

Kunst und Pest - Pestbild

Vernichtung von Bildern in der Reformationszeit

Michalski, Sergiusz: Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, herausgegeben von Bob Scribner, (Wolfenbütteler Forschungen 46), Wiesbaden 1990, S. 69-124
S. 123

„Doch viele Bilderstifter würden jedoch dem altgläubigen Geistlichen Heinrich VI. von Plummern zustimmen, der 1545 — vierzehn Jahre nach dem Biberacher Bildersturm — sich in seiner Chronik der reformatorischen Ereignisse in ergreifender Weise beklagte:

Weiter haben mir die Biberacher abgeweißt 6 Gemälde, nämlich eins am nuien Schnecken, eins am Siechhaus uff dem Kirchhof, eins am Beinhaus, eins am Spitaltor, zwei am Tor mitten in der Stadt. Ich hab sie uff min Kosten zuo der Ehr Gottes und zur Ermahnung der Menschen malen lun; alle Bilder stellten Szenen aus dem Leiden Christi dar. Auch hun ich viele Bildsäulen vor die Stadttore gesetzt die sind alle umbgerissen und zerschlagen worden. Gott erbarms!“ [Anm. Angele, Albert: Altbiberach um die Jahre der Reformation. Erlebt und für die kommenden Generationen der Stadt beschrieben von den Zeitgenossen und Edlen Brüdern Joachim I. und Heinrich VI. von Plummern, Patriziern der Freien Reichsstadt Biberach. Biberach 1962, S. 136. Alle Zitate aus der Plummern-Chronik sind hier nach der populären Ausgabe von Angele angeführt. Sie ist leicht zugänglich, glättet aber in sprachlicher Hinsicht zuviel. Für die genauere Textversion sei nachdrücklich auf die frühe Ausgabe – A. Schilling: Beiträge zur Geschichte der Einführung der Reformation in Biberach. 1. Zeitgenössische Aufzeichnungen des Welpriesters Heinrich von Plummern, in: Freiburger Diözesanarchiv 9, 1875, S. 143-238, verwiesen.]

Jezler, Peter: Etappen des Zürcher Bildersturms. Ein Beitrag zur soziologischen Differenzierung ikonoklastischer Vorgänge in der Reformation, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, herausgegeben von Bob Scribner, (Wolfenbütteler Forschungen 46), Wiesbaden 1990, S. 143-174
S. 165

„Für die Traditionalisten mußte der Verlust der liturgischen Geräte weit schmerzvoller gewesen sein als jener der Bilder. Kelche und Patenen waren konsekriert und besaßen damit einen höheren Weihegrad als die lediglich benedizierten Gemälde und Skulpturen. Zudem stellte sich das Problem der Deponierung jener Reliquien, die beim Einschmelzen als unverwertbares Nebenprodukt anfielen. Die Reformatoren entschieden sich für die Zerstreuung unter dem Gebein der übrigen Toten, eine *Entsorgung*, die den weiteren Kult unterbinden und den Heiligen die jedem anderen Verstorbenen gebührende Ehrerbietung bezeugen sollte. In den Augen der Altgläubigen war dies jedoch eine fürchterliche Entheiligung. Im weiteren setzten sich die Reformatoren mit dem Griff nach den Kirchenschätzen dem Vorwurf der Habgier und des Kirchenraubs aus. Das Argument war verbreitet [Anm. Thomas Murner hatte schon 1522 damit argumentiert, daß die Bilderstürmer die hölzernen Götzen gerne nähmen, weil sie als Brennholz dienten, hingegen die steinernen aus Faulheit stehen ließen (Thomas Murner: Von den großen Lutherischen Narren, hrsg. von Paul Merker, Straßburg 1981, S. 157 f.)], und noch 1532 wird anlässlich eines Verhörs notiert, ‚mine Herren hettind die hölzinen bilder verbrennt und die guldinen gefangen genommen und dieselbigen in [die] täschen gestossen; und es wäre wol mänger evangelisch geworden, nun daß im ein amt wurde‘. In der Tat hat der Einzug der Kirchenschätze unter den katholischen Orten eine viel heftigere Reaktion ausgelöst als die Entfernung der Bilder, wofür Thomas Murners *Ketzerkalender*, der Zwingli als Kirchendieb am Galgen zeigt, das ausdrucksstärkste Beispiel ist.“

Göttler, Christine: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. Ein Beitrag zur Theorie des Sakralbildes im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, herausgegeben von Bob Scribner, (Wolfenbütteler Forschungen 46), Wiesbaden 1990, S. 263-295, 2 Abb.

S. 264/5

„Die Entwicklung der nachreformatorischen Kunstgattungen zeugt von einer veränderten Einstellung zum christlichen Bild. – Die ‚Krise des Heiligenbildes‘ fand nun eine auffällige Entsprechung in der ‚Krise der Kanonisation‘, wie Burke die Lücke in den Heiligsprechungen von 1523 (Bischof Benno von Meissen, Erzbischof Antonino von Florenz) bis 1588 (der Laienbruder der Franziskaner Didacus von Alcalá) genannt hat [Anm. How to be a Counter-Reformation Saint, in: Kaspar von Greyerz (Hrsg.): Religion and Society in Early Modern Europe 1500-1800, London 1984, S. 46]. Betrachtet man dagegen das Ausmaß der zeitgenössischen Traktatliteratur, so steht man vor der paradoxen Situation, daß offenbar Heilige kaum mehr kanonisiert, Heiligenbilder kaum mehr hergestellt wurden und gleichzeitig die theoretischen Äußerungen zunahmen. Wie die beredten Stellungnahmen von Theologen aller Konfessionen zeigen, gewann das Problem ‚Bild und Frömmigkeit‘ im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine Bedeutung wie nie zuvor.“

Auf der katholischen Seite bewegte sich die Diskussion zwischen einer allgemeinen theologischen Rechtfertigung des Bildes und der Kritik am spezifischen Kult. Der Dresdener Hofkaplan Hieronymus Emser (1478-1527) beispielsweise wollte in seiner Gegenschrift an den Bilderstürmer Karlstadt vom 2. April 1522 in ‚keyn weg ... den mißbrauch, der bey unsern getzeyten mit den bildern getriben wirt ... vortediget oder entschuldiget haben‘. Emser stimmte mit Karlstadt darin gänzlich überein, daß die besonders ‚künstlichen‘ (kunstvoll gestalteten) und die ‚hürisch‘ und ‚bübisch‘ gemachten Heiligenbilder besser ‚in dem fewr‘ lägen als ‚daß sie auff den altarien oder in der kirchen‘ ständen.“

S. 276

„Provoziert ein mit mangelnder Kunstfertigkeit gearbeitetes Kruzifix Spott und Gelächter und schuf dadurch Distanz zwischen dem Betrachter und dem Objekt seiner Devotion, so konnte umgekehrt handwerkliches Geschick und materieller Aufwand — ein Übermaß an ‚Kunst‘ — im Betenden unreine Vorstellungen wecken. In dem selben Brief an Compar benutzte Zwingli das verbreitete Argument von der ‚hirsch‘ gemalten Sünderin Maria Magdalena, vom Marienbild, das seine ‚brüst harfürgezogen haben muß‘, und von den Heiligenfiguren eines Sebastian, Mauritius und Johannes des Täufers, deren junkerhaft-kupplerisches Aussehen die Gemüter der Frauen so bewegte, daß sie ihre Gedanken später beichten mußten.“

S. 277

„Nach altgläubiger Bildtheologie blieb die ‚auswendige Ehre‘ nicht ‚an der Wand‘, am ‚gemalten oder geschnitzten Bild‘ kleben, sondern erhob sich über diese zu Gott und seinen ‚himmlischen Bildern‘, nämlich den Heiligen.“

Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des Schwäbischen Raumes (Veröffentlichungen des staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart. Reihe C: Volkskunde Band 5), Stuttgart 1968

[Außer einem Bild gibt es im württembergischen evangelischen Bereich keine religiösen Pestbilder.]

S. 194/195

Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, die Bilderserie von Gustav König (1808-1869) sei noch verbreiteter gewesen als jene schon erwähnten Darstellungen des Lutherlebens; mindestens war dieser Reihe ein längeres Leben beschieden: noch 1926 wurden einige der ebenfalls um die Jahrhundertmitte²³² entstandenen Radierungen nachgedruckt.²³³ Auch diese Reihe enthält ein Blatt (Nr. 43), das die Familie Luther unterm Weihnachtsbaum zeigt, und -weitere Blätter sind ebenfalls durch familiär-trauliche Züge gekennzeichnet.²³⁴ Aber das Bemühen, die wirklich historisch bedeutsamen Stationen herauszuarbeiten, läßt sich doch erkennen, weniger zwar in den Bildern selber — hier wirkt noch Sagenhaftes²³⁵ und fast legendär Anmutendes herein (vgl. Abb. 86)²³⁶ — als vielmehr in dem Rahmen, dem sie nun eingepaßt werden: die Radierungen Königs waren mit einem historischen Kommentar versehen.²³⁷

232 Im 95. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (1950, S. 82) wird für das Blatt, das die Familie des Reformators am Weihnachtsabend zeigt, als Entstehungszeit „um 1847“ angegeben. C. C. schreibt im Christlichen Kunstblatt 1859, S. 132, die Reihe sei „vor mehreren Jahren“ erschienen.

233 G. Bayer: Von Dr. Martin Luther, was er tat und sprach. Der evangelischen Jugend erzählt. Mit 11 Bildern nach Gustav König. Calwer Verlagsverein, Calw und Stuttgart 1917. 163. Tausend 1926. Vgl. Viele Saaten — Eine Ernte, S. 93. — Aus den gleichen Jahrzehnten stammt ein im Buch- und Kunstverlag Carl Hirsch A.-G., Konstanz, erschienenen Büchlein: Dr. Martin Luther. Der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König, (o. J., 99 S.). Hierin sind alle 48 Illustrationen nachgedruckt (allerdings in anderer Reihenfolge) und erläutert.

234 Ansätze dazu lassen sich schon früher nachweisen. Vgl. etwa den im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindlichen Kupferstich: „D Luther die Frau Käth und liebe Jugendt“. H. Boesch: Kinderleben, S. 48 (Abb. 46). — 1617 wurde „zu Augspurg, bey Daudid Francken, in Verlegung Steffan Michelspachers“ ein Blatt gedruckt, das Luthers Eltern in Halbfigur und einen Dialog der beiden wiedergibt. W. Drugulin: Histor. Bilderatlas II, S. 117/1330. — Die zahlreichen Abbildungen der Gemahlin Luthers mögen den Familiendarstellungen vorangegangen sein, unmittelbar zu tun haben sie aber nichts mit ihnen; es fehlt vor allem der sentimental-trauliche Zug. Einige Beispiele seien angeführt: Luther und Katharina von Bora. Bemaltes Pergamentspitzenbild, frühes 18. Jh., 10,8 X 7 cm. Katalog 1963 des Kunstantiquariats Joseph Fach OHG, Frankfurt. — Ganzfigur der Katharina von Bora in Innenraum. 12zeiliger gereimter Text in zwei Spalten („Lutheri Ehgemahl... Zu Grunde gehe.“). Kupferstich, 18. Jh. Bez.: „Albrecht Schmidt excud.“ Bildgröße: 29 X 25 cm. KK Donaueschingen. — „Catherine de Boren. Femme de Martin Luther.“ Hüftbild in Oval. Kupferstich, 18. Jh. Bez.: „A Paris chez Crèpy / S. Jacques.“ Bildgröße: 14,8 X 10 cm (beschnitten). KK Donaueschingen. — Catharina von Bora. Kol. Kupferstich, Augsburg 18. Jh. Unten bez.: „loh. Martin Will exe. A. V.“ Bildgröße (einschl. Text): 8,8 X 4,9 cm auf Zettel 11,4 X 6,7 cm. Sammlung Karl Schumm, Neuenstein (Kreis Öhringen). — Adolf Spamer erwähnt auch die Existenz mikrographischer Bilder der Frau Luthers. A. Spamer: Das kleine Andachtsbild, S. 168 (Anm. 1).

235 Vgl. etwa Nr. 39 (Luther und Hans Kohlhasse).

236 Vgl. Nr. 33 (Luther unter den Pestkranken). [Kopie des Bildes unter Pestbildern]

237 Der Titel des Werks: „Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator. In (48) bildlichen Darstellungen von Gustav König. In geschichtlichen Umrissen von Heinrich Geher.“ Vgl. Christi. Kunstblatt 1859, S. 132. — Der Kommentar wurde später durch einen anderen ersetzt; dieses Buch, 1896 erschienen, beruhte auf dem 35. Tausend der Königischen Bilder. Sein Titel: „Martin Luther. Dem deutschen Volke geschildert in 48 bildlichen Darstellungen von Gustav König und in geschichtlicher Ausführung von Julius Köstlin. Berlin, Verlag von Reuther u. Reichard, 1896.“ Köstlin, der — wie er im Vorwort schreibt — den Bildern schon von seiner Jugendzeit her „Genuß und Anregung“ verdankte, betont, daß manche der Bildmotive streng historischen Prüfungen nicht standhalten könnten; sie hätten aber doch „meist eine feine, sinnige innere Bedeutung“ (Vorwort).

Luther unter den Pestkranken. Holzschnitt in Theodor Fischer (Hg.): Kurzes evangelisches Märtyrer-Buch für alle Tage des Jahrs. Kaiserswerth 1864, S. 170. Bildgröße 9 x 15,3.

