein allgemeines Relativitätsprinzip¹³ gefordert, das die Beobachtungen von Verflechtungen zwischen ‚Artfremdem‘ durch Aufweis der Untersuchungsebene zu relativieren oder auch zu anderen in Beziehung zu setzen in der Lage ist.

Der Begriff des Individuums erweist sich aber auch im sozio(techno)logischen Bereich als problematisch: Von soziologischen Disziplinen wird das Verständnis von Einzelpersonen als Individuen, als Ungeteilte, für nicht mehr erkenntnisträchtig erklärt und in seiner bürgerlich-ökonomischen Genese und damit seiner beschränkten Gültigkeit decouviert. Wir erkennen uns heute als von der sprachlich-kulturellen Prägung der Lebenswelt, von Kulturtechniken und medialen Verschaltungen psychisch und physisch mit hervorgebracht. Obwohl der Soziologe Ulrich Beck einerseits die „institutionalisierte Individualisierung“¹⁴ betont, worunter er versteht, dass die – westlichen – Einzelnen zur Wahl ihres Lebenswegs und zur Übernahme der damit verbundenen Risiken selbst verpflichtet werden, spricht er in seinen letzten Schriften auch davon, dass Bevölkerungspolitiken oder klimatechnische Maßnahmen heute Fernwirkungen entfalten, die die Weltgesellschaft als Ganzes betreffen, weshalb die Abgrenzung einzelner Gesellschaften oder Kulturen immer weniger sinnvoll erscheint.¹⁵ Im Dienste der Beschreibung grenzübergreifender Verteilung von Ungleichheit verabschiedet sich Beck

13 Dirk Baecker spricht davon, dass die Semantik der Globalisierung in ihrer kritischen Variante zu ihrem Relativitätsprinzip nicht mehr die Kultur, sondern die ‚Welt‘ habe; an die Stelle der Cusanus'schen Formel der ‚Einheit in Vielheit‘ trete als zeitgenössisch adäquater Ausdruck „die Tautologie der Differenz der Vielheit“: Ders.: *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2007, S. 224–225.

14 Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung?* Frankfurt a. M. 1997.

15 Beck, Ulrich: *Generation Global. Ein Crashkurs*. Frankfurt a. M. 2007.

vom „methodologischen Nationalismus“ der Soziologie und fordert die Beachtung „ko- und multinationaler Handlungsräume und Lebenslagen“, wozu die Grenzüberschreitung von Personen und Waren ebenso wie der Export von Terrorismus oder Müll gehören.¹⁶ Er plädiert mithin für eine Sicht, die staatliche Verwaltungseinheiten, Nationen und Nationenverbände wie die EU, nicht mehr als abgrenzbare Einheiten, nicht mehr als individuelle Größen versteht. Im Typus des Migranten erblickt er dagegen eine Existenzform, die in ihrer ökonomisch-politisch-kulturellen Intersektionalität, in der sich verschiedene Ungleichheitsregime durchdringen, die allgemeine Existenzweise der Gegenwart, ihre dividuelle Verfasstheit, am augenscheinlichsten inkorporiert.

In Becks Schriften macht sich sukzessive die Erkenntnis breit, dass aufgrund der Migration von Bevölkerungen, aber auch von Dienstleistungen, Waren, symbolischen Gütern, ja Risiken und Katastrophen von individuellen Entitäten in keinem gesellschaftlichen Bereich mehr sinnvoll gesprochen werden kann.¹⁷ Aufgrund der neoliberalen Lockerung der Arbeitsverhältnisse treten an die Stelle von Großunternehmen transkontinentale Produktions- und Vertriebskonglomerate, die die Idee individueller unternehmerischer Führung und Entscheidung hinfällig werden lassen. Wie Beck beklagt, verbessere diese Struktur gleichwohl nicht das ökonomische Gefälle zwischen den am Prozess beteiligten Standorten; vielmehr würden soziale und ökonomische Ungleichheiten transnationalisiert, würden Risiken und Katastrophen exportiert.

Ent-individuierende Bestimmungen nehmen unter dem Vorzeichen transnationaler Migrationsbewegungen von Menschen, Waren, biotischen Stoffen und Umwelten zu.

Wir leben längst in einer Weltgesellschaft und damit sind zwei Grundsachverhalte gemeint: zum einen die Gesamtheit nicht-nationalstaatlich politisch organisierter Sozial- und Machtbeziehungen, zum anderen die Erfahrung, über Grenzen hinweg zu leben und zu handeln. Die Einheit von Staat, Gesellschaft und Individuum [...] löst sich auf. Weltgesellschaft meint [...] einen Aggregatzustand von Gesellschaft, für den territorialstaatliche Ordnungsgarantien, aber auch die Regeln öffentlich legitimierter Politik ihre Verbindlichkeit verlieren.¹⁸

In einem späten Text fokussiert Beck vor allem auf die Negativfolgen politischer Entscheidungen, die über nationalstaatliche Grenzen hinweg Wirkung entfalten, wenn etwa Katastrophen in die Zukunft ungeborener Generationen exportiert werden.¹⁹ Er skizziert ökonomisch ungleiche Teilhaben, deren Verantwortliche nicht die Leidtragenden ihrer Entscheidungen sind, da sie die Aktiv- und Passiv-Anteile der Prozesse an verschiedene Staaten oder gar Kontinente verteilen und sich über unbestimmte

¹⁶ Beck, Ulrich / Pofertl, Angelika (Hg.): *Große Armut, großer Reichtum. Zur Transnationalisierung sozialer Ungleichheit*. Berlin 2010.

¹⁷ Vgl. Beck, Ulrich: „Leben in der Weltrisikogesellschaft“. In: Ders. (Hg.): *Generation global*. Frankfurt a. M. 2007, S. 57–73.