Massengrab

Polzer, S. 111:

„Coeval illustrations of the Black Death have not been found, as far as I know, in Italian art. Indeed, the only direct illustration of its mortality I know of occurs in the scene of a mass burial in the annals of Gilles li Muisis, abbot of Saint Martin in Tournai, written between 1349 and 1352 (fig. 4). [Bildtext:] Gilles li Muisis, Burial of Plague Victims in *Antiquitates Flandriae ab anno 1298 ad annum 1352*. Brussels, Bibliothèque Royale, MS no. 13076, fol. 24v.“¹

Triumph des Todes

Herlihy mit verschiedenen Illustrationen zur Pest und auch zum Triumph des Todes

Engelhardt, S. 21: „Unvergessen blieb der 1511 von dem Maler Piero di Cosimo für den ‚Triumph des Todes‘ entworfene Karren, der, bedeckt mit Knochen, Särgen und dem sensenschwingenden Tod, gezogen von schwarzen Büffeln und gefolgt von als Skelette verkleideten Männern auf abgemagerten Pferden, durch die Straßen von Florenz rollte.“

Engelhardt, S. 166/7: „Pisa Camposanto, Der ‚Triumph des Todes‘, ein möglicherweise unter dem Eindruck der großen Pest von 1348 entstandenes Fresko, schildert in mehreren Szenen die neuartigen Schrecken des Todes.“

Die Szene links des zentralen *cartello*, der Schrifttafel, zeigt vor einer Schlucht des Bergmassivs in einer dramatischen Landschaft eine höfisch-adlige Gesellschaft zu Pferde. Offensichtlich sind die drei Könige an der Spitze des eleganten Trosses von Falknern, Edeldamen und Fußvolk auf der Falkenjagd, einer der standesgemäßen adlig-ritterlichen Beschäftigungen der Zeit. Thematisiert wird nun das plötzliche Zusammentreffen dieser vornehmen Gesellschaft mit drei offenen Särgen, die ihren Weg versperren und in welchen drei Leichen in unterschiedlichen Verwesungszuständen liegen. Die Reaktionen der Betroffenheit sind deutlich in Mimik und Gestik der Höflinge: Furcht, Entsetzen, Abscheu und Nachdenklichkeit. Ein Falkner in der vordersten Reihe weist auf die Särgen hin, wobei er sich entsprechend zu den erschrockenen Königen und dem Gefolge umwendet. Oberhalb der Särgen, auf einem Felsenvorsprung stehend, entrollt ein bärtiger Eremit ein Schriftband, auf welchem — in italienischer Volkssprache — steht: „Schaut her und haltet eure Sinne offen. Versucht nicht, dem Anblick auszuweichen! Was ihr hier seht, läßt euren Stolz erbleichen und eure Hochmut wird zu Tode getroffen! Nichts anderes habt ihr zuletzt zu hoffen. euch ist bestimmt, einst diesen hier zu gleichen!“ Hinter dem Einsiedler führen Stufen im Fels nach oben, zu einer Kapelle in karger aber ruhiger Landschaft. ... Die drastische Dramatik der Szene und der Mahnungen wird noch erhöht durch den Detailrealismus der Leichen, bei denen Tod nicht als unveränderliches Faktum eines Endes wiedergegeben wird, sondern noch im Tod wird der fortschreitende Zerfallsprozeß des Körpers bis hin zum Skelett dokumentiert.“²

Rochus

Fichtner/Siefert zu Padua, Scuola di S. Rocco, S. 172:

„Die Wände des Saales wurden ringsum mit Fresken geschmückt, die die Lebensgeschichte des Hl. Rochus darstellen, ein Werk der Paduaner Schule des frühen 16. Jahrhunderts, Hauptvertreter dieser Schule sind Domenico Campagnola, Gualtiero Gualtieri, Stefano dell' Arzere und Girolamo del Santo (Girolamo Tessari). Reihenfolge und Inhalt der Bildergeschichte:

1. Das Gelübde der Eltern
2. Die Geburt des Hl. Rochus
3. Der Tod des Vaters
4. Die Verteilung des Besitzes
5. Besuch bei Pestkranken
6. Heilung einer Pestkranken
7. Ankunft des Hl. Rochus in Rom
8. Der Hl. Rochus in der Waldhütte
9. Der Hl. Rochus vor dem Papst
10. Engelsvision und Traum
11. Einkerkierung des Hl. Rochus
12. Der Tod des Heiligen
13. Beweinung des Hl. Rochus

[in Padua gibt es noch einige weitere Rochus-Darstellungen sowie auch den Sebastian-Zyklus von Semitecole und andere Sebastianardarstellungen.]“

¹ Polzer, Joseph: Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and the Plague, in: Williman, Daniel (ed.): The Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague, New York 1982, S. 107-130

² Dazu auch: Polzer, Joseph: Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and the Plague, in: Williman, Daniel (ed.): The Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague, New York 1982, S. 107-130, hier S. 107-109 mit Abb. 1

„In Padua haben wir in der Kirche von S. Giustina ein Ölgemälde von Sebastiano Ricci aus der Zeit um 1700: *Papst Gregor der Große fleht die Jungfrau um das Weichen der Pest zu Rom an* (Derschau).

Der Künstler bringt nicht das große Massensterben auf die Leinwand, sondern versucht mit wenigen Personen die individuelle Tragik vor Augen zu führen. Das Bild läßt eine deutliche Gliederung in drei Abschnitte erkennen. Der oberste zeigt uns in den Wolken die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, umgeben von kleinen Engeln. Im Mittelteil sehen wir Papst Gregor mit einigen hohen geistlichen Würdenträgern, der — den Blick zum Himmel gerichtet — mit seiner Rechten zu Maria, mit seiner Linken auf die Pestkranken im unteren Teil des Bildes weist. Dort fällt uns als erstes eine tote Frau ins Auge. Sie liegt mit den Füßen nach vorn da. Ihr Kopf ist zurückgesunken. Das Kleid, das ihren Leib bis zur Taille bedeckt, verstärkt durch seinen kräftigen Purpurfarbton den erschütternden Effekt des gräulichen Kolorits des unbedeckten Oberkörpers. Dort ist, medial abwärts von der linken Brust, ein runder, fünf Zentimeter großer schwarzer Bubo zu sehen. An der rechten Seite der Frau liegt ein weiterer Toter mit dem Gesicht zum Boden und von der gleichen Hautfarbe. Über ihn hinweg krabbelt ein Kleinkind von noch gesunder Farbe zur Frau, die offensichtlich seine Mutter ist, hin. Links von der Frau steht ihr zweites, etwas größeres Kind, (dessen aufgedunsenes weinerliches Gesicht vielleicht schon als Krankheitszeichen zu werten ist) gehalten von seinem Vater. Letzlich ist dann am linken Bildrand ein noch lebender Mann zu sehen, der vor allem durch seine Hautfarbe Hinweise auf seine Erkrankung gibt. Er sitzt, sich rückwärts über sein Eßgeschirr hinweg abstützend, so daß er dem Betrachter die Seite zukehrt. Auf der rechten Brustwand drei Zentimeter unterhalb der Mamille zeigt er deutlich einen schwarzen Bubo.

Sebastiano Ricci wurde 1659 in Belluno geboren. Dort, wird er sich die notwendigsten Schulkenntnisse angeeignet haben. Zu einer tieferen Wissensbildung hat er es, wie es scheint, nicht gebracht ... (Derschau S. 5) Zwölfjährig kam er nach Venedig zu Federigo Cervelli in die Lehre. Vor oder um 1680 war er in Bologna. Weitere Stationen waren Parma und Rom, das er um 1695 wieder verließ, nachdem er mit dem Studium Raffaels begonnen hatte. Über Florenz, Bologna, Modena und Parma gelangte er nach Mailand; um 1698 dürfte er wieder in Venedig gewesen sein. 1701-1704 soll er sich in Wien aufgehalten haben. Zwischen 1708 und 1717 fällt ein Aufenthalt in England und den Niederlanden sowie in Paris. Von 1717 blieb er, von kleineren Reisen abgesehen, in Venedig, wo er 1734 an einem nach Steinextraktion aufgetretenem Fieber starb. Riccis Bild von der Pest kann man sicherlich nicht als unrealistisch bezeichnen, und somit taucht die Frage auf, wo er seine Kenntnisse von dieser schrecklichen Seuche erworben hat. Wenn wir die Geschichte der Epidemie verfolgen, so stellen wir fest, daß Italien zwischen 1659, Riccis Geburtsjahr, und 1700, dem Jahr der Entstehung des Gemäldes, praktisch von der Seuche verschont war. Riccis Auslandsreisen dagegen fallen durchwegs in die Zeit nach 1700, und somit dürfte sein Gemälde nicht auf seinen eigenen Erlebnissen aufgebaut sein, sondern eher auf seine Vorbilder — Caracci, Guido Reni, Alessandro Tiarini, Corregio, Giuseppe Ribera, Alessandro Magnasco, die Bassani Veronesi und Tintoretto (Derschau) — zurückgehen.“³

Engelhardt, zum Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderno in Arezzo, S. 80/81: „zwei Tafeln, die den hl. Rochus als Fürbitter gegen die Pest in Arezzo zeigen. Sie sind Werke des Florentiners Bartolomeo della Gatta (1448-1502). Die erste Holztafel, datiert 1479, zeigt den knienden, betenden Rochus, der — in der Zeit der Pest — für die Bevölkerung des im Hintergrund genau geschilderten Arezzo eintritt. Dem Heiligen erscheint Christus, an den er seine Bitte richtet und der sie ihm erfüllt: Die Engel des Herrn halten die Pfeile, Symbole der Pest, des göttlichen Zorns, von der Stadt ab. Die Tafel, die die einzige realistische Stadtansicht Arezzos im 15. Jahrhundert trägt, zeigt den Pestheiligen in der üblichen Weise mit der Pestbeule am Oberschenkel und dem Pilgerstab. Diese Mischung zwischen detail-realistischer Vedute, mit der die naturalistische Figur des Heiligen korrespondiert, welcher nur durch die Glorie vom Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts unterschieden ist, und der religiös-visionären Deutung des möglichen Endes der Pest durch die persönliche Intervention Christi, wird erklärbar durch den ursprünglichen Zweck der Tafel. Sie wurde als Pestbanner wohl bei Bittprozessionen der Bevölkerung, in den Zeiten der Epidemie mitgetragen als religiöse Beschwörung in einer Zeit höchster realer Not.

Die zweite Tafel, die eine Inschrift trägt, zeigt denselben Heiligen stehend, das Gesicht zur visionär erscheinenden Madonna gewendet, die er wieder um Beistand gegen die Pest anfleht. Er steht in einer Stadtlandschaft, aufgrund von Details wurde diese als die Piazza Grande in Arezzo identifiziert, das Gebäude im Hintergrund ist der Palazzo der Confraternita dei Laici. Die Menschen, für die er bittet, sind die Laienbrüder, die im Hintergrund in den Palazzo eilen. Sie werden gezeigt bei den sozialen Tätigkeiten, die die Pestzeit von den Laienbrüder fordert: das Aufsammeln der Kranken und Toten und deren Bestattung. Diese Tafel wurde kurz vor oder nach dem Banner, um 1480, gemalt.“

Engelhardt, zu Ss. Annunziata in Florenz, S. 130: „... holzgeschitzte Rochusfigur, die den Heiligen in typischer Pose auf eine Pestbeule am Oberschenkel deutend wiedergibt.

Daß der selbst an der Beulenpest erkrankte Schutzpatron eine Schwellung im Bereich des rechten Oberschenkels und nicht in den Lymphknotenregionen vorweist, überrascht vielleicht den Mediziner, der in einer naturalistischen Verkürzung eher die Darstellung der Lepra zu sehen meint, denn die der Bubonenpest. Die Geste, die Rochus ausführt, besitzt jedoch symbolischen Wert, beinhaltet einen immer wiederkehrenden

³ Seidenbusch, S. 62-64

Topos, und man stelle sich nur einmal vor, mit welchen jeglicher künstlerischen Ästhetik widerstrebenden Verrenkungen der Heilige postiert werden mußte, sollten tatsächlich Lymphknoten vorgezeigt werden. Der S. Rocco von Ss. Annunziata ist eine Auftragsarbeit eines Florentiner Kaufmanns, von Veit Stoss in Nürnberg 1507 gefertigt.“

Engelhardt, zu Museo dell'Opera del Duomo, S. 148: „...im dritten Saal des Obergeschosses ein Triptychon des Giovanni del Biondo (ca. 1356-1392), das auf der Haupttafel das Martyrium des Pestheiligen Sebastian und auf den Seitentafeln Szenen dessen Leben zeigt. Die linke Seitentafel verweist auf die Funktion des Heiligen zu Zeiten der Pest. Die eine Bildhälfte ist dem (zwar dramatisch, aber wenig naturalistisch geschilderten) Wüten der Seuche vorbehalten, die eine ganze Stadt im Griff hält. Die Zahl der Toten ist groß, der Tod schlägt schnell zu — sowohl auf den Straßen wie in den Häusern sucht er seine Opfer. Die Menschen können nur noch, wie im Vordergrund gemalt, ihre Toten begraben. Hilfe versprechen sie sich vom Gebet an Sebastian, der ihnen diese auch gewährt — er vermittelt für die Menschen, indem er vom Himmel die Abwendung des göttlichen Zorns, als welcher die Pest interpretiert wurde, erbittet.

Die noch im 14. Jahrhundert entstandene Tafel des Giovanni del Biondo vermittelt für seine Zeit das gleiche Grauen der zur Untätigkeit Verdammten, welches die Schilderung der frühmittelalterlichen Seuche in der Geschichte wiedergibt.“

Engelhardt, Pisa, S. Agostino, S. 183/4: „Eine Rochusdarstellung von einem Schüler des Gozzoli, Sebastiano Mansardi, aus dem Jahre 1500 weist auf den wiederholten Kampf der Bevölkerung S. Gimignano mit der Pest hin: neben der üblichen Ikonographie mit Pilgerstab und Pestbeule am linken Oberschenkel bittet eine eindringliche Inschrift um Schutz vor der Epidemie: a morbo epidemiae nos presaerva.

Ein großes Fresko (1464) auf der linken Wand des Hauptschiffs von Benozzo Gozzoli greift das Thema der Hilflosigkeit im Kampf gegen die Pest ein zweites Mal auf: der Pestheilige Sebastian bittet für die um ihn versammelte, betende Menge, die die Bevölkerung S. Gimignano vertritt.

In der Rolle des Schutzherrn für die Stadt wird die traditionelle Darstellung des Sebastian abgeändert: Die Pfeile seines Martyriums, die in diesem Bild mit den Pfeilen des göttlichen Zorns gleichgesetzt werden, treffen weder ihn noch die Bevölkerung. Seine Fürbitte bewirkt vielmehr, daß Engel diese Pfeile abhalten und zerbrechen. Der obere Teil des Freskos zeigt die Herkunft der Pfeile, den Zorn Gottes, aber auch die grundsätzliche, durch das Gebet des Heiligen aktivierte Möglichkeit der Versöhnung mit den Menschen in den gestalten Christi und Mariens. Die Inschrift des in seiner theologischen Thematik komplexen Freskos mit der Bitte um Einschreiten gegen die Pest läßt darauf schließen, daß dieses Fresko während einer Pest entstand oder aber danach als dankbare Stiftung für die vermeintliche Rettung.“

Pestbild

Gottvater schleudert Pestpfeile auf die Menschheit. Oft werden die Pfeile durch den Schutzmantel Marias abgefangen. Meist sind als Fürbitter auch Sebastian oder Rochus abgebildet. Manchmal fehlt auch der pfeileschleudernde Gottvater, und ein oder mehrere Pestheilige flehen für die Menschheit zu Maria. Auf frühen Drucken gibt es viele Abbildungen dazu aus dem 15. Jahrhundert: (Gottvater entsendet Pestpfeile mit Schutzmantelmadonna, Sebastian- und Rochusdarstellungen, einige Antonius d. E. als Pestpatron, ein seltener Quirinus, ein Adrian-Holzschnitt; T (Tau) ansehen, Gebete sprechen, bewahrt an diesem Tag vor der Pest, als Zeichen von Antonius)⁴ neben den Bildern oder Wandgemälden in Kirchen und Kapellen.

Zu beachten sind auch Darstellungen des Schmerzensmannes:

"D. h. wo der die Wunden weisende Christus mit der die Brüste zeigenden Maria zusammengestellt wird, wird entweder der theologische Grundgedanke insofern abgebogen, als Christus seine Wunden nicht Gott-Vater, sondern Maria zeigt - so daß sich die eigentliche *Interzession*, nicht ohne Einfluß der schon im 14. Jahrhundert bekannten Zusammenstellung des Schmerzensmannes mit der Madonna und insbesondere der Mater dolorosa, gleichsam in Zwiesprache zwischen Mutter und Sohn verwandelt -; oder aber er findet seinen Ausdruck in einer ganz eigentümlichen, aber überaus häufig belegbaren bildform, die wir als *kombinierte Interzession* bezeichnen können, und die den Schmerzensmann und die Virgo mit dem thronenden (oder auch die Pfeile seines Zorns entsendenden) Gott-Vater zu einer *Gesamtkomposition* vereinigt, - zu einer Gesamtkomposition, die, wie wir glauben möchten, ihr Schema von der Deësisgruppe der Jüngsten-Gerichts-Darstellungen entlehnt /auf die sie umgekehrt in manchen Fällen zurückgewirkt hat), und die in Konsequenz dieser - aus der übergeordneten Vorstellung der Fürbitte durchaus verständlichen - Formangleichung den Typus auch des Schmerzensmannes wesentlich verändert: sie läßt ... den Typus des knienden Schmerzensmannes entstehen, der bald auf Wolken, bald auf dem Boden des Himmelssaales, bald auf der Säule, bald auf dem Kreuze sich niederläßt, und mit der ebenfalls knienden Virgo eine symmetrische Gruppe bildet, - die Hand, entsprechend der Mariengeste, an die Seitenwunde legend."⁵

⁴ Schreiber, W. L.: Holzschnitt, a. a. O. und Heitz, Pestbilder. Perdrizet, Paul: La vierge de miséricorde. Étude d'un thème iconographique. Ouvrage contenant quatre illustrations dans le texte et trente et une planches hors texte. Paris 1908, siehe: Kapitel 7: Les Fleches de la colère divine, S. 107, Kapitel 8: Le thème des trois Fleches, S. 128 und Kapitel 9: La vierge de miséricorde et les pestes, S. 137

⁵ Panofsky, Erwin: Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix in, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261-308, bes. S. 288

„Der Weltenrichter zeigt die Wunden der Menschheit, drohend, mit der Frage an sie: so litt ich für dich — was hast du für mich getan? Der Mittler Christus zeigt die Wunden Gottvater mit der Bitte: das litt ich für die Sünde der Menschheit — vergib ihr! In der neuerlichen Wendung des isolierten fürbittenden Schmerzensmanns zu den Verehrenden liegt neben der Mahnung (und der Drohung mit dem Gericht auf Grund des typengeschichtlichen Einflusses) das tröstende Versichern, daß die Fürbitte ständig geschehe. Denn vor seiner Isolierung taucht in der Malerei der fürbittende, noch nicht vollendete Schmerzensmann in Darstellungen der Interzession auf, in denen er sein ganzes Gebärdengut entfaltet. Diesen eigentlichen Mittler Christus scheint das ganze 15. Jahrhundert in jeder Anordnung mit besonderer Vorliebe verehrt zu haben — allein oder mit der Schutzmantelmadonna, in der Heilstreppe und deren Einengung auf das Pestbild.“⁶

„... im Museum von Lyon ... Schnitzarbeit ... eine Pesttafel ... In der Mitte oben schickt der erzürnte Gottvater im Kreise seiner himmlischen Heerscharen die furchtbare Krankheit aus. Sie übt sogleich schreckliche Wirkung. Alle Stände, alle Alter werden von ihr befallen. In der Zone genau unter Gottvater sind sie zu sehen, diese Unglücklichen. Ein Ritter liegt schon ausgestreckt am Boden, neben ihm erhebt ein Bettler in zeretztem Gewand klagend seine Rechte. Die Mutter, das Kind, der Mönch, der Bürger, sie alle tragen die todverkündenden Beulen. — Links und rechts sitzen die großen Gestalten von Christus und Maria auf verzierten Thronen als Fürbitter der Menschen (nach dem Vorbild des *speculum humanae salvationis*) auf ihre Heilstaten verweisend, welche den sündigen Irdischen Erlösung bringen sollen, ...

Ein Motivbild, bei Anlaß eines Pestzuges gestiftet.

Daß es sich um ein deutsches, ja oberdeutsches Werk, das offenbar im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden ist, wird nicht bezweifelt werden. Und der Vergleichspunkte mit dem Locherer Altar des Sixt von Staufen in Freiburg sind so viele, daß ein enger Zusammenhang nicht abzuweisen sein wird.

Aus diesen Gründen [kunstgeschichtlicher Art] und weil wir des Meisters spätere Tätigkeit in anderer Entwicklung zu sehen glauben, ist anzunehmen, daß das Pestbild vor dem Locherer Altar (für den wir Daen von 1522 bis 1524 haben) entstanden ist und daß es sich wohl um ein Jugendwerk handelt. ... 1515 ... Es ist möglich, doch durch nichts zu beweisen, daß es einst im Freiburger Münster stand, ... Die Kette um den Hals des vermutlichen Stifters könnte darauf deuten, daß er Bürgermeister war. Ob von Freiburg ist wiederum ungewiß.“⁷

Pestbild in St. Peter, München

dazu: Krausen, Edgar: *Votivbilder und Weihegaben in Münchener Kirchen*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1958, S. 75, Abb. 17

München: St. Peter: an der Ostwand – Pestbild „Gottvater steckt das Flammenschwert ein; Christus kniend; Maria; Pestheilige (Hiob, Sebastian, Rochus ...). Engel, die Pfeile auf Leute schießen. Auf die Pest 1517.“ [Foto]

Abb. 107 in Himmel, Hölle, Fegefeuer, S. 159: ehemals Nürnberg

Flügelaußenseiten eines Augsburger Pestaltars, um 1520. In einer Renaissancekirche zelebriert ein Priester eine Seelenmesse; über dem mit einer Kreuzigungsdarstellung geschmückten Altar ist das Wappen der Augsburger Familie von Pimmel angebracht. Links spendet ein Mann Almosen, daneben erkennt man zwei kniende Stifterfiguren. Die täglich sichtbare Seite des Altars zählt die Mittel auf, die den Armen Seelen Linderung bringen: Almosen, Gebet und hl. Messe. Dichtgedrängt harren die Seelen in den Fegefeuerflammen. Engel überbringen ihnen den Ertrag aus den Guten Werken. In drastischer Weise gießt der Engel am Altar das kühlende Naß aus dem Maßkännchen über den Kopf einer Armen Seele.

Foto 29. 12. 2007 13.17 der Abb. aus: *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Bearbeitet von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand, Leipzig 193, Abb. 164: Augsburgisch, um 1520. Pestaltar S. 16/17

Mittelbild: Gottvater sendet aus einer Engelsglorie die Pfeile auf die Menschheit. Durch die Fürbitte Mariä, die ihre Brust weist und Christi, der seine Wundmale zeigt, brechen die Pfeile ab und verfehlen ihr Ziel. Unten knien Kaiser und Papst, die weltlichen und geistlichen Stände; auf einem Hügel im Hintergrund eine Gruppe Bittfleher.

Flügel: Linker Flügel: Innenseite: Der hl. Sebastian

Rechter Flügel: Innenseite: Der hl. Rochus

Außenseiten: Über beide Flügel greifende Darstellung der guten Werke für die armen Seelen. Man blickt in eine Renaissancekirchenhalle, rechts zelebriert ein Geistlicher vor dem Altar eine Totenmesse. Links: zwei männliche Stifter, dahinter ein almosenspendender Mann. Ausblick in eine Straße. Unten die Armen Seelen im Fegefeuer, zwischen ihnen tröstend und lindernd Engel. Rechts das Wappen der Augsburger Familie v. Pimmel.

⁶ von Osten S. 116

⁷ Hugelshofer, S. 44, 45, 47

zum Verständnis der Entstehung über die Vorstellung von der Schutzmantelmadonna:

"Er (Bernhard von Clairvaux) betont auch wieder die Notwendigkeit eines rein menschlichen Mittlers wegen der Angst der Menschen vor der Gottheit Christi, die in der mittelalterlichen Mentalität eine große Rolle spielt. Darum erklärt er kategorisch, daß „der Mensch einen Mittler mit diesem Mittler braucht, und da ist niemand so geeignet wie Maria“. Vor ihr braucht sich niemand zu fürchten, denn sie ist „ganz lieblich“ (*tota suavis*). Er fordert seine Zuhörer auf, das Neue Testament daraufhin durchzusehen, ob sie irgend etwas Hartes in Maria finden könnten. Nein, sie ist ganz Milde und Erbarmen, darum „sage ihm Dank, der in seinem Erbarmen für eine solche Mittlerin gesorgt hat“."⁸

"Maria ist der Weg, auf dem der Sohn Gottes als Mensch in die Welt gekommen ist, um die Sünder mit Gott zu versöhnen. ... Unter diesem Bild ist zugleich die nähere Bestimmung enthalten, daß Maria als Mittlerin der Menschen bei Jesus ist. ... Maria ist demnach Mittlerin zum Sohn hin wie der Sohn zum Vater hin, da der Sohn in der Menschwerdung durch Maria zu den Menschen kam und in der Gnadenordnung der Mensch nur durch sie zu Christus und zum Vater gelangen kann. In Christus Jesus kam Gott zu uns durch Maria, und durch Maria gelangen wir zu Gott in Christus Jesus. ... Auf Jesus und Maria ruht das Heil der Welt, sofern die Menschen durch die Mutter Zutritt haben zum Sohn und durch den Sohn zum Vater.

Ebenso wird Marias Gnadenausteilung einmal auf jene beschränkt, die hilfeschend zu ihr aufschauen und sie anrufen. ... Doch ist damit keine eigentliche Begrenzung der Hilfeleistung, sondern ein verschiedener Grad der Bereitschaft zur Hilfeleistung ausgesprochen. An anderen Stellen läßt Albert nämlich die gegenwärtige himmlische Fürbitte Marias sich auch auf alle Vernunftwesen und auf alle Heilsgüter erstrecken.

Weiterhin ist aus den eben wiedergegebenen Einzelaussagen zum Text die Auffassung Alberts von der Heilsvermittlung Marias zu erheben. Ihr mittlerisches Tun, das sie unter und bei Christus, dem Mittler, ausübt, besteht einmal darin, daß sie der Welt den Erlöser gebracht hat; ferner darin, daß sie durch das Beispielhafte ihres Lebens die Menschen zur Nachfolge Christi aneifert; drittens darin, daß sie sich mit ihrem „Suffragium“ für die Menschen bei Gott verwendet. Das Suffragium umfaßt Schutz gegen die Feinde des Heils, Anteil an den Verdiensten und Genugtuungen Marias und ... die mütterliche Fürbitte, sodaß von den Gerechtfertigten gilt: *In gratia misericordia geniti intercessione eius*. Ähnlich führt Bonaventura aus, Maria sei den Menschen die Pforte des Himmels durch Verdienst, Beispiel und fürbittende Hilfe.

Auch ihr als der Mittlerin verdanken die Seligen des Himmels nächst Gott und Christus ihre Rettung, und ihr erleuchtender Einfluß breitet sich über alle Engel und Seligen aus. Gott und Christus in Maria strahlen allen geschöpflichen Himmelsbewohnern Licht der Seligkeit ein. Für die Menschen auf der Pilgerschaft verwendet sie sich bei Jesus, wie Jesus beim Vater, und da der Sohn in ihr seine Mutter ehrt, besitzt ihre Fürsprache eine nieversagende Heilskraft. Jedem in jeder Not, vor allem in der Heilsnot, schenkt sie barmherzig ihren Schutz, Fürsorge und ihre Verdienste und bittet für ihn um Vergebung und Gnade. Das mittlerische Tun zum Heil der Menschen, das sie unter und bei Jesus als „*Mediatrix ad Mediatorem*“ ausübt — wie es besonders die Malerei des 15. Jahrhunderts häufig darstellt —, besteht einmal darin, daß sie den Erlöser geboren hat; sodann darin, daß sie durch ihr Beispiel die Menschen zum Anschluß an den Erlöser aneifert, wodurch sie ist „*Via, qua igitur ad Jesum*“; drittens darin, daß sie sich durch ihr Suffragium bei Jesus für die Menschen einsetzt. Das Suffragium, das wegen der höchsten Würde Marias unvergleichlich heilswirksamer ist als das aller anderen Heiligen, umfaßt Schutz gegen die Feinde des Heils, Anteil an ihren eigenen Genugtuungen und Verdiensten, sowie ganz die mütterliche Fürbitte, die auf ihrem glaubensvollen Dienst an der Menschwerdung beruht. Sie ist kein Mittleres (*medium*), wie es der Mittler Jesus Christus ist, sondern „*Via*“, Weg (im aktiven Sinn), der die Menschen zu Jesus führt und so die Extreme, Gott und die verlorenen Menschen, einander nahebringt. 395 Als Mutter des Erlösers ist Maria auch die Mutter der Erlösungsbedürftigen, die Königin der Barmherzigkeit, die betende Mitherrscherin, die als Mutter und Braut immer Gehör findet. Sie ist ganz erfüllt von der Rettung der Menschen, die sie in den Dienst Christi einkaufen will und deren Elend sie fürbittend zum Himmel emporträgt. Es ist eine geläufige Vorstellung Alberts, wie die Kirche auf Erden sich an die verklärte Mutter des Herrn wendet, um Heil und Hilfe von Gott zu erlangen. Jedem Menschen in jeder Not leiht Maria die Unterstützung ihrer Fürsprache. Was die Menschen rettet, ist „*Adiutorium gratiae Christi*“ und „*Suffragium gloriosae virginis*“... „Der Sohn erfüllt allen, die seine Mutter lobend ehren, die Bitten um Heil.“⁹

zum Pestbild des Göttinger Barfüßer-Altars von 1424 (im Landesmuseum in Hannover):

"Auf dem rechten Flügel oben findet sich eine Darstellung der Pest. Am oberen Bildrand erscheint inmitten eines Wolkenhalbkreises Christus, begleitet von zwei Engeln. Er sendet Pestpfeile auf die Menschheit herab - am Boden liegen siebzehn große und kleine Erdenkinder, die getroffen sind und von denen einige um Gnade flehen. Nicht alle Pfeile erreichen ihr Ziel; eine Anzahl fängt Maria, die links kniet, in ihrem Mantel auf; hinter ihr folgen zwei heilige Frauen, die sich nicht benennen lassen. Rechts bittet der heilige Franziskus, mit einem heiligen Mönche und einer heiligen Nonne - wohl Antonius und Clara - unter Hinweis auf die Madonna um Gnade für die sündigen Menschen: *Salva illos ihesu christe p(ro) quibus virgo m(ate)r te orat*.