¹⁸ Beck 1997 (wie Anm. 14), S. 174.

¹⁹ Beck / Pofertl 2010 (wie Anm. 16).

Zeiträume erstrecken lassen. Migrant:innen werden in diesem Rahmen erkennbar als „Artisten der Grenze“²⁰, die in ihrer Vielfachorientierung längst nicht mehr individuell zu nennen sind: „In diesen an grenzüberschreitenden Möglichkeiten geprüften Lebensformen überschneiden und durchdringen sich verschiedene nationalstaatliche Räume sozialer Ungleichheit“.²¹

Argumente gegen das Individuelle verstärken sich noch einmal in Zeiten postkolonialer Wachsamkeit und Kontextsensibilität: Wir erkennen, dass es ein westliches Konzept ist, dem in anderen Kulturen, die auf Zugehörigkeit zu ethnischen Traditionen und auf Verpflichtungen gegenüber Vorfahren und der Community setzen, nichts entspricht. Kulturkomparative und postkoloniale Denker wie Stuart Hall betonen ihrerseits, dass das Individuum ein rein westlicher Begriff sei, der den hybriden Identitäten weiter Teile der Weltbevölkerung nicht entspreche. Der Kulturtheoretiker Frederic Jameson beklagt seinerseits die Blindheit, die in der Individualisierung des Blickwinkels liege und häufig mit Kolonialvergessenheit gepaart erscheine:

The phenomenological experience of the individual subject [...] becomes limited to a tiny corner of the social world, a fixed camera-view of a certain section of London or the countryside or whatever. But the truth of that experience no longer coincides with the place in which it takes place. The truth of that limited daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hongkong; it is bound up with the whole colonial system [...] that determines the very quality of the individual's subjective life.²²

Jameson unterstreicht, dass die Einzelerfahrung durch die kollektive Gewaltgeschichte untergraben und zwangsläufig ent-individuiert werde.

Auch Achille Mbembe erkennt in der Migration von Afrikaner:innen das Paradigma ihres zeitgenössischen Weltwerdens, weshalb er ein ästhetisch-ethisches Programm der Umorientierung in Richtung ent-individuierter Selbstverständnisse ausgibt:

Das Bewusstsein des Ineinandergreifens von Hier und Woanders, die Präsenz des Woanders im Hier und umgekehrt, [...] diese Art, das Fremde, die Fremden und das Weitentfernte in voller Kenntnis der Sachlage zu begrüßen [...] und die Spuren des Weitentfernten im Nahen wertzuschätzen [...]: Diese kulturelle, historische und ästhetische Sensibilität ist mit dem Ausdruck ‚Afropolitanismus‘ gemeint.²³

Aus dieser postkolonialen Einsicht wäre noch einmal abzuleiten, dass auch wir als Personen des globalen Nordens keine geschlossenen Entitäten und rundum selbständige Akteur:innen sind, auch wenn wir über eine gewisse raumzeitliche Kohärenz mit spezifisch affektiv-mentalem Profil verfügen. Wie der französische Soziologe Étienne Balibar heute sagt, seien wir das Resultat zahlloser kulturtransversaler Beziehungen,

²⁰ Beck, Ulrich: „Risikogesellschaft und die Transnationalisierung sozialer Ungleichheiten“. In: Ders. / Poferl, 2010 (wie Anm. 16), S. 25–52, hier: S. 31.

²¹ Beck 2010 (wie Anm. 20), S. 32.

²² Jameson, Frederic: *The Cultural Turn. Selected Writings 1983–1998*. London 1998, S. 347–348.

²³ Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht*. Berlin 2016, S. 285.

die wir medial und lebenspraktisch mit anderen teilen, weshalb er den Terminus der „Transindividualität“ ins Spiel bringen will.²⁴ Dieser soll gleich dem von mir gewählten Terminus der Dividuation akzentuieren, dass sich das vermeintlich Ungeteilte weit über sich hinaus erstreckt und eingelassen erkennen muss in nicht-bedachte Zusammenhänge und historisches Erbe. Allerdings scheint mir im ‚Transindividuellen‘ die Gefahr mitgegeben, dass es als Erweiterung des Individuellen, als dessen Selbsttranszendierung und mithin gegensinnig verstanden werden kann.

Mit Balibar sei hier die These dahingehend zugespitzt, dass wir niemals Individuen gewesen sind: Wir sind auf positiv wie negativ zu beurteilende Weise von vielem unterteilt, teilen uns geistig und psychisch auf, medial fortgesetzt mit, werden unfreiwillig technologisch vereinnahmt und zu unbekanntem Teilhaben gezwungen, im Hinblick auf unsere künftigen Risiken verrechnet und entsprechend in Wert gesetzt. Die Person erweist sich als Schnittmenge qualitativ verschiedener Teilhaben und vieldirektionaler Ausspannungen auf verschiedenen epistemischen Ebenen, sie stellt einen prekären Kreuzungspunkt eher als eine geschlossene Einheit dar. Ihre psychophysische Kohärenz erscheint gefährdet und bedarf der achtsamen Teilhabesorge.

Daher formuliere ich ein Plädoyer für eine erkenntnistheoretische Umkehr: Da wir uns als Personen in unserer psychophysischen Kohärenz eben daraus speisen, dass wir vielfältig zugeteilt, je nach Beobachtungsgröße mit auch nicht-menschlichen Anderen und kulturell-sozial mit unterschiedlichen Symbolisierungsverfahren verwachsen, als Datenmengen vereinnahmt und unterschiedlichen Registrierungsverfahren zugeteilt sind – ein Befund, der in einem erweiterten Sinn auch für Kulturen und ganze Nationen gilt –, schlage ich vor, das ‚In‘ des Individuums zu streichen, da es ein ‚Un-‘ des notwendig Geteilten ansagt und eine Negation der heute als unumgänglich erkannten vieldirektionalen Teilhabe zum Ausdruck bringt.