Das Pestbild ist gleichfalls eine eigenartige und nicht häufige Darstellung, die aus einer Weiterentwicklung und Umbildung eines anderen Bildthemas entstanden ist. Es ist nicht zwingend, daß sich die Pestbilder

⁸ Graef, Maria, S. 219

⁹ Fries, Gedanken S. 18/19, 20, 155, 323, 398

unmittelbar aus den Weltgerichtsdarstellungen entwickelt haben, sie hängen wohl eher mit dem Bilde der Fürbitte von Christus und Maria vor Gott im *speculum humanae salvationis* zusammen (dazu Panofsky: *Imago Pietatis* und *Perdrizet*, Paul: *Vierge de Miséricorde*, Paris 1908). In der Vorstellung des Mittelalters war die Pest Gericht Gottes über die Menschheit. Auf Bildern, die zur Errettung aus Pestnöten gestiftet wurden, knien Christus und Maria betend und flehend vor Gott Vater, der die Pest in Form von Pfeilen auf die sündigen Menschen herabsendet. Inhaltlich findet auf unserem Bilde nun eine Verschiebung statt: wir sehen Christus als Richter an Stelle Gott Vaters und neben Maria den heiligen Franziskus mit Angehörigen seines Ordens als Flehende. Maria fängt in ihrem Mantel einen Teil der Pestpfeile auf, und Franziskus bittet Christus unter Anrufung Mariens um Gnade für die Menschen.

Es ist mehrfach angenommen worden, daß diese Darstellung auf unserem Altare ihre Entstehung äußeren Ereignissen verdanke. Die Vorstellung von der Pest ist natürlich für die Gestaltung dieses Bildes bestimmend gewesen, aber daß eine Epidemie unmittelbare Veranlassung hätte sein sollen, erscheint zweifelhaft. Nicht nur, weil nichts über eine solche bekannt ist, sondern weil, wie wir sahen, der Inhalt unseres Bildes von den eigentlichen Pestbildern sehr wesentlich abweicht."¹⁰

"Wenn selbst der „milde“ Herr Jesus - vor allem im ausgehenden Mittelalter - zur Pfeilschießenden, Krankheit sendenden Gottheit - in Analogie zum Vatergott (Jahwe) - werden konnte, dann wird uns erst die überragende Bedeutung des Marienkultes klar und deutlich. Denn in ihm wurde die Madonna zur einzig menschlichen Gestalt, der rundum nichts Schlimmes anhaftete. Damit konnte sie erst zur wahren Mittlerin zwischen Gott und Mensch werden.

Paul Perdrizet hat die franziskanische Bildwirklichkeit auch wegen ihrer Kühnheit (Gewagtheit) gerühmt. Worin bestand diese Kühnheit? Zunächst ganz einfach darin, daß Gott an einem Menschen (Maria, Schmerzensmann, Franziskus) scheinbar scheitern kann. Gott wird sozusagen in sich selbst umgestülpt, weil der zornesmchtige Rächergott durch einen Menschen in ein barmherziges Wesen zurückverwandelt wird. ... Die ganze „Gewagtheit“ unseres Bildthemas aber werden wir erst ermessen, wenn wir unsere Informationen über die Herkunft des Pfeilgottes erweitert haben.

Auf mehreren unserer Bilder hat der Himmels Gott drei oder mehr Pfeile zugleich auf der Sehne, ein Zeichen seiner überragenden Kraft und Macht. Die Fähigkeit hat er mit dem Pharao Amenophis II. (1450-1425), einem Gottkönig, gemein. Auch er kann mehrere Pfeile auf einmal aus seinem Streitwagen verschießen, wie auf einem Relief von Karnak zu sehen ist.

Daß Christus und Gottvater sich oft in der Funktion des Pfeilschießers oder Lanzenwerfers abwechseln, läßt sich einfach aus der christlich-trinitarischen Überlieferung erklären. Wenn die trinitarischen „Personen“ wesenseins sind, erscheinen sie bisweilen auch stellvertretend in der Bildwirklichkeit. So kann der Vatergott oder gar die gesamte Trinität (auf tritheistischer Darstellung) in der Kreuzglorie abgebildet sein, und es ist nicht weiter verwunderlich, wenn die mittelalterlichen Maler auf Christus die Pfeile Jahwes übertragen. Die Taten des Pestbringers vollzieht in der christlichen Ikonographie oft auch der Teufel. Auf Niccolò Alunnos (ca. 1425-1502) Gemälde will Satan einer Mutter das Kind entreißen, aber die von Engeln umgebene, gekrönte Madonna in der Strahlenmandorla erhebt drohend ihr Szepter gegen den Bösen. Seine Niederlage ist durch das Einschreiten göttlicher Macht gewiß! Welche Kühnheit der Darstellung, die Paul Perdrizet der Schutzmantelmadonna im Pestbild zugeschrieben hatte! Auch die Plagen Hiobs - er sieht aus wie ein von der Beulenpest Befallener -, die des Teufels sind, könnten Mahnmale der Krankheit bringenden Gottheit sein. Ein Beispiel für die Ambivalenz des Bogenschießens überirdischer Mächte gibt uns auch die Selbstbiographie des Dominikaners Heinrich Seuse (1300-1366). In einer Vision erscheint ihm der „böse Geist“ in Gestalt eines riesigen Mohren mit einem Bogen in der Hand. ... Die Biographie Seuses ist erfüllt von politisch-religiösen Wirren. In der Höhe seines Lebens begegnet auch ihm die Pest, die durch Europa rast. Und vielleicht ist seine Teufelsvision vom riesigen Mohren als Pfeilschützen eine Erinnerung an den schwarzen Tod. Damit wiederholt Seuse gleichsam die Vision des heiligen Dominikus vom speerschleudernden Christus unter anderem Vorzeichen."¹¹

aus: Das Leben des seligen Heinrich Seuse, 39. Kapitel - Vom inneren Leben

Eines Morgens, als der Diener (Seuse) das (für einen Mitbruder zu beten) tat und so in seiner Kapelle saß, sah er in einer Erscheinung, wie der böse Geist selbst vor ihn stellte, und der sah in seiner angenommenen Gestalt aus wie ein schmutziger Mohr mit feurigen Augen; der hatte einen höllischen, schreckenerregenden Anblick und trug einen Bogen in der Hand. Der Diener sprach zu ihm: „Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du mir sagest, wer du seiest und was du hier willst.“ Jener antwortete gar teuflisch: „Ich bin der Geist der Lästerung und du sollst schon merken, was ich will.“

Der Diener kehrte sich um zur Tür, die in den Chor führte, da kam der leidende Bruder zu derselben Tür herein und wollte in den Chor zur Messe gehen. Da legte der böse Geist seinen Bogen an und schoß einen feurigen

¹⁰ Behrens, Reinhold: Der Göttinger Barfüßer-Altar. Ein Beitrag zur Geschichte der niedersächsischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts, Diss. Göttingen 1939, hier v. a. S. 14 u. 36/37 und Schawe, Martin: Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand, Diss. Göttingen 1989

Hagemann, Ernst: Der göttliche Pfeilschütze. Zur Genealogie eines Pestbildtypus, St. Michael o. J.

¹¹ Hagemann a. a. O.

Pfeil in des Bruders Herz, daß er beinahe nach rückwärts umgefallen wäre und nicht in den Chor gelangen konnte. Das verdroß den Diener sehr, und er schalt den Teufel mit harten Worten. Da war der hoffärtige Teufel auf ihn zornig und legte den Bogen mit einem feurigen Pfeil auch auf ihn an und wollte auch ihm ins Herz schießen. Der Bruder wandte sich geschwind zu Unserer Lieben Frau um Hilfe und sprach: „Die Jungfrau Maria segne uns und all ihre frommen Kinder.“ Da verlor der Teufel seine Kraft und verschwand vor ihm.¹²

zu Hiob:

„Giovanni Bellini hat als guter Venezianer den Seelen zwei in Venedig besonders verehrte Märtyrer als Fürsprecher und Loyaux amis beigegeben, den hl. Hiob (S. Giobbe) und den hl. Sebastian. Daß es wirklich diese Heiligen sind, ergibt sich aus dem Vergleich mit seinem aus der Kirche S. Giobbe stammenden großen altarbilde in der Akademie zu Venedig. Hier sehen wir die beiden Heiligen in ganz analogen Stellungen an hervorragendem Platz, nur stehen sie nicht nebeneinander, sondern einander gegenüber. Zu der Kirche S. Giobbe gehört ein berühmtes Hospital, dessen Schutzpatron der vielgeplagte Patriarch des Alten Testaments war. erst gegen Ende des XV Jahrhunderts hat S. Rocco den Ruhm des hl. Hiob als Hospitalheiliger in den Schatten gestellt. Doch ist die Geduld von S. Giobbe bis heute sprichwörtlich im Mund der Venezianer geblieben. Die Vorliebe der Venezianer für die Heiligen Rochus und Sebastian, die wir auf zahlreichen Bildern neben der Madonna finden, erklärt sich wohl an dem naiven und zugleich praktischen Sinn des Volkes; hatte man S. Giobbe oder S. Rocco, als Vertreter der inneren Medizin, und S. Sebastiano, als Vertreter der Chirurgie, als Schutzpatrone auf seiner Seite, so glaubte man sich gegen die hauptsächlichlichen Fährlichkeiten, welche der Existenz von seiten der medizinischen Profession drohen, einigermaßen geschützt. Die Bildunterschrift des oben genannten Bildes heißt: Die Seelen im Purgatorium, nach dem Gedicht Guillaume de Deguilletvilles ‚La pèleringe de l'ame‘.“¹³

Bei einer Ausstellung¹⁴ zum Thema „Rosenkranz“ in Köln wurden auch einige Pestblätter u. ä. gezeigt: Egger, Hanna: Graphik und Inkunabeln. Franziskanische Bildthemen in Inkunabel und Einblattholzschnitten, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Niederösterreichische Landesausstellung. Krems-Stein, Minoritenkirche 15. Mai-17. Oktober 1982, S. 650-665

S. 665 Pestblatt, Augsburg, um 1490-1500

Gottvater droht der sündigen Menschheit mit drei langen Pfeilen. Unter ihm die Schutzmantelmadonna, die geistliche und weltliche Stände, Papst und Kaiser mit Rosenkränzen beschirmt. Im unteren Teil des Blattes Anna selbdritt und Apostel. Der die Darstellung an drei Seiten umgebende Scheibenrosenkranz besitzt 59 Perlen. Da es einige der Hauptaufgaben der Minderbrüder gewesen ist, Pestkranke zu pflegen und sie hier dem Beispiel ihres Stifters folgten, ist es nicht weiter erstaunlich, daß sie sehr bald in dem seraphischen Vater einen „Pestheiligen“ erkannten. Das erklärt die häufige Einbeziehung des hl. Franziskus in Pestblätter. Maria versucht als Mittlerin den Zorn Gottes zu besänftigen. Es ist in diesem Falle allerdings nicht bloß die Pest, wodurch die Menschheit bedroht ist, Mit den drei Pfeilen, die Gott in der Hand hält, sind „pestilenz, teurug, kryeg“ gemeint, also jene drei Zuchtruten Gottes, um deren Abwendung seit uralten Zeiten in der Allerheiligenlitanei gebeten wird. Es sind jene drei Gottesgeißeln, die bereits im Leben Davids eine für das Volk verhängnisvolle Rolle spielen.

Pestblatt, um 1500. Madonna in einem Fünf-Wunden-Rosenkranz, rechts von ihr Papst und Kaiser und links Dominikus und Franziskus, darüber Gottvater drei beschriftete Pfeile „Pestilenz, Teurung, Krieg“ schleudernd, in der linken unteren Ecke Petrus Martyr, in der rechten oberen Ecke Katharina von Siena.

Pestblatt, um 1490-1500. Gottvater mit drei langen Pfeilen, darunter Schutzmantelmadonna wie üblich, darunter Anna selbdritt und Apostel, alles umgeben von einem Rosenkranz.

Ablaßdruck, um 1510. Gottvater mit Bogen schießt drei beschriftete Pfeile gegen die am unteren Bildrand dargestellte Menschheit, deren Fürbitter Christus, Maria und Anna sind. Diese Gruppe ist von den drei Rosenkranzarten umgeben. In den Ecken Dominikanerheilige.“

Schwäbischer Meister, Pestbild, Gemälde auf Holz, Karlsruhe Kunsthalle (dazu:)

Marti/Mondini:

„Häufig sind Maria und Christus als Fürbitter auch innerhalb der Pestikonographie anzutreffen: In der auf 1519 datierten Tafel eines schwäbischen Meisters (Abb. 53) hält der zürnende Gottvater schon die rechte Hand erhoben, um die Pestpfeile auf die Erde hinunter zu werfen. Christus als Schmerzensmann, auf einem schwebenden Kreuz kniend, hat sich aber schützend zwischen Himmel und Erde gestellt, während Maria als die den Menschen nähere Instanz auf der Erde steht, umringt von schutzsuchenden Menschen, die sie teilweise

¹² Seuse, Heinrich: Deutsche mystische Schriften. Übertragen und herausgegeben von Georg Hofmann, Düsseldorf 1966

¹³ Ludwig S. 179

¹⁴ 500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln. Die drei beschriebenen Blätter sind im Katalog abgebildet.

unter ihren Mantel nimmt [dazu Anm.: Dresel 1992, S. 55-59]. Die Fürbitte Marias durch Vorweisen der Brust wird mit dem Schutzmantelmotiv kombiniert und gesteigert [dazu Anm.: Diese Motivkombination ist schon in den Kapiteln 37-39 im Heilsspiegel angelegt, die nun zu einer Szene zusammengefaßt werden.]. Während der Pestepidemien war das Bewußtsein der Todesnähe sehr ausgeprägt. Die kombinierte Interzession Marias und Christi sollte sowohl auf das Jenseits — im Falle des Todes — als auch auf das Diesseits wirken und den todbringenden Zorn Gottes besänftigen. Die Wirksamkeit von Marias wunderbarem Schutz vor den Gefahren der diesseitigen Welt, wie sie in unzähligen Legenden überliefert wird, kann in manchen Fällen auch mittels des Interzessionsmotivs dargestellt werden [dazu Anm.: Vgl. z. B. das auf 1543 datierte Mirakelbild aus dem Kloster Mariastein, abgebildet in: Haas, Hieronymus: Wallfahrtsgeschichte von Mariastein, Mariastein 1973, S. 30¹⁵].