Die erkenntnistheoretische Komplizierung besteht mithin darin, an die Stelle des Begriffs Individuum/Individualisierung die Termini des Dividuums/der Dividuation treten zu lassen, eine Begrifflichkeit, die Gilles Deleuze im Hinblick auf ästhetische Prozesse der Musik und des Films, aber auch auf die zeitgenössische ‚Kontrollgesellschaft‘ angeboten hat. Die Komplizierung, ein Terminus, der Mitverwicklung meint, beläuft sich dann darauf zu bestimmen, wie die Einzelperson mit Personen, Kollektiven und kulturell-medialen Größen unterschiedlicher Herkunft, aber auch anderen Lebewesen und Ökosystemen interferiert und sich zu einem komplexen Lebewesen erweitert, das keineswegs singular, wenn auch je besonders ist.

Der Begriff der Dividuation versteht sich als Weiterführung des Adjektivs „dividuell“, das Deleuze zweimal in verschiedenen Schriften, einmal zur Charakterisierung filmischer Verfahren, ein andermal von zeitgenössischen menschlichen Subjektivierungen verwendet, mit jeweils unterschiedlicher affektiver Valeur. In seinen Kinobü-

24 Balibar, Etienne: *Spinoza. From Individuality to Transindividuality. A lecture delivered in Rijnsburg on May 15, 1993.* Delft 1997.

chern²⁵ skizziert er ein positives Verständnis des Dividuellen. Im Rahmen der Erörterung des „Affektionsbilds“ in *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* spricht er davon, dass diese Bilder entsprechend ihrer Beweglichkeit die eingefangenen ästhetischen „Ensembles“ und ihren Bildausdruck modifizierten; dank der unabhängigen Tonspur changieren die Affektvaleurs der einzelnen Einstellungen und des gesamten Films und teilen sich ästhetisch fortgesetzt anders auf. Deleuze liest die filmischen Artikulationen als nicht-individuelle Erscheinungen zwischen aktuellen und virtuellen Bildern: Sie stellen kein eindeutig bestimmbares „Teilbares noch ein Unteilbares, sondern Dividuelles“²⁶ dar. Die filmische Entfaltung in Zeit kann nicht individuell genannt werden, da sie insbesondere in ihrem digitalen Verrechnungsverfahren nie zu einem eindeutig zu definierenden Ausdruck gerinnt: „Die einzelnen Einstellungen heben sich in unterschiedlichem Grade voneinander ab oder gehen ineinander über, bei ständigem Wandel ihrer Tönung“.²⁷ Der Film wird durch Wiederholungs- und Selbstaffizierungsvorgänge zu einem Ganzen synthetisiert. Dividuell erscheint er unter dem Gesichtspunkt der inneren Variabilität und ästhetischen Umorganisation des audiovisuellen Gefüges, „der Teile, die hinsichtlich Entfernung, Plastizität und Licht auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen sind“.²⁸ Dennoch nennt Deleuze den filmischen Ausdruck singulär. Das Dividuelle als ästhetisches Kennzeichen betont die zeitbedingte Variation und damit auch Eigentümlichkeit des künstlerischen Ausdrucks – etwas, was er in diesem Kontext als positiv qualifiziert.

Im „Postscriptum über die Kontrollgesellschaften“²⁹ verleiht er dem Dividuell-Werden dagegen eine negative Konnotation und setzt es mit dem medientechnologischen Umbruch vom Analogen zum Digitalen, vom Disziplinarsystem abgetrennter Einheiten zum Kontrollsystem eines technologisch und finanzkapitalistisch bedingten Kontinuums gleich. Die „dividuelle“ Einzelperson müsse nach der Art von Währungsschlangen flexibel werden und könne sich nicht mehr zu einem singulären Ausdruck synthetisieren. Dass unter digitalen Vorzeichen die Teilhaben der Personen von abstrakten Verrechnungssystemen erfasst und kleinteilig in Wert gesetzt werden, lässt Deleuze von neuen, nunmehr negativ bewerteten Subjektivierungsmodi sprechen: „Die Individuen sind ‚dividuell‘ geworden und die Massen Stichproben, Daten, Märkte oder ‚Banken‘“³⁰. In düsterer Sicht skizziert er das Dividuell-Werden nun als Ergebnis der technologischen Erfassung ganzer Bevölkerungen und des Zwangs, passförmig nach Art der Börsenkurse zu werden. Gegen diese Analyse lässt sich einwenden, dass die Dividuation nicht erst mit dem Numerischen in die Welt gekommen ist. Vor allem Personen aus dem globalen Süden waren immer auf

25 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997.

26 Deleuze 1997 (wie Anm. 25), S. 30.

27 Deleuze 1997 (wie Anm. 25), S. 30.

28 Deleuze 1997 (wie Anm. 25), S. 30.

29 Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990*. Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262.

30 Deleuze 1993 (wie Anm. 29), S. 258.

simultan wirksame Macht- und Kultursysteme zugleich verwiesen und häufig ökonomisch zwangsdividuiert.

Der Terminus des Dividuellen begegnet heute auch in ethnologischen Schriften etwa jenen von Marilyn Strathern³¹, Marshall Sahlins oder Eduardo Viveiros de Castro³², die auf der Basis ihrer Beobachtung bestimmter Geschenkökonomien im globalen Süden das Personenverständnis des globalen Nordens für nicht mehr verwendbar erachten. Der Philosoph Jacques Nanema aus Burkina Faso kritisiert auch Afrikaner:innen ob ihres Kults des europäischen Designs des Individuums: „This cult is followed only in order to leave behind all constraints of solidarity, and necessarily induces the tragedy of non-communication in the new limitless world.“³³ Und der Ökonom Francis B. Nyamnjoh wiederum zeigt an, dass Forschungen im Cameroun und in Botswana „suggest that Africans are not only interested in rights and freedoms as individuals, but also in rights and recognition as communal and cultural solidarities“.³⁴

Der Begriff der Dividuation, um nun zusammenzufassen, legt ein Erkenntnismodell der Komplexion nahe, insofern sich dieses selbst als involviert in das Analysefeld begreift. Dividuation sagt nicht Konturlosigkeit oder gar Gleichförmigkeit der Einzelgrößen an, sondern nimmt eine jeweils besondere Konkretion der aktiven und passiven Verflechtungen an, die dazu zwingt, die je partikulare Verfasstheit auf ihre Konsistenz und besondere Ausformung der Teilhabeweisen zu analysieren.

Im Terminus der Dividuation schwingt zudem die Aufforderung zur Erfindung affirmierbarer Teilhaben, zur Bildung von Kondividuationen mit: zu widerständigen politischen oder künstlerischen Ensembles, die sich den ökonomisch-politischen Aufteilungen widersetzen und deren Strategien durch Arten der Vereinnahmungsunterbrechung unterlaufen.

Mit der begrifflichen Inwertsetzung des Dividuellen verbindet sich mithin nicht nur ein Anliegen der Kritik überlebter Selbstverständnisse, sondern auch das gesellschaftspolitische Bestreben, unsere Verwiesenheit auf andere in überlegte Teilhabesorge zu übersetzen. Sie legt den Zusammenschluss der Teilhabepotenzen zu querstrebigen Vermögensverbindungen, zu Kondividuationen, nahe. Und doch geht es auch darum, über Arten der Distanznahme und Teilhabeaufkündigung zu reflektieren.

Von daher die Aufforderung: sich der eigenen Aufteilungen bewusst zu werden, für sinnvolle Dividuationen zu sorgen, an kondividuellen Komplexionen zu basteln,

31 Marilyn Strathern, *The Gender of Gift*. Los Angeles, 1988.

32 Castro, Viveiros de: *Die Unbeständigkeit der wilden Seele*. Wien, Berlin 2016; Sahlins, Marshall: *What Kinship Is – And Is Not*. Chicago (IL) 2012.

33 Nanema, Jacques: „L'éducation selon Mounier“. In: Binsberge, Wim van (Hg.): *Quest. An African Journal of Philosophy* XXI, 2007, 1–2, S. 241–269.

34 Nyamnjoh, Francis B.: „Concluding Reflections on beyond Identities: Rethinking Power in Africa“. In: *Identity and beyond: Rethinking Africanity* (= Lecture Series, Nordiska Afrikainstitutet, Discussion Paper 12). Uppsala 2001, S. 25–33.

Zwangsvoreinnahmen aufzukündigen und sich zukunfts zugewandten Teilhabeprozessen zu widmen.

Bibliografie

- Baecker, Dirk: *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2007.
- Balibar, Étienne: *Spinoza. From Individuality to Transindividuality. A lecture delivered in Rijnsburg on May 15, 1993*. Delft 1997.
- Beck, Ulrich: „Risikogesellschaft und die Transnationalisierung sozialer Ungleichheiten“. In: Ders. / Pöferl, Angelika (Hg.): *Große Armut, großer Reichtum. Zur Transnationalisierung sozialer Ungleichheit*. Berlin 2010, S. 25–52.
- Beck, Ulrich: *Generation Global. Ein Crashkurs*. Frankfurt a. M. 2007.
- Beck, Ulrich: „Leben in der Weltrisikogesellschaft“. In: Ders. (Hg.): *Generation global*. Frankfurt a. M. 2007, S. 57–73.
- Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung?* Frankfurt a. M. 1997.
- Beck, Ulrich / Pöferl, Angelika (Hg.): *Große Armut, großer Reichtum. Zur Transnationalisierung sozialer Ungleichheit*. Berlin 2010.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M. 1980.
- Castro, Viveiros de: *Die Unbeständigkeit der wilden Seele*. Wien, Berlin 2016.
- Comaroff, Jean / Comaroff, John L.: *Theory from the South: Or, How Euro-America is Evolving Toward Africa*. Boulder (CO) 2011.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997.
- Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990*. Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262.
- Ehrenberg, Alain: *Das Unbehagen in der Gesellschaft*. Berlin 2011.
- Glissant, Édouard: *Poétique de la relation*. Paris 1990.
- Habermas, Jürgen: *Nachmetaphysisches Denken*. Frankfurt a. M. 1988.
- Jameson, Frederic: *The Cultural Turn. Selected Writings 1983–1998*. London 1998.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ontologie*. Frankfurt a. M. 2009.
- Macpherson, Crawford: *Die politische Theorie des Besitzindividualismus*. Frankfurt a. M. 1967.
- Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht*. Berlin 2016.
- Nanema, Jacques: „L'éducation selon Mounier“. In: Binsberge, Wim van (Hg.): *Quest. An African Journal of Philosophy XXI*, 2007, 1–2, S. 241–269.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1967/77.
- Nyamnjoh, Francis B.: „Concluding Reflections on beyond Identities: Rethinking Power in Africa“. In: *Identity and beyond: Rethinking Africanity* (= Lecture Series, Nordiska Afrikainstitutet, Discussion Paper 12). Uppsala 2001, S. 25–33.
- Ott, Michaela: *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.
- Sahlins, Marshall: *What Kinship Is – And Is Not*. Chicago (IL) 2012.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung II,2* (= Werke in 10 Bänden). Zürich, 1977.
- Simmel, Georg: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1984.
- Simondon, Gilbert: *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris 1964.
- de Spinoza, Baruch: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt* (= Sämtliche Werke, 2, Zweisprachige Ausgabe, hg. u. übers. v. Wolfgang Bartuschat). Hamburg 2015.
- Strathern, Marilyn: *The Gender of Gift*. Los Angeles (CA) 1988.