Mart, Susan / Mondini, Daniela: „Ich manen dich der brüsten min, das du dem sündler wellest milte sin!“ Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln. Katalog von Peter Jezler, 2. A. München-Zürich 1994, S. 79-90

S. 84 Abb. 53 Schwäbischer Meister, Pestbild

„Häufig sind Christus und Maria als Fürbitter auch innerhalb der Pestbildikonographie anzutreffen: In der auf 1519 datierten Tafel eines schwäbischen Meisters hält der zürnende Gottvater schon die rechte Hand erhoben, um die Pestpeile auf die Erde hinunter zu werfen. Christus als Schmerzensmann, auf einem schwebenden Kreuz kniend, hat sich aber schützend zwischen Himmel und Erde gestellt, während Maria als die den Menschen nähere Instanz auf der Erde steht, umringt von schuttsuchenden Menschen, die sie teilweise unter ihren Mantel nimmt. Die Fürbitte Marias durch das Vorweisen der Brust wird mit dem Schutzmantelmotiv kombiniert und gesteigert.“

Dresel, Ines u. a.: Christus und Maria (Ausst.Kat.), Karlsruhe 1992, S. 55-59, Nr. 8, Abb. 53
Christus und Maria als Fürbitter der Menschheit vor Gottvater, 1519

Lea, Henry Charles: Geschichte der Inquisition im Mittelalter, rev. und hrsg. von Joseph Hansen, Bd. I, Bonn 1905, S. 340/341

„Wie sehr sie selbst ihre [Dominikaner und Franziskaner] Verdienste kannten und würdigten, beweist eine in der Geschichte beider Orden sich findende Legende. Hiernach soll nämlich zu der Zeit, als Dominikus und Franziskus auf die Bestätigung des Papstes Innocenz IV. warteten, ein heiliger Mann in einer Vision Christus gesehen haben, wie er drei Wurfspiesse schwang, um damit die Welt zu zerstören. Auf die Frage der hl. Jungfrau nach seiner Absicht habe Christus geantwortet: ‚Die Welt ist voller Stolz, Geiz und Sinneslust; ich habe allzu grosse Langmut schon mit ihr gehabt und will sie nun mit diesen Wurfspießen vernichten.‘ Da sei die heilige Jungfrau auf die Knie gefallen und habe Fürsprache für die Menschen eingelegt, aber vergebens. Schließlich habe sie dem Heiland offenbart, sie habe zwei Diener zur Verfügung, welche die Welt zum Gehorsam zurückführen würden, und als Christus die beiden Vorkämpfer zu sehen wünschte, da habe sie ihm Dominikus und Franziskus gezeigt. Nun sei der Heiland zufrieden gewesen und habe von seinem Vorhaben Abstand genommen.“

Pestbild (kreuz)

Seiler, Pest und bildende Kunst, S. 271, 276/277

Einen ähnlich motivierten Bezug auf den Stil des frühen 14. Jahrhunderts, wie ihn Meiss als Eigenart der asketischen Richtung nach der Pest in Italien erkannt hatte, glaubt Kessel in den sogenannten „Pestkruzifixen“ zu finden. Als Urtyp gilt das 1304 entstandene Kreuz in St. Maria im Kapitol in Köln mit seiner krass veristischen Gestaltung des gekreuzigten Körpers. Selbst das Holz des Kreuzes erfährt unter diesem leidenschaftlichen Willen zur expressiven Steigerung des Leidensausdrucks in der V-förmigen Aufrichtung der Arme die Umformung zum Gabelkreuz. Diese Art der Gestaltung des Kreuzes wurde in der Zeit unmittelbar nach 1350 als Reaktion auf die Pest wiederaufgenommen. Die geistesgeschichtliche Grundlage dieser geradezu brutal-realistischen Gestaltung der Leiden Christi ist die Passionsfrömmigkeit, die Sinn und Deutung der eigenen Leiden durch die „Compassio“ mit Christus zu vermitteln sucht. Den Zusammenhang dieses Realismus der Passionsbilder mit dem Schwarzen Tode möchte Kessel so eng sehen, dass sie die Entstehung des Magerauer Grabchristus um 1350 ansetzt. Seine Gestaltung sei ohne die Erfahrung der Pest kaum denkbar, zumal ja Gesicht und Körper über und über mit Pestbeulen bedeckt sein sollen. Diese Fehlinterpretation beruht wohl auf dem verwendeten Bildmaterial. Es würde sich sonst, wegen dieser bildlichen Konkretisierung eines verbreiteten Passionsbildes auf ein ganz bestimmtes Leiden hin, um ein aussergewöhnliches Beispiel eines religiösen Pestdenkmales handeln.

¹⁵ Marti, Susan/Mondini, Daniela: „Ich manen dich der Brüsten min, Das du dem Sünder wellest milte sin!“ Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen, in: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog von Peter Jezler, Zürich 2. A. 1994, S. 79-90, hier S. 84

Neben diesen erzählerischen Schilderungen findet sich unter den Illuminationen zum Totenoffizium ein reiches Repertoire von allegorischen Darstellungen. Dabei sind das Schwert als das Zeichen des Zornes Gottes und der Pfeil als Symbol des schnellen Todes und des Massensterbens im Zusammenhang mit der Pest zu nennen. Das Motiv des Rache - Engels, der das Schwert des Zornes Gottes wieder in die Scheide zurücksteckt, wird in den Illustrationen der sieben Busspsalmen verwendet. In den privaten Stundenbüchern wird dabei der büssende König David der Psalterhandschriften durch den betenden und büssenden Auftraggeber ersetzt. Das verbreitete Motiv des rächenden Schwertes des Richters am Ende der Zeiten bezieht sich im Stundenbuch des Due de Berry auf die Pest: Der Rache - Engel überfliegt die Bittprozession des Papstes Gregor des Grossen gegen die Pest, eine Illustration der entsprechenden Szene, wie sie in der Legenda Aurea beschrieben wird. Auch der Pfeil, das schon klassisch - antike oder biblische Symbol des Seuchentodes, wird in den Stundenbüchern immer wieder in der Illustrierung des Totenoffiziums als Ausdruck der Gefährdung allen menschlichen Lebens verwendet; wie etwa in jener Miniatur, in der der Tod - ein verwesender Körper im weiten, flatternden Leichentuch - mit langen Pfeilen den vorbeiziehenden Menschenstrom niedermäht. Der Pfeil als - der überwundene Pesttod ist von der Ikonographie des heiligen Sebastian her bekannt. Es liegt daher nahe, bei einer solchen Darstellung an den Pesttod zu denken, wenn auch schon vor 1348 Pfeile in der Symbolik des Massensterbens gebraucht worden waren.

Walter, männliche Akt,,,,,
S. 62

Auch das Bild des Gekreuzigten selbst verändert sich. Er steht nicht mehr aufrecht und stolz da; schwer hängt er am Kreuz, mit sinkendem Haupt, Knie und Schultern verrenkt durch das Gewicht des sterbenden Leibes. Die Dornenkrone tritt an die Stelle der Kaiserkrone und wirkliches Blut, nicht nur symbolisches, rinnt aus den Wunden, die mit geradezu ärztlicher Genauigkeit gezeigt werden. Am erschütterndsten sind die Pestkreuze. Roh aus Holz geschnitten, sieht man den Körper Christi grauenhaft zerstört; den Bauch eingesunken, Armen und Beine nichts als Haut und Knochen. Es sind volkstümliche Bilder, man stellt sie in Kirchen und am Wegesrand während der Seuchen auf; sie rühren an Schuld und Angst des Menschen, aber gewähren auch Trost in Zeiten des Leides.

Das Pestkreuz findet seine vollendete Ausbildung in der großartigen Kreuzigung, die Grünewald zu Beginn des 16. Jahrhunderts für den Isenheimer Altar gemalt hat. Christus überragt die Trauernden auf dem Bild, die Frommen in der Kirche - eine gigantische Figur, entsetzt von unerträglicher Qual. Eine grünliche Blässe überzieht die Haut, die über und über von Stichen und Beulen bedeckt wird. Der Leib ist zu fast unmenschlicher Gestalt verrenkt; die Füße, wo die Nägel sie durchstechen, geschwollen, die Finger im Krampf erstarrt. Grünewald gelingt es, sowohl die Gewalt des Todes als auch die noch grausigere Sanftheit der Verwesung zu vergegenwärtigen.

Da der Maler sich bei jedem Detail mit seltsam morbider Genauigkeit aufhält, ist der Anblick seines Bildes nicht lange zu ertragen. Doch seine Wirkung ist am Ende nicht morbid: es protestiert gegen Krankheit und Verwüstung, ja, gegen den Tod selbst. Es war in Auftrag (S. 63) gegeben von den Anthonitern, einem Krankenpfleger - Orden, der sich besonders um die kümmerte, die an der Pest, der Lepra und der bis dahin unbekannten Syphilis erkrankt waren. Wenn die Kranken nach Isenheim kamen, trug man sie vor ein Bild, das Gott selbst in ihrer eigenen Krankheit darstellte, um ihnen zu helfen, sich von ihrem traurigen Geschick zu distanzieren.

S. 64

Brigitte von Schweden scheint ein Pestkreuz zu beschreiben, wenn sie über ihre Vision des Gekreuzigten spricht: „Der Mund war geöffnet, die Zunge blutete, die Wangen waren hohl. Der Leib war so eingesunken, daß er keine Eingeweide mehr zu haben schien“ und die gemarterten Füße „waren verdreht, wie eine Tür sich in den Angeln schwenkt“.

S. 67

Auf einer Reihe von Bildern der Renaissance wird Christus mit hinreißender Sinnlichkeit dargestellt, einer Schönheit, die den beabsichtigten Andachtssinn gleichsam unterläuft - Michelangelos sehr fleischliche Statue „Der auferstandene Christus“ ist ein gutes Beispiel, ebenso Rossos mutwillig erotischer „Toter Christus mit Engeln“. Die Unmöglichkeit, den Dualismus zwischen Fleisch und Geist aufzuheben, zeigt sich am klarsten an den Dutzenden von Gemälden, die den Lieblingsmartyrer der Renaissance, Sebastian, darstellen. Allzu oft überwiegt die liebevolle Wahrnehmung seiner golden apollinischen Schönheit den religiösen Sinn. Sebastian war schon viele Jahrhunderte lang volkstümlich, als Schutzpatron der Bogenschützen und als Nothelfer in der Pest. Diese läßt die Tradition von tödlichen Pfeilen Gottes oder, nach klassischer Mythologie, Apollons, ausgehen. Nach einer der Umkehrungen, die für die christliche Hagiographie so bezeichnend sind, wird Sebastian zu Apoll - gleichsam zum Opfer seiner eigenen Pfeile.

S. 68

Während man ihn im Mittelalter mit all seinen Leiden malte, konzentrierte man sich in der Renaissance auf die Szene, in der er wie ein Schießscheibe von Pfeilen besetzt und durchbohrt wurde. (Auf einigen frühen Bildern sieht er fast wie ein Nadelkissen aus, oder wie eine Teufelspuppe, geformt von einer ausnehmend boshaften Hexe.)

Zunächst sah man ihn als älteren, bärtigen Mann - so noch an Grünewalds Isenheimer Altar. Doch allmählich wird er immer jünger, hübscher, nackter. Die Pfeile, die seine Seite, seine Lende, seinen Kopf durchbohren,

können seiner höflichen Gelassenheit nichts anhaben. Cima und Perugino malen ihn als Jüngling in nachdenklicher Muße, dessen Miene in ihrer träumerischen Freude anzudeuten scheint, daß er von Cupidos Pfeilen getroffen wurde; Botticelli und Antonio da Messina zeigen ihn ganz von der Liebe zu seinem ausgesucht schönen Körper in Anspruch genommen. Einige Maler - Mantegna auf einem seiner letzten Bilder, und Sodoma - halten sich sadistisch bei der Qual auf, die die Pfeilschüsse ihm zufügen; aber die Wirkung ist, da der Körper in masochistischer Lust sich zu winden scheint, noch offener sexuell.

Wahrscheinlich waren die Zeitgenossen sich der Zweideutigkeit der Sebastiansfigur durchaus bewußt. Vasari berichtet, ein nackter Sebastian von Fra Bartolommeo habe entfernt werden müssen, nachdem Frauen, zur Beichte gekommen, über die lasziven Gedanken, die er erzeuge, geklagt hätten. Oft ist der Märtyrer nur mehr der Vorwand dafür, daß man einen sinnlichen klassischen Akt malt; er gewährt ja auch unterdrückten homosexuellen Phantasien zweitweilige Befreiung. Die Pfeile bezeichnen Lust und Strafe, der nackte Heilige wird zum Zeichen wachsender Fleischeslust nicht weniger als der Schuld, der Verlockung anmutigen Fleisches zu erliegen.

S. 151/2

17. Jahrhundert.

Der alte Lieblingsheilige Sebastian tritt gleichsam in eine neue Epoche seines Lebens ein, in der sich seine Sinnlichkeit ins Ekstatische steigert. Man mußte sich an die Tatsächlichkeit seines Martyriums halten - er wurde als Zielscheibe an einen Pfahl gebunden - , fand jetzt aber lebhaftes Gefallen daran, seine Stellung zu variieren. Der barocke Sebastian wirft erschöpft den Kopf zurück, oder er hängt vornüber; er hängt an einem Arm; er kniet, sitzt, stürzt zu Boden; er windet sich in zweideutiger Lust, wenn Engel und heilige Frauen kommen, um die Pfeile herauszuziehen.

Pavone, Maria Alberto: Iconologia Francescano il Quattrocento, Todi 1988 (UB TM 89/4668)

Farbtafel 2

Niccolò di Liberatore „Gonfalone della Peste“, Kevelaer Niederrheinisches Museum der auferstandene Christus umgeben von Engeln als Pestbringer, Muttergottes weist auf die Bitten der Heiligen hin, die Heiligen bitten um Schutz für die Stadt (von links nach rechts) Sebastian, Klara, Franziskus, Bischof (?), Bischof (?), Rochus

Farbtafel 6

Miniature valenzano, prima metà del XV sec. „Miserere“, London Britisches Museum

Christus mit Pfeilen zwischen Maria und Johannes d. T., darunter Dominicus und Franziskus für eine Stadt bittend

(mehrere Abb. Bernhardin von Siena)

Pieper, Paul: „In kvnsten steit all myn beeger van ringe malen ick mi erneer“ – Die Malerei im 16. und 17. Jahrhundert, in: Geschichte der Stadt Münster, herausgegeben von Franz-Josef Jakobi, Bd. 3, Münster 1993, S. 403-424

S. 407

Ludger tom Ring der Ältere

Vom Werk des Stammvaters haben sich neben dem Selbstbildnis und dem Bildnis seiner Gattin nur wenige Beispiele erhalten. Interessanterweise sind die drei wichtigen Arbeiten für den Dom bestimmt gewesen, zwei davon befinden sich noch heute im Dom. 1538, also wenige Jahre nach der Täuferzeit, malt Ludger das große Gedenkbild für den 1535 verstorbenen Domscholaster Rotger Dobbe, das noch heute an seiner ursprünglichen Stelle im Johanneschor hängt. Thema ist das sogenannte Pestbild, die *intercessio*, also die Vermittlung zwischen der Menschheit, so auch dem Verstorbenen, und dem zürnenden Gottvater durch Christus und Maria. Oben thront er feierlich, drei Pfeile in der rechten Hand, mit denen die drei Plagen - Pest, Krieg und Teuerung - gemeint sind. Spruchbänder über den Chören der Engel erläutern das. Links kniet Christus auf der Martersäule, auf seine Wundenweisend, darüber ein weit ausschwingendes Spruchband: „O vaer dorch mynen doth vnd pyn Wyl doch dem sunder gnedich syn.“ Gegenüber weist Maria auf ihre nackte - später durch ein Tuch übermalte - Brust mit den Worten: „Kynt su an dyner moder börste Troeste de sunder hemelvorste.“ In der Bildmitte schwebt über der reichen Landschaft, in der Rotger Dobbe anbetend kniet, die Taube des Heiligen Geistes. Die Landschaft ist unter dem Einfluß der gleichzeitigen niederländischen Malerei ganz aus dem Geist der Renaissance entstanden, während im übrigen die Konzeption des Bildes noch der Tradition des Mittelalters folgt.

Rehm, Ulrich: Botticelli. Der Maler und die Medici, Stuttgart 2009

S. 52-54

Ein anderer Auftrag hingegen erlaubte es Botticelli, den versehrten männlichen Körper unversehrt erscheinen zu lassen und die männliche Schönheit damit – wie zu diesem Anlass üblich – regelrecht zu zelebrieren: der hl. Sebastian für einen Altar in Santa Maria Maggiore, heute in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. S. 53 [Foto]). Sebastian, dr als römischer Offizier im Heer des Kaisers Diokletian zum Christentum übergetreten war, gehörte zu den populärsten Heiligen des 15. Jahrhunderts. Daran hatten die bildenden Künste einen durchaus entscheidenden Anteil, und Botticelli hat mit seiner Darstellung des Nothelfers ganz wesentlich dazu beigetragen, die körperliche Schönheit und Präsenz des Heiligen erfahrbar zu machen.

Seit langem war der Märtyrer, der seine Exekution durch die Pfeile der Bogenschützen überlebt hatte und später auf kaiserlichen Befehl erschlagen worden war, als Schutzherr gegen die Pest verehrt worden, von der man weithin annahm, sie verbreite sich über die Luft und breche aus dieser über die menschlichen Gemeinschaften herein. Die Pfeile wurden dabei nicht selten als Symbol der Seuche aufgefasst. Mit der Verehrung Sebastians während der großen Pestepidemien im 14. und 15. Jahrhundert wandelte sich seine Erscheinung zunehmend in die des makellosen jungen Mannes ohne Bart, der, lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet und an einen Baumstamm gefesselt, von Pfeilen durchbohrt ist. Dabei wurde er zum Inbegriff der vollkommenen Unberührtheit vom Schmerz, im seelischen wie physischen Sinn. Die Pfeile können ihm nichts anhaben, und er steht da wie ein junger, leicht melancholischer Athlet, den Blick wie häufig wie bei den Heiligenfiguren Botticellis in eine nicht fassbare Ferne gerichtet. Auch von der ihn umgebenden Welt ist Sebastian im Gemälde Botticellis im wahrsten Sinne des Wortes entrückt. Auf den Aststümpfen eines Baumstammes steht er ganz im Vordergrund in annähernd kontrapostischer Haltung, das Haupt leicht zur Seite geneigt. Unterhalb des sehr tief angesetzten Horizonts ist eine in weite Ferne gerückte Landschaft zu sehen, in der man weitere Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen angedeutet findet. Von den Knien aufwärts erscheint Sebastian als monumentale Figur vor dem hellen, winterlich anmutenden Himmel. Das Format der fast zwei Meter hohen, schmalen Tafel Botticellis war durch den Pfeiler im Mittelschiff der Kirche vorgegeben, an dem das Gemälde angebracht war. Erstaunlicherweise bietet der Anonimo Magliabechiano hier ein sehr präzises Datum: Botticelli habe es im Januar 1473 geschaffen

(s. Quelle [S. 250] 2. Die Notizen eines anonymen Kunsthistoriographen, des sogenannten Anonimo Magliabechiano (ca. 1540er Jahre) [dazu Anm.: Auch: Anonimo Gaddiano (nach der Herkunft des Codex aus der Bibliothek der Familie Gaddi), Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XVII.17, entstanden wohl in den 1540er Jahren; Originaltext: Il Codice Magliabechiano cl. XVII.17, hrsg. von Carl Frey, Berlin 1892, S. 104 f., S. 354-461 (Kommentar); L'Anonimo Magliabechiano, hrsg. von Annamaria Ficarra, Neapel 1968, S. 112-115. Übersetzt ins Deutsche vom Verf.] hier S. 253 „Und in Santa Maria Maggiore ist von seiner Hand ein hl. Sebastian auf einer Tafel, die an einer Säule angebracht ist, und die er im Januar 1473 fertiggestellt hat [Anm. *Hl. Sebastian*, Holz, 195x75 cm, Berlin, Staatliches Museum Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Zöllner 2005, Kat.-Nr. 19) ...].

Woher auch immer diese Information stammt, man ist weiterhin geneigt, sie für konkret zu halten. Der Monat Januar bezeichnet vermutlich die Aufstellung des Gemäldes zum Fest des Heiligen Sebastian, das auf den 20. Januar fällt. Da der Jahresbeginn in Florenz auf den 25. März fiel, datiert man dementsprechend auf 1474. Über den Auftraggeber erfährt man nichts.

S. 95-97

Noch kurz vor seiner Abreise nach Rom hat Botticelli in Florenz einen anderen Wandgemäldeauftrag in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Werkstatt ausgeführt: das Bild der Verkündigung an Maria im Hospital von San Martino (Abb. oben [Foto]). Das seit 1920 in den Uffizien aufbewahrte Fragment war ursprünglich über dem Eingang zum Spital zusehen. Eng mit dem Namen des Hospitals und seiner Adresse in der Via della Scala war damals der Gedanke an die Pest verknüpft. Laut einer zeitgenössischen Inschrift sollen hier allein im Jahr 1479 20000 Seuchenopfer begraben worden sein. Der Beginn von Botticellis Arbeiten kaum zwei Jahre später lässt vermuten, dass der Gemäldeauftrag als eine Art Dankesleistung für das vorläufige Ende der Pest gedacht war. Das heißt nicht, dass die Seuche nicht immer wieder auftrat. Im März 1501, so berichtet Luca Landucci habe die Pest während des Neumonds wieder stark zugepackt. Allein in der besagten Via della Scala habe man an einem einzigen Tag vier betroffene Häuser entdeckt, unter denen eines gewesen sei, in dem in einer Nacht drei Personen gestorben seien. Nicht einer sei lebendig geblieben. Man habe die Tür von außen aufbrechen müssen, um die Toten herauszuholen. ... [folgt Neumond und Mondfinsternis als Pestgrund] ... Botticelli arbeitete offenbar im April und Mai 1481 an der Fassade von San Martino. Für das fünfeinhalb Meter breite Gemälde erhielt er zehn *fiorini larghi*. Einer der Vertragszeugen war Marco del Buono, ein Mitarbeiter des *cassone*-Malers Apollonio di Giovanni. Da es offensichtlich zur Aufgabe Botticellis gehörte, das Gemälde plausibel im architektonischen Zusammenhang zu positionieren, hat er den Darstellungsraum streng zentralperspektiv konstruiert. Drei Pilaster am vorderen Bildrand gliedern die Darstellung in eine Art Vorraum mit Durchblick in Garten und Landschaft links. Hier schwebt, ohne dass seine Füße den Boden berühren, Gabriel mit bewegtem Gewand in demütiger Haltung heran. Rechts im Schlafgemach ist Maria unter ihrem Baldachin aus der Andacht aufgeschreckt und reagiert mit starker Körperbewegung, als würde sie soeben die Angst der plötzlichen Begegnung in Unterwerfung unter das verkündete Schicksal verwandeln. Dabei ist der Fluchtpunkt der Perspektive nicht in der Bildmitte angelegt. Vielmehr laufen alle Fluchtlinien unmittelbar neben dem Kopf des Erzengels zusammen, so dass der Eindruck entsteht, seine Botschaft halte den gesamten Raum zusammen. Botticelli erweist sich also durchaus als jemand, der künstlerisch versiert mit den jüngeren Errungenschaften der Malerei umzugehen vermag, wo es ihm angemessen erscheint und die beabsichtigte Bildwirkung unterstützt.

Literatur zu Botticelli, noch nicht gelesen:

Werkverzeichnisse

Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli , 2 Bde. London 1978 [Übersetzung] München 1989

Zöllner, Frank: Sandro Botticelli, München 2005

Künstlermonographien

Bode, Wilhelm von: Sandro Botticelli, Berlin 1921

Cecchi, Alessandro: Botticelli, Mailand 2005

Horne, Herbert P.: Botticelli. Painter of Florence, Princeton 1980

Körner, Hans: Botticelli, Köln 2006

Thiébaud, Dominique: Botticelli, Köln 1992

Ulmann, Hermann: Sandro Botticelli, München 1893

„Wohl etwa 1520-1525 malte Tizian für den Hauptaltar von San Nicolò ai Frari die »Madonna mit Kind und den hll. Katharina, Nikolaus, Petrus, Sebastian, Franz, Antonius von Padua« (Abb. 57), die sich heute in der Vatikanischen Pinakothek in Rom befindet. Aretino beschreibt in Dolce *Dialogo* von den hier dargestellten Heiligen als die künstlerisch interessanteste Figur den nackten Sebastian [dazu Anm.: Dolce lehnt die Nacktheit nicht grundsätzlich ab; vielmehr spielt er die Nacktheit im Werke Raffaels gegen die unsägliche bei Michelangelo aus. Zu Tizians Figurenauffassung vor dem Hintergrund von Dolces *L'Aretino* und dem gegenüber der Malerei Michelangelos verfochtenen Raffaellismus.].

... Daraus resultiert nicht selten ein Klaffen zwischen dem Urbild in seiner historisch-kultischen Bedeutung und dem Bild als der künstlerisch-ästhetischen Auffassung. Das erscheint umso erstaunlicher, als Sebastian neben Rochus der Wunderheilige par excellence war und es in diesen Zeiten der zahlreichen Pestepidemien auch blieb. „So wird vermutet, daß es die Pest war, die Tizian veranlaßte, ohne Auftrag um 1575 den »Hl. Sebastian« (Abb. 21) (Petersburg, Eremitage) wegen dessen thaumaturgischer Kräfte erneut zu malen.“¹⁶ „Je länger nach dem Tridentinum desto unbekümmerter offenbar duldet die Kirche nicht nur die Nacktheit des hl. Sebastian, sondern auch dessen profane Skulpturen nachempfundene Posen. Die Beschießung durch Pfeile wurde nur selten im Sinne einer Historie narrativ ausgebreitet; wesentlich blieb Palma bei der repräsentierenden Darstellung und fügte allenfalls im Hintergrund die abziehenden Bogenschützen hinzu — so als wollte er damit etwaigen Einwänden gegen eine nur kunstschöne Darstellung vorbeugen. Auch in der Szene der Vorbereitung des Martyriums suchte Palma die Darstellung des unversehrten nackten Körpers. Und auch in der Szene der Beschießung können die Pfeile, die — so die Heiligenvita — immerhin doch scheinbar zum Tode des Heiligen geführt haben, dem Körper nichts anhaben und wirken bereits wie das Attribut — was natürlich nur eine Seite des in Gottesvertrauen erlittenen Martyriums zum Ausdruck bringt.“¹⁷

„Und es gab natürlich auch weiterhin Darstellungen populärer Heiliger, deren Geschichtlichkeit, Vita oder Kanonisation umstritten war. So war auch der Rochuskult, der dem Kult des hl. Sebastian immer mehr den Rang streitig machte, nach dem Tridentinum alles andere als unumstritten. Rochus war geschichtlich nicht nachgewiesen, und die von dem venezianischen Staatsmann und Philosophen Francesco Diedo 1478 verfaßte, 1576 neu herausgegebene *Vita di san Rocco confessore* sowie die Vita von Jean Pin (Paris 1516), der darin von der Kanonisation des Heiligen spricht, und die anonym überlieferten älteren Acta breviora waren erheblichen Zweifeln ausgesetzt. Hatte Catharinus den Heiligenkult verteidigt und ausdrücklich die thaumaturgischen hll. Sebastian und Rochus in ihrer Schutzfunktion gegen die Pest erwähnt, so erwog doch schließlich Sixtus V. (1585-90), ihn aus dem Kalender zu streichen. ... In allgemeiner Form sprach sich noch einmal 1602 Clemens VIII. gegen vom Papst nicht genehmigte Kulte aus, während der des Rochus bis 1630 umstritten blieb [dazu Anm.: ... vgl. Aschenbrenner, Th.: Die tridentinischen Bildervorschriften, Diss. Freiburg (um 1925)].