Die Autorinnen und Autoren

Patricia Pia Bornus

Patricia Pia Bornus studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Köln und Wien. Von 2017 bis 2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekt *Die Instrumentensammlung der Kölner Musikwissenschaft im Netzwerk der NS-Zeit*. Anschließend trat sie ein Pre-Doc-Fellowship an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom an. Im Rahmen dieses Fellowships arbeitete sie an ihrer Dissertation, die sich mit astronomischen Bildern und visueller Epistemologie in der Kopernikanischen Wende beschäftigte und die sie im Jahre 2023 erfolgreich an der Universität zu Köln verteidigt hat. Von 2021 bis 2024 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Wahrnehmungstheorien der Frühen Neuzeit, Intersektionen von Kunst und Wissenschaft sowie Theorien des Sehens als kulturelle Praxis.

Dietrich Boschung

Dietrich Boschung ist Klassischer Archäologe. Von 1996 bis zu seiner Pensionierung 2022 war er Professor an der Universität zu Köln; zudem von 2009 bis 2021 zusammen mit Günter Blamberger Direktor des *Internationalen Kollegs Morphomata* und von 2016 bis 2022 Leiter des *Forschungsarchivs für Antike Plastik* in Köln. Seine Forschungsschwerpunkte sind antike Herrschaftssysteme und ihre mediale Präsentation, Sepulkralkunst der frühen römischen Kaiserzeit sowie die Geschichte der Antikensammlungen. Zuletzt erschienen: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (= Morphomata, 36), Paderborn 2017; *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology* (= Morphomata, 44), Paderborn 2020; *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen* (= Morphomata, 49), Paderborn 2021; *Effigies. Ancient Portraiture as Figuration of the Particular* (= Morphomata, 53), Paderborn 2021.
<https://orcid.org/0000-0002-6490-1057>

Livia Cárdenas

Livia Cárdenas studierte Kunstgeschichte, französische Sprach- und Literaturwissenschaft sowie Kulturwissenschaften in Berlin und Tours. Nach der Promotion im Jahre 2011 arbeitete sie an der Universität Basel und der Leuphana Universität Lüneburg, wo sie sich 2022 habilitierte. Aktuell wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Forschungsgruppe „Dimensionen der techné in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative“, Fachgebiet Kunstgeschichte, am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin. Teilprojekt: Druckgraphik als Prozess.
<https://orcid.org/0000-0003-4832-711X>

Mariam Hammami

Mariam Hammami ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Klassischen Archäologie, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main war sie Kollegiatin im Tübinger Graduiertenkolleg „Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800)“. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen u. a. die niederländische Druckgrafik und Malerei der Frühen Neuzeit, visuelle Wahrheitskonzepte, ästhetische Strategien politisch-konfessioneller Bildpropaganda sowie Phänomene der Intermedialität und medialen Hybridisierung. 2023 erschien ihre Dissertation *Veritatis Imago. Visuelle Konzepte der Wahrheit in der niederländischen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts* in der Reihe „Andere Ästhetik – Studien“ des Tübinger SFB 1391 Andere Ästhetik.

Julian Jachmann

Nach akademischen Stationen in Berlin, Marburg, Köln und Einsiedeln ist Julian Jachmann seit 2016 als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg tätig. Forschungsschwerpunkte liegen auf der Architekturgeschichte, vor allem auf Medialität und Theorie der Baukunst in der Frühen Neuzeit in Verbindung mit philosophischen und sozialhistorischen Fragestellungen. Neben der Problematik serieller Präsentation und Verhandlung von Architektur standen in jüngerer Zeit zudem Rokoko-Ornamentik und digitale Verfahren im Vordergrund, einerseits als Mustererkennung, andererseits als Online-Topografie im Sinne von Zielen der Erinnerungskultur. Eine langfristige Perspektive, die zusammen mit der Philosophin Petra Lohmann verfolgt wird, betrifft die Frage nach Witz und Humor in der Architektur.

Ekaterini Kepetzi

Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Mittleren und Neueren Geschichte sowie Anglo-Amerikanischen Geschichte an den Universitäten Bonn, Düsseldorf und Köln wurde Kepetzi 1996 mit einer Arbeit über die Rezeption des Medea-Mythos vom Mittelalter bis 1914 an der Universität zu Köln promoviert. Dort erfolgte 2003 die Habilitation über Gattungsprobleme in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Lehraufträgen an der Bergischen Universität Wuppertal und der Ruhr-Universität Bochum sowie Vertretungsprofessuren an der Universität Kassel sowie der Universität zu Köln folgte im Oktober 2019 der Ruf auf die Professur für Kunstgeschichte und Kunstvermittlung am Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst nach Landau. Forschungsschwerpunkte: Antikerezeption, Kunst- und Kulturtheorie, Philhellenismus, Kunst und Politik, Karikatur- und Stereotypenforschung, Akademisierungs- und Gattungsfragen, Identitätskonstrukte.

<https://orcid.org/0000-0003-2990-1550>

Maria Männig

Seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst der RPTU in Landau. Davor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Ergänzungsbereich Medientheorie und -praxis am Institut für Germanistik am Karlsruher Institut für Technologie (KIT), an der HfG Karlsruhe sowie MARA-Postdoc-Stipendiatin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Sie absolvierte ein Doppelstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie der Tapissiererei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 2015 promovierte sie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe; 2017 erschien ihre Dissertation unter dem Titel: *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, 2022 der gemeinsam mit Hubert Locher herausgegebene Band *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*. Wintersemester 2024/25: Research Fellow am ifk Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Kunstuniversität Linz in Wien.

<https://orcid.org/0000-0002-4375-1539>

Michaela Ott

Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg seit 2005; Forschungsschwerpunkte: poststrukturalistische Philosophie, Theorien der Ästhetik/Affizierung, Fragen des Kunst-Wissens, Theorien der Dividuation/Teilhabe, Biennaleforschung, (post)koloniale Fragestellungen, afrikanischer und arabischer Film. Wichtigste Publikationen: *Deleuze – Zur Einführung*, Hamburg 2005; *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*, München 2010; *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin 2015; *Dividuations, theories of participation*, London/New York 2018; *Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in postkolonialer Kritik*, Wien/Berlin 2018; *Situated in translation. cultural communities and media practices*, hg. mit Thomas Weber, Bielefeld 2019; *From dualistic to dividual concepts of culture*, Hamburg 2020; *Decolonial Aesthetics I und II* (Hg.), Beiträge von Autor:innen des Exzellenzclusters ‚Africa Multiple‘, Universität Bayreuth, Stuttgart 2023.

<https://orcid.org/0000-0003-0885-1240>

Stephan Packard

Stephan Packard ist Professor für Kulturen und Theorien des Populären an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte betreffen Mediensemiotik; populäre Bildkulturen; Comicforschung; Zensur, Überwachung, Populismus und andere Formen medialer Kontrolle; und transmediale Erzähl- und Fiktionsforschung. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Mediale Kontrolle*. Wichtigste Publikationen: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse* (2006); *Thinking – Resisting – Reading the Political* (2013, hg. mit Esch-van Kan/Schulte); *Comics & Politik* (2014, hg.). *Charlie Hebdo: Nicht nur am 7. Januar 2015!* (2018, hg. mit Wilde); *Comicanalyse. Eine Einführung* (2019, mit Rauscher, Sina, Thon, Wilde, Wildfeuer); *Super-Scoring? Datengetriebene Sozialtechnologien als neue Bildungsherausforderung* (2021, hg. mit Gapski). *Being Untruthful. Lying, Fiction, and the Non-Factual* (2021, hg. mit Fludernik); *The Social, Political, and Ideological Semiotics of Comics and Cartoons* (2022, hg. mit Wilde).

<https://orcid.org/0000-0002-8696-8631>

Dagmar Preising

Studium der Volkswirtschaft an der Universität Köln (Diplom), von 1979 bis 1983 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der RWTH Aachen. Studium der Kunst- und Baugeschichte sowie Geschichte an der RWTH Aachen, der Kunstgeschichte, mittelalterlichen Geschichte und Archäologie an der LMU München (Promotion in mittelalterlicher Kunstgeschichte). Von 1994 bis 2024 Kuratorin für Graphik und mittelalterliche Skulptur im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen und seit 1998 Redaktionsmitglied der *Aachener Kunstblätter*. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen vornehmlich im Bereich der grafischen Künste und war mitverantwortlich für etliche Projekte der mittelalterlichen Skulptur. Sie ist Autorin mehrerer Publikationen, deren Schwerpunkt seit 2011 im Bereich spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst liegt. Seit Mai 2024 freiberufliche wissenschaftliche Tätigkeit als Kunsthistorikerin.

Johannes Tripps

Johannes Tripps ist seit Januar 2008 Professor für Kunstgeschichte der Materiellen Kultur am Fachbereich Informatik und Medien an der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig. Von 2003 bis 2007 war er Professor für Vergleichende Geschichte der Europäischen Kunst an der Università degli Studi in Florenz und Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 1999 bis 2001. Dr. Tripps habilitierte sich 1996 an der Universität Heidelberg.

Susanne Wittekind

Seit 2002 ist Susanne Wittekind Professorin für Kunstgeschichte an der Universität zu Köln mit mediävistischem Schwerpunkt, seit 2018 Mitglied des interdisziplinären Kölner Graduiertenkollegs „Dynamiken der Konventionalität“. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Tübingen, München und Hamburg wurde sie 1994 an der LMU München mit einer Dissertation über illuminierte Psalmenkommentare und Davidzyklen im Mittelalter promoviert. 1999 habilitierte sie sich dort mit einer Arbeit über die Kunststiftungen Abt Wibalds von Stablo. Ihr Forschungsinteresse gilt mittelalterlichen Codices und der Visualisierung von Wissensordnungen, der Wandmalerei, Goldschmiede- und Schatzkunst sowie populären Bildmedien wie Münzen und Pilgerzeichen im Kontext von Kirchenpolitik, Frömmigkeit, Liturgie und Heiligenverehrung, zudem Objektgeschichten, die Überlieferung und Deutung mittelalterlicher Kunstwerke bis in die Fach- und Ausstellungsgeschichte der Gegenwart reflektieren.