In der fraglichen Zeit, nämlich 1588, ist von Tintoretto das Altarbild »Erscheinung des Rochus« in der Sala superiore der Scuola entstanden. Möglicherweise fallen in die Amtszeit von Sixtus auch noch zwei Historien, die sui generis für die Vorwürfe der Bildertraktate besonders auffällig waren. Die »Gefangennahme des Rochus während der Schlacht von Montpellier« in der Kirche San Rocco wohl aus der Zeit um 1580-85 sowie die aus stilistischen Gründen zwischen 1582 und 1587 angesetzte, von Carlo Ridolfi so betitelte Szene »S. Rocco, che riceve in Roma la benedizione dal Pontefice« aus der Kirche San Rocco¹⁸, wo sie ursprünglich mit der »Verkündigung« den Orgelprospekt bildete (nun getrennt an der Eingangswand aufgehängt).

Veroneses Darstellungen des Rochus in Einzelbildern oder mit anderen Heiligen halten sich in einem überschaubaren Rahmen, waren nicht für den stadtvenezianischen Raum bestimmt und entstanden wohl alle vor dem Amtsantritt von Sixtus. Bei Palma verteilen sich die Darstellungen über die gesamte Schaffensphase. In dem Werkverzeichnis von Stefanie Mason Rinaldi sind insgesamt zwanzig Darstellungen des Rochus in Einzelszenen und unter den um die Madonna versammelten Heiligen verzeichnet. ... 1590 malte Palma für den

¹⁶ Seidel, Martin: Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996, S. 97/98

¹⁷ Seidel S. 103

¹⁸ Zu San Rocco: Emmrich S. 54-56 - Tintoretts Gemälde „San Rocco heilt die Pestkranken“, dargestellt sind Kranke und deren Angehörige, Rochus tröstet einen Pestkranken.

Altar der *Corrieri della Signoria* in San Giovanni Elemosinario eine Lünette, die den Heiligen — in einer historischen Szene und in thaumaturgischer Aktion — bei der Heilung von Pestkranken zeigt. [weitere Beispiele]¹⁹

Palma il Giovane (1548-1628)

Abb. 12 a. Foglio di studi per il martirio di san Sebastiano e studi separati di angeli

Abb. 13 a. Due studi per San Sebastiano (Heiliger frontal, mit offenem Mund leidend, zwei Pfeile in der Brust, ein Pfeil im Oberschenkel; Heiliger von der Seite ohne Pfeile)

Abb. 15 b. San Sebastiano, 1611 (ohne Pfeile)

Abb. 15 c. San Sebastiano, 1608-1611 (jugendlicher Heiliger, ein Pfeil in der Brust, ein Pfeil im Oberarm)

Abb. 16 a. San Sebastiano (ohne Pfeile)

Abb. 21 San Sebastiano (Vorstufe für Altarbild in der Kathedrale von Malaga)

Abb. 26 Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco (Sebastian mit Pfeil in Brust, Oberbauch, je einen in den Oberschenkeln; Rochus mit Wanderstab, auf die Beule weisend, zu Füßen Hund mit Brot)

Abb. 30 San Sebastiano (ohne Pfeile)

Abb. 42 a. San Sebastiano e san Rocco (S. ohne Pfeile; Rochus mit Stab, alter Mann)

Abb. 53 b. San Sebastiano (zwei Pfeile in der Brust)

Abb. 58 b. Beato Andrea Avellino guarisce il bambino indemoniato (der Heilig mit Abtsstab, Dämon aus dem Kind bei seiner Mutter sitzend vertreibend)

Abb. 73 b. Beato Andrea Avellino guarisce il bambino indemoniato (der Heilige fast schwebend, mit erhobener Hand, neben ihm ein *alteres* (fast erwachsenes) Kind)

González, Félix: Las enfermedades infecciosas en el arte, Barcelona 2004 (je Seite daneben farbige Abb.)
S. 14

San Sebastián (h.1659-60)

J. Valdés Leal (1622-90)

Sevilla. Iglesia de la Magdalena

S. 20

Hospital de apestados (c. 1810-11)

Francisco de Goya

Madrid. Colección particular

S. 46

La peste o el cólera (c. 1562)

A. Böcklin

Basilea. Kunstmuseum

S. 49

La peste de Asdod (1630)

N. Poussin (1594-1665)

Paris. Museo del Louvre

S. 50

La peste de Nápoles (c. 1656)

D. Gargiulo (1609-75)

S. 52

La peste en Roma (1869)

E. Delaunay (1828-91)

Der Maler Ribera - ein Spanier, der in Neapel arbeitete - brachte ein ganzes Repertoire von Sebastian - Darstellungen hervor, die weithin kopiert wurden; das trug ihm den Ruf sadistischer Grausamkeit ein; Byron spottete, daß er „seinen Pinsel mit allem Blut aller Heiligen tränkte“¹⁹ Schmerz und Grausamkeit sind wirklich die seine säkulare und religiöse Kunst beherrschenden Themen. Auf vielen Gemälden verklärt Ribera - wie viele andere Künstler des Barock - das Leiden; der Sebastian, der sich jetzt in Berlin befindet, ist von einer unwirklich verfeinerten Schönheit, und der Schmerz trägt nur noch bei zum Sex Appeal.

Kehrer zu El Greco S. 14:

„Wie denkt man sich seinen zweiten venezianischen Aufenthalt? In den siebziger Jahren — man übersehe es nicht — lag die Lagunenstadt nicht mehr in ihrem strahlenden Glanze wie zuvor zwischen 1560-1570. Die Pest wütete seit über zwei Jahren, und bis Ende 1577 waren 46000 Menschen dahingerafft, bei einer Bevölkerungszahl von 160000, wie ... Rodenwaldt ... nachgewiesen hat. Auch Tizian starb daran am 28. August 1576, ein Ereignis, das bei den Zeitgenossen einen kaum vorstellbaren Eindruck hinterließ. Um wieviel mehr muß Greco bestürzt, ja erschüttert gewesen sein, der ein Schüler des großen Venezianers war und dessen sich rühmen durfte! Der Tod seines Lehrers, das Dahinsterben in Massen, nicht nur in der Lagunenstadt, kann

¹⁹ Seidel S. 119-121

das nicht für ihn die unmittelbare und notwendige Veranlassung gewesen sein, die kranke Stadt vielleicht in einer überstürzten Flucht zu verlassen? Ich weiß es nicht, es sind nur Vermutungen, die ich vortrage, keine exakten Beweise, aber überdenken mag man doch einmal diese Möglichkeit, zudem Grecos Lebensgeschichte in vielen Punkten dadurch fester und klarer würde. (Übrigens hatte auch die Angst vor der Pest den jungen Dürer 1494 zur Flucht aus der Heimat getrieben. Dazu eine Anmerkung: Dürer hat nach seiner Venedig-Zeit mit den Pflanzenbildern begonnen, er zeichnete vor allem Heilkräuter, die in der Pestliteratur vorkommen.²⁰)²¹

Sebastian El Grecos

farbige Abb. in: Gudiol, José: Doménikos Theotokopoulos El Greco. 1541-1614. Biographie et Catalogue, Paris 1973

Abb. 40 Sebastian in Palencia

Abb. 109 Krönung Marias

Abb. 265-267 Sebastian im Prado (farb. Teilansicht und 2 schwarzweiße Abb.)

dazu Meier-Gräfe, S. 61/2:

„Ich möchte mal ein paar Dutzend der hundert und aberhundert Sebastians der Malerei zusammensehen. Es sind große Meisterwerke darunter, sehr wenige Heilige. Man gewöhnt sich daran, von dem Gegenstand zu abstrahieren. Es wird ein Etikett wie die Bezeichnung Porträt oder Stilleben. Schließlich vergißt man, daß der gemalte Sebastian eigentlich ein Märtyrer und ein Heiliger war. Denkt man aber mal daran, ist es selten zum Vorteil des Bildes. Entweder erschreckt dann die realistische Darstellung des Körpers, und die Qual des Anblicks eines Durchbohrten hämmert gegen die Würde des heiligen Mannes; oder, wenn der Märtyrer mit dem bekannten Lächeln die Massakrierung seiner Gewebe erträgt, kommt der Zweifel an die Solidität der Pfeile. Die glaubhafteste Darstellung war mir bisher die kleine *Sacra Conversazione* Bellinis in den Uffizien, weil dort die Übertreibung des Unmöglichen den Zweifel an der Wirklichkeit zurückdrängt. Der Märtyrer steht nicht, sondern wandelt mit den andern Heiligen, und der Rhythmus dieser gemeinsamen Promenade beschwingt unsere Einbildung. Nur, in dem Bilde spielt der Sebastian als solcher keine Rolle. Er nimmt teil an der beschaulichen Versammlung, und die Pfeile sind lediglich das Abzeichen seiner Würde, nicht das Werkzeug seiner Folter. Greco malt den Heiligen, nichts als den Heiligen. Den Heiligen an dem Marterpfahl mit den Pfeilen, mit dem zum Himmel gehobenen Antlitz, ganz wie ihn die Tradition überliefert. Der Gegenstand steht im Mittelpunkt des Bildes, die Halbfigur füllt die ganze Fläche, kein anderes Wesen zieht den Blick von ihr ab. So haben Hunderte vor und nach Greco den Heiligen dargestellt. So hat ihn kein anderer vor und nach ihm gemalt. Er ist allein, und doch ist eine Fülle von Erscheinung um ihn, und die vollbringt, daß das Einzelhafte, das bedingungslos nie unseren Glauben gewänne, zu einer vielfältigen Gesamtheit wird, gegen die unsere Skepsis keine Handhaben findet. Das Konventionelle, die Kopfhaltung, die Pfeile, ist nicht das Ziel, sondern Mittel, ein Verständigungsmittel, das, wenn es seinen Zweck erfüllt hat, gegenstandslos wird wie die Buchstaben, die dem Leser Gedanken vermitteln. Es lockt uns wie der heimatliche Laut im fremden Lande, und nachher, wenn man der Lockung gefolgt ist, wundert man sich nicht mehr, daß es uns genarrt hat, daß man keinem Detail, weder in Farbe noch Linie, ein Restchen davon findet, daß man in einer neuen Welt, in den Kreis eines Genies gelangt ist. Dann ergibt sich, daß diese Gestalt, deren Umriß uns bekannt dünkte, überhaupt keinen Umriß besitzt, weil die Wolken teil an ihr haben; daß die Geste, die das Schema wiederholt, überhaupt keine Geste ist, weil die Farben, weil Licht und Schatten und andere gestenlose Begriffe die eine Gebärde vervielfachen. Und dann geschieht es, daß wir die Wollust des Märtyrerschmerzes dem ganzen Bilde mitgeteilt finden als Farbenprunk, als Rhythmenrausch, als ein undurchdringliches, ewig schöpferisches Geheimnis.“²²

Gomez²³, S. 34/5:

„Aus dieser Zeit in Madrid, und vielleicht eines der ersten Werke El Grecos in Spanien, ist der ‚Heilige Sebastian‘, der sich in der Kathedrale von Palencia befindet. Greco hatte den ‚Heiligen Sebastian‘ des Tintoretto gesehen, aber bereits in der Atmosphäre von Madrid, weit entfernt von der sanften italienischen Anmut, von Angesicht zu Angesicht mit sich selbst, beeindruckt von der Landschaft, mit deren Seele er anfangs sich innig zu verbinden, wagte er dem ‚Heiligen Sebastian‘ die ganze traumhafte Körperlänge zu geben, jene tiefe Dramatik, die dem italienischen Bilde fehlt. El Grecos Bild befindet sich in der Sakristei der Kathedrale von Palencia, der strahlenden kastilianischen Stadt, weit fort von der trivialen Wegrichtung der spanischen Kathedralen, allein, und darum doppelt lebendig in reiner Einsamkeit.“

Ribera „Sebastian von den Frauen gepflegt“ 1628, Eremitage St. Petersburg

dazu Mayer²⁴ S. 65/66:

„Der von den Pfeilschüssen zu Tode verwundete goldlockige, in den Zügen noch knabenhafte Glaubensheld liegt fast horizontal auf dem Rücken, die Beine nach links ausgestreckt; seine Linke hängt hoch am

²⁰ Ficker, Friedbert: Dürers Pflanzenaquarelle, in: Deutsche Apotheker-Zeitung 111, 1971, Nr. 27, S. 1008-1011

²¹ Kehr, Hugo: Greco in Toledo. Höhe und Vollendung. 1577-1614, Stuttgart 1960, S. 14/15

²² Meier-Gräfe, Julius: Spanische Reise, Berlin 1923

²³ Gómez de la Serna, Ramón: El Greco, Dresden 1990

²⁴ Mayer, August L.: Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto), Leipzig 1908

Baumstumpf festgebunden, die Rechte ruht am Boden. Nur ein Lendentuch bedeckt die Blöße des Heiligen. Links neigt sich Irene, eine Frau mit edlem, an griechische Vorbilder gemahnenden Kopf, knieend über Sebastian, im Begriff einen Pfeil aus seiner Brust zu entfernen. Ihre ältliche Begleiterin, die neben ihr steht, trägt eine Balsamflasche. Das Licht kommt von links, geht über Irenens Antlitz und fällt ziemlich voll auf den Heiligen. Das starke Streben nach Plastik ist unverkennbar. Das fast völlig Geruhte in dem Märtyrer erschien aber dem Künstler doch als zu wenig heldenhaft. Für die Folge gibt er⁵ den Oberkörper in aufrechter Haltung wieder, was das Zusammenbrechen viel wirksamer macht: er ist erst im Begriff, seine Kraft zu verlieren. In dieser Fassung bekommt die Gestalt mit den hochgereckten Armen etwas von einem Aufschrei. In dieser Form wurde Riberas Sebastian sehr beliebt und vielfach nachgeahmt.“

Ribera „Sebastian“ 1651, Museo Nazinale von Neapel
dazu Meyer S. 155-157:

„Der Abend naht; von zwei Pfeilen getroffen lehnt sich der Heilige an den schrägen Baumstamm, an den er gefesselt ist. Der letzte Augenblick, bevor er bewußtlos zusammenbricht. Doch er benutzt diesen letzten Moment der Klarheit noch, um Gott seine Festigkeit im Glauben und seine Zuversicht auf ihn zu beteuern. Den Kopf nach oben gerichtet, blickt er mit seinen großen Augen gen Himmel, während er die Rechte ergebungsvoll leicht in Redeweise ausgestreckt hat. Er scheint zu sagen: ‚Stets werde ich Dein sein!‘ Der linke Arm ist über seinem Haupt am Stamm befestigt, er hängt sozusagen im linken Handgelenk. Die physische Anstrengung des Heiligen spürt man sehr gut in den geblähten Nasenflügeln und dem leicht geöffneten Mund. Sebastian ein kräftiger Jüngling; er trägt ein kleines Schnurrbärtchen, Fliege und schwachen Vollbart. Er ist bis auf das weiße Lendentuch, das noch rechts über einen morschen Stumpf gebreitet ist, nackt. Der Körper außerordentlich sorgsam modelliert. Bei der Arbeit mit dem feinhaarigen Pinsel wirkt auch die genaue Wiedergabe der Härchen in der Achselhöhle und auf der Brust keineswegs kleinlich. Links sieht man in die dunkle Landschaft. Das Stämmchen, das links aufragt, wiederholt gleich einem Echo die Bewegung des Heiligen. In die steile Hauptdiagonale ist auch der Stumpf rechts eingestellt. Die Gegenlinien: der hoch gehobene rechte Unterarm und der Wolkenrand. Die einzigen Horizontalen sind die beiden Pfeile.