<https://orcid.org/0000-0002-7856-0572>

Personenregister

- Achilleus (Achill/Achilles) 79
Adam von Fulda 166
Adorno, Theodor W. 7, 38–40, 54, 57, 65
Ahmed, Hajji 192
Aldrovandi, Ulisse 175
Alexander der Große 78–79
Altdorfer, Albrecht 168, 177
Amerbach, Basilius 177
Amerbach, Johannes 177
Amman, Jost 20, 176
Anders, Günther 39
Andreae, Hieronymus 168, 170–174, 188
Apelles 166–167
Aristoteles 265, 267
Audoenus von Rouen (Bischof) 159
Augustus/Octavian 77–87
- Bakewell, Thomas 327, 329
Balibar, Étienne 354–355
Baltens, Peeter 210–214, 218
Barthes, Roland 7, 54, 58–59, 61–62, 66
Bartsch, Adam von 175
Beck, Ullrich 352–353
Becker, Friedrich Gottlieb 178
Becker, Rudolph Zacharias 178
Beckmann, Otto 165–167, 193
Behaim von Schwarzbach, Paulus III. 177
Beham, Hans Sebald 177, 188, 191
Beier, Christian 166
Boemus, Johannes 157
Böhm, Gottfried 8, 28
Boner, Ulrich 184
Bourdieu, Pierre 293
Bowie, David 47
Bowles, John 323
Bowles, Thomas 323
Brahe, Tycho 269
Brandenburg, Albrecht von 142
Brassat, Wolfgang 229
Braun, Georg 202
Bredenkamp, Horst 43
Brunus, Conradus 147
Burgkmair, Hans d. Ä. 177, 186–187
- Caesar, Julius C. 78–79
Callot, Jacques 223, 226, 230–231, 233, 235–239, 241
- Canetti, Elias 350
Cantagallina, Gianfrancesco 230
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 42–44, 46
Celtis, Conrad 167
Cennini, Cennino 191
Chappell, William 264–265
Cicero, Marcus Tullius 78–80
Clein, Jean 174
Cleve, Marten van 218–219
Clubbe, John 310
Coriolano, Cristoforo 175
Cranach, Lucas d. Ä. 166, 177, 185
Crassus 78
- Danto, Arthur C. 45
Darwin, Charles 350
Deleuze, Gilles 44, 346, 355–356
Derschau, Hans Albrecht von 177–178
Diederichsen, Diedrich 47
Dipylon-Maler 76
Döring, Jörg 37, 248
Douvermann, Heinrich 143–144
Duchamp, Marcel 46
Dürer, Albrecht 167–168, 171, 177–178, 180
- Eco, Umberto 7, 54, 239–240
Egenolff, Christian d. Ä. 175
Ehrenberg, Alain 347
Eley, Geoff 253
Erastus, Thomas 269
- Ferdinand I., römisch-deutscher Kaiser 174
Fernando Álvarez de Toledo, Herzog von Alba 199
Feyerabend, Sigmund 176
Fielding, Henry 310
Fiske, John 3, 45, 96, 245
Flötner, Peter 188
Franck, Sebastian 157
Fraser, Nancy 253
Friedrich I. (Barbarossa), Kaiser 102–104, 106, 112, 118
Friedrich III., der Weise, Kurfürst von Sachsen 166
Friedrich von Wettin, Erzbischof 107
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen 178
Froben, Johannes 177
Fuchs, Leonhart 167, 169, 193
Füllmaurer, Heinrich 167

- Galle, Theodore 252
 Gallensdorfer, Sebald 170
 Garzoni, Tommaso 176, 191
 Gelder, Ken 253–254
 Germanus, Nicolaus 171
 Gero von Halberstadt, Bischof 117
 Gheyn, Jacques I. de 205–207
 Glissant, Édouard 351
 Glockendon, Albrecht 182
 Glockendon, Georg d. Ä. 180–182
 Goupy, Joseph 320
 Göz, Gottfried Bernhard 279, 294
 Goya y Lucientes, Francisco José de 41
 Gregor von Tours 158
 Groys, Boris 43, 253
 Grüninger, Johannes 184
 Guattari, Félix 346
- Habermas, Jürgen 5, 252–253, 347
 Hall, Stuart 3, 45, 55–56
 Hecken, Thomas 38, 40, 48, 223
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 350
 Heinrich der Löwe, Herzog 102, 104–106, 117
 Heinrich VIII., König von England 187
 Herkules 94, 226, 315
 Hirschvogel, Augustin 232–233
 Hogarth, William 16, 303–305, 308, 318–319, 321, 323, 325–327, 330
 Hogenberg, Frans 201–204, 246
 Hoggart, Richard 55
 Holbein, Hans d. J. 171
 Holl, Lienhart 171
 Horkheimer, Max 7, 38, 57
 Hügel, Hans-Otto 3, 51
 Hugo, Hermann 229, 235, 251
- Isabella Clara Eugenia von Spanien 230–231, 237
 Isingrin, Michael 167
- Jachmann, Julian 16, 254, 279
 Jameson, Frederic 354
 Johannes Schnitzer von Armsheim 167
 Johannes von Gmunden 179
 Juan de Austria (Don Juan, Ritter Johann von Österreich) 200, 205, 210
 Judenburg, Hans von 143
 Justinus I. von Nassau 224, 226, 240, 242
- Kant, Immanuel 40
 Karl II., Erzherzog von Österreich 175
 Karl V., römisch-deutscher Kaiser 170
 Karlstadt von Bodenstein, Andreas 166
 Kepetzi, Ekaterini 3, 37, 223, 233, 239, 303, 310
 King, Giles 336
 King, John 323
 Kirkall, Elisha 315–316, 321, 336
 Kittler, Friedrich 38
 Klocker, Hans 136
 Koberger, Hans d. Ä. 174
 Konrad (von Krosigk) von Halberstadt, Bischof 111, 115
 Koons, Jeff 47
 Krause, Katharina 16, 280–282
 Krewani, Angela 39
 Kurzmann, Andreas 140–141
- Lambert, George 312
 Landsberg, Martin 166
 Latour, Bruno 346
 Lawrence, D[avid] H[erbert] 55
 Lederlein, Christoph s. Coriolano, Cristoforo 175
 Lichtenberg, Georg Christoph 317
 Luhmann, Niklas 38, 91–92, 298
 Luther, Martin 140
- Malcolm, Sarah 325
 Männig, Maria 5, 37, 44, 125, 223
 Mauritius (Moritz), Heiliger 118
 Maximilian I. von Bayern 157
 Maximilian I., römisch-deutscher Kaiser 157, 168, 171, 174, 184
 McLuhan, Marshall 39
 Meister des Gießmannsdorfer Altars 134
 Merian, Matthäus d. Ä. 176, 191
 Meyer, Albrecht 167–169
 Mitchell, W[illiam] J[ohn] T[homas] 8, 43, 58
 Mbembe, Achille 354
 Moest, Richard 128, 132
 Moretus, Balthasar I. 231, 251
 Moretus, Jan 176
 Moritz von Oranien (Maurits von Oranje) 216, 245
- Nagel, Alexander 240
 Nanema, Jacques 357