Die Leuchtkraft des Fleisches ist hier auf das denkbar höchste Maß gesteigert. ...

Dieses Gemälde hat jenem süßlichen Werk eines Nachahmers zum Vorbild gedient, das jetzt in der Augsburger Galerie (407) hängt. Den Augen des Heiligen entperlen zwei große Tränen; die Farbe des — sehr mäßig gemalten — Lendentuches bleu mourant. Diesem ähnlich die flaue Nachahmung des Budapester Museums.

Von Riberas Hand jedoch rührt das Kniestück, Prado 933, ... her, das wie eine Vorstudie zu dem Neapolitaner Bild anmutet. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Gemälden liegt aber im Kolorit, indem nämlich das Madrider Bild ganz licht gehalten ist.

Dieses wie die breite, duftige Behandlung ... weist schon allein auf Riberas letzte Lebensjahre als Entstehungszeit hin.

Der Heilige steht fest auf der Erde, von einem drohenden Zusammenbrechen ist nichts zu merken. Er ist mehr frontal gesehen als der Neapolitaner Sebastian. Seine Linke gesenkt, die Hand selbst nicht sichtbar. Die Rechte über dem Kopf wie in Neapel am Baum befestigt. Der völlig bartlose Heilige hat das Haupt erhoben und blickt — mit leicht geöffnetem Mund, die Zähne hier nicht wie in Neapel sichtbar — zum Himmel. Etwas Klagendes liegt in seinem Ausdruck. Ein Pfeil ist durch den rechten Oberarm gedrungen, der nun gleichsam an den Stamm angeheftet erscheint. Ein zweiter Pfeil traf ihn in die linke Hüfte. In dem links sichtbar werdenden großen Stumpf stecken zwei weitere Geschosse.“

eine Sebastiansgestalt unter anderen Heiligen ist abgebildet auf dem Gemälde „Krönung Marias“ in Talavera von El Greco, dazu Kehrler S. 40/41:

„Eigentlich sind es zwei Szenen, die zu einer Bildeinheit zusammengekommen sind: unten eine breit auseinandergezogene Ellipse mit Halbfiguren von sieben Heiligen in visionärem Schauen, in der inneren Kurve sieht man von links nach rechts Franziskus von Assisi, Petrus, Sebastian mit dem Dolch [es ist ein Pfeil deutlich zu sehen] in der Brust, Franziskus von Paula und Dominikus, vorn Johannes den Täufer mit entblößtem Rücken und den Evangelisten Johannes mit dem Kelch in der zentralen Mitte. Oben ...

Krönung ...“

Schumacher, Krankheitsdarstellungen, S. 47, 49

Unzählige sind die Darstellungen des hl. Rochus als Hauptpatron gegen die Pest.

Um 1327 starb er. Bald entstanden ihm zu Ehren Wallfahrtskirchen und Spitäler. Nachdem man im Jahre 1414 in Courtrai sein Bild zum Schutz gegen die Pest durch die Stadt getragen hatte, und viele Wunderheilungen erfolgt waren, fand sein Ruf allgemeine Verbreitung. - Meist wird er mit entblößtem Oberschenkel mit einer Pestbeule oder einer Wunde dargestellt. In seiner Begleitung ist meist ein Engel, der die Beule pflegt, und ein Hund, der ihm Brot gibt.

Mayer zu Francisco Pacheco²⁵

²⁵ Mayer, August Liebmann: Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911, S. 95

„Der ‚hl. Sebastian‘ in Alcalá de Guadaeira zeigt den Heiligen im Bett, von den Frauen gepflegt. Justi verdammt diese Darstellung des Martyriums: ‚ein rechtes Spitalbild ist daraus gemacht.‘ So richtig diese Bemerkung an und für sich auch ist, so darf man doch den Wert des Gemäldes nicht verkennen. Es spricht hier wenigstens einmal eine Persönlichkeit, nicht mehr der farblose Romanist. Vor allem aber merkt hier, daß Pacheco der Lehrer des jungen Velazquez war. Denn er wandelt hier ein wenig die Bahnen Herreras in der scharfen Kontrastierung von Hell und Dunkel. Namentlich die hl. Irene, eine alte Frau mit weißem Kopftuch, ist in dieses Helldunkel getaucht und, höchst sonderbar: Pacheco, der stets für Stilreinheit, Wahrung des geschichtlichen Charakters eintritt — er gibt die Szene in völlig modernem Gewand wieder. Pacheco selbst weist in seiner ‚Arte‘ besonders darauf hin, daß er der hl. Irene einen Olivenzweig (ein Zeichen des Friedens — Irene) in die Hand gegeben habe, mit dem die Heilige die Fliegen abwehrt. Nicht, wie gewöhnlich, als Jüngling, sondern als Mann von ungefähr vierzig Jahren, ist der hl. Sebastian wiedergegeben, denn er war ja — so bemerkt Pacheco — Hauptmann in der Leibgarde des Kaisers, und da gab es keine jungen Männer! Diesem Sebastianbild nahe steht die ‚Sebastianmarter‘ bei D. Juan Olivar in Sevilla. Der Heilige ist eine große Gestalt mit ganz kurzem Schnurrbart. Irene im Profil gesehen, kniet vor ihm, im Begriff, den Pfeil aus dem Fleisch des Märtyrers zu ziehen. Ganz offenkundig hat da Da. Juana Pacheco, die spätere Gattin des Velazquez, zu der hl. Irene Modell gestanden. Hinter ihr steht der Arzt, ein Mann mit meliertem Bart und einer schwarzen Mütze auf dem Kopf. Rechts erblickt man drei Kinder. Diese sind weit besser gemalt als die übrigen Figuren, das Helldunkel ist viel künstlerischer behandelt.“

Justi zu Francisco Pacheco²⁶:

„Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadeira einen heiligen Sebastian, jetzt in der Pfarrkirche dieses Namens. Die Szene, wo der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Matrone Irene unter dem Schutze der Finsternis aufgesucht und gepflegt wird, ist von namhaften Malern dargestellt worden. Die Nacht, die bange Stimmung, der mißhandelte Jünglingskörper in tödlicher Betäubung, die treue Sorge der tieferschütterten Frauen — das konnte einen Schidone, Spagnoletto, Delacroix reizen. Was macht daraus dieser Kunstverbesserer unter der Sonne Andalusiens? Im sauberen, aufgeräumten Krankenzimmer des Hospitals Alcalá, von dessen Reinlichkeit man einen günstigen Begriff bekommt, liegt ein Mann in frischer Wäsche im neugemachten Bett, eine blaugestreifte Bouillontasse in der Hand; vor ihm eine Frau mit dem regungslos blassen Gesicht, dem überwachten Blick der Krankenwärterin; eine kleine Magd legt Verbandszeug auf den Teller. Über dem Sessel hängt die reiche Offiziersuniform; an der Wand die als Reliquie aufbewahrten Pfeile. Durchs offene Fenster sieht man in der Ferne die vorhergegangene Untat. Das Bild erinnert an die wunderbarlich trivialen Votivgemälde beglaubigter Wunder, wie man sie bei Kanonisationen in St. Peter sieht. Dennoch fesselt es durch eine gewisse Wahrheit, wie eine Ortsgeschichte, erzählt mit der treuherzig umständlichen Platttheit des Dorfchronisten.“

Middeldorf, Ulrich: Ein Frühwerk von Georg Petel, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 29, 1978, S. 49-64 (Beitrag behandelt Darstellungen des hl. Sebastian: Georg Petel in Rom - Galleria Corsini und Vaduz - Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Cesare de da Sesto in Mailand - Castello Sforzesco, Paolo Veronese in Venedig - S. Sebastiano, Alessandro Vittoria in Venedig - S. Francesco della Vigna, Alessandro Scalzo in München - Michaelskirche, Giovanni Battista Paggi in Florenz - Ss. Annunziata, Giulio Cesare Procaccini in Mailand - Castello Sforzesco, Georg Pfründt in Troppau - Museum u. a.)

Hl. Sebastian.

Seine Verehrung als Pestpatron beginnt im 7. Jahrhundert, als in Rom eine Pestseuche durch die Errichtung eines ihm geweihten Altares erloschen sein soll (Reiter). Besonders zahlreich entstanden Darstellungen in den Pestjahren 1494 bis 1497. Meist finden wir ihn auf seinen Bildern mit Pfeilen durchbohrt oder aber Gott Vater über ihm, Bogen und Pfeile in der Hand. Zum Verständnis des Zusammenhanges der Pfeile mit der Pest gibt uns die Ilias 1, 46 Aufschluß; die angeführte Stelle vergleicht die Pest mit glühenden Pfeilen, die von zürnenden Göttern auf die Menschheit geschleudert werden. Sebastian fängt in seinem freiwilligen Opfertod die Pfeile mit seinem Körper auf und wendet damit den göttlichen Zorn von den Menschen ab. - Die Menschheit hoffte durch seine Fürbitte, den Pestpfeilen auf wunderbare Weise zu entgehen.

Aus dem 15. Jahrhundert besitzt das Kupferstichkabinett München einen Kupferstich des Monogrammisten W., der den hl. Quirinus in Ritterrüstung mit Fahne und umgürteten Schwert darstellt.

Am Boden knien rechts als rechts als Donatoren eine Frau und ein Ritter, der letztere mit einer brennenden Kerze in der Hand, und empfehlen dem Heiligen einen am Boden liegenden Kranken. Wir sehen an seinem Gesicht, das die ganze Schwere seiner Erkrankung ausdrückt, - ängstliche Augen, qualvoll geöffneter Mund - und an den unteren Gliedmaßen und am Halse größere, rundliche und unregelmäßige Flecken, die wahrscheinlich die Pestkarbunkeln andeuten sollen. Nur mit Mühe stützt er mit der rechten Hand seinen Oberkörper und erhebt die linke zum Heiligen empor. Die Schwere der Erkrankung, die Pestkarbunkel an seinem Körper und die Bedeutung des hl. Quirinus als Pestpatron legen uns die Vermutung nahe, daß es sich hier um einen Pestkranken handelt.

²⁶ Justi, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Leipzig 1991, S. 25

Das Bild hat als Unterschrift: „O Marschall St. Quirin, großer Märtyrer, beschirm uns vor dem plötzlichen Tod, vor Pestilenz und tausend Plagen, als Hofmarschall von Gottes wegen im Himmelreich.“

Kleinschmidt, Beda: Franziskus von Assisi auf altdeutschen Pestbildern. Ein Beitrag zur Iconographia Franciscana. Mit 5 Abbildungen, in: Franziskanische Studien 13, 1926, S. 83-95
S.84/5

„Pestbilder heißen in der Iconographie Darstellungen, die uns zeigen, wie Gott Vater oder auch Christus, erzürnt über die fortgesetzten Sünden der Menschheit, statt der Barmherzigkeit die Gerechtigkeit walten läßt und die Sünder mit der Pest schlägt, indem er von Himmelshöhen Pfeile - Pestpfeile - auf die Menschen herabschleudert. Erschreckt nehmen diese ihre Zuflucht zur Mutter der Barmherzigkeit, zu Maria, und zu den ‚Pestheiligen‘ Sebastian und Rochus, oder zu den besonderen Patronen der pestbedrohten Gemeinde. Während der Seuche oder auch sohl nachher ließ man solche ‚Pestbilder‘ anfertigen, besonders war das in Italien der Fall. Selbst Christus tritt gegenüber Gott Vater als Fürbitter für die Menschen auf. Ein Pestbild schlichtester Art, das unseren heutigen beliebten Andachtsbildchen zu vergleichen ist, bringen wir hier in Nachbildung [Abb. Süddeutsches Pestbild, Ende des 15. Jhts.]. Gott Vater hat drei Pfeile auf die Menschen gerichtet, die rechts am Rande des Bildes erscheinen. Für sie bittet Christus, der Schmerzensmann, und zeigt seinem Vater die Wunden an Händen und an der Seite; mit ihm verbindet sich seine Mutter Maria, die durch eine kritzelnde Feder, die leider auch sonst ihre Spuren an dem Holzschnitte zurückgelassen hat, in einen Mann mit Krone verwandelt worden ist; wir besitzen von dem Bild noch einen anderen Originalabdruck, der unversehrt geblieben ist und deutlich die Figur als Muttergottes erscheinen läßt, die die eine Hand auf die Brust legt [Anm. Pestblätter des 15. Jahrh. von Paul Heitz, Straßburg 1918, Taf. 3 u. 4]. Christus kniet auf dem Kreuze, dem Werkzeug unserer Erlösung.“

S. 86

„Da [zuvor werden verschiedene Pestausrüche aufgezählt] bot sich den Minderbrüdern vielfach Gelegenheit zu heroischer Selbstaufopferung. Und sie ließen diese Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen. Treu den ältesten Überlieferungen des Ordens, folgend dem Beispiele ihres Seraphischen Vaters nahmen sie sich der Pestkranken mit einer Selbstlosigkeit an, daß in Italien 30 000, in Deutschland sogar 124 434 Franziskaner ein Opfer ihres Heroismus geworden sein sollen. Diese Zahlen sind natürlich viel zu hoch gegriffen, jedenfalls zeigen sie, in welchem hohem Maße die Franziskaner als Helfer und Retter in den Zeiten