- Negker, Jost de 168
 Neudörfer, Johann
 Nicolai, Friedrich 170
 Nietzsche, Friedrich 350
 Nilson, Johann Esaias 279, 288–290
 Notke, Bernt 139
 Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) 349
 Noyelles, Pontus de, Heer van Bourse 210
 Nyamnjoh, Francis B. 357
- Octavian/Augustus 77, 79–84, 87
 Ott, Michaela 30, 44, 345
 Otto I., Kaiser 109
 Oursler, Tony 47
 Overton, Henry 323
- Paciotto, Francesco 201
 Packard, Stephan 23, 37, 51, 236, 279, 283
 Panofsky, Erwin 227
 Papillon, Jean-Michel 191
 Peirce, Charles Sanders 60
 Pencz, Georg 180–182
 Pepys, Samuel 260
 Peutingen, Konrad 168
 Phidias 166–167
 Philipp II., König von Spanien 204, 209
 Philipp IV. von Spanien 226, 228
 Pine, John 320
 Plantin (Druckerei) 176, 231, 252
 Plantin, Christoph 176
 Pomian, Krzysztof 99
 Pompeius 78–79
 Praxiteles 166
 Prince, Richard 47
 Ptolemaeus, Claudius 170–171
 Ptolemäus 265
- Rab, Georg 176
 Rebel, Ernst 297
 Redeghem, Jan van, Baron von Liedekercke 210
 Reinhart, Simprecht s. Reinhart, Symphorian 165–167
 Reinhart, Symphorian 165–166
 Riemenschneider, Tilman 142
 Riepenhausen, Ernst Ludwig 317
 Rouck, Willem Baron de 210, 213
 Rubens, Peter Paul 252
 Rumohr, Carl Friedrich von 176
- Sacheverell, Henry 325
 Sachs, Hans 176
 Sachs-Hombach, Klaus 312
 Sbrulius, Richardus 166
 Schäffner, Wolfgang 234
 Schäufelin, Hans 168, 177
 Scheurl, Christoph 166
 Schön, Erhard 174, 177, 190
 Schönsperger, Johann d. Ä. 175
 Schopper, Hartmann 176
 Schultes, Matthäus 175, 266
 Seneca 267
 Seuse, Heinrich 135
 Simmel, Georg 92, 350
 Simondon, Gilbert 350
 Sloane, Hans 315
 Snayers, Pieter 227, 234, 242
 Soliani (Druckerei) 176
 Sonic Youth 47
 Sontag, Susan 8, 46, 239
 Spamer, Adolf 281
 Speckle, Veit Rudolf s. Specklin, Veit Rudolf 167
 Specklin, Veit Rudolf 167
 Spinola, Ambrosio 224
 Spinoza, Baruch de 349
 Springinklee, Hans 177, 182–183
 Stabius, Johannes 170
 Stein, Daniel 9, 51
 Stephanus (Stephan), Heiliger 115–117
 Sulzer, Johann Georg 194
 Swift, Jonathan 333
- Terenz (Terentius Afer, Publius) 177, 184
 Thürlemann, Felix 225
 Traut, Wolf 177
 Tregian, Francis 264
- Ullrich, Wolfgang 48
 Ulrich von Halberstadt, Bischof 114
- van der Gucht, Gerard (Vandergucht) 314
 van Haecht, Godevaert 199
 Vasari, Giorgio 193
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 41–43, 44, 46, 223–224, 226–231, 234, 240, 249
 Verhoeven, Abraham 249
 Vertue, George 312
 Visscher, Claes Janszoon 247–249
 Voltaire 305

- Voragine, Jacobus de 160–161
Vos, Maerten de 210–212, 214, 216–217
Vostell, Wolf 39
Vuitton, Louis 47
- Warburg, Aby 44
Ware, Isaac 320
Warhol, Andy 40
Watteau, Antoine 280, 294
Weiditz, Hans 187
Weigel, Martin 188
Welles, Orson 63–64
Wells, H[erbert] G[eorge] 63
Werber, Niels 9, 25
Wichmann von Magdeburg, Erzbischof 106, 117
- Wierix, Hieronymus 210–212, 214, 218
Wierix, Johannes 210–212, 214, 217
Wildfeuer, Janina 66–67, 283
Wilhelm I., Fürst von Oranien, Graf von Nassau-
Dillenburg (Willem van Oranje) 216, 242
Williams, Raymond 52, 57, 96
Wölfflin, Heinrich 228
Wood, Christopher S. 240
Woods, Anthony 260
Worshipful Company of Stationers and Newspaper
Makers (Stationer's Company) 262
Wyss, Beat 41
- Zurbarán, Francisco de 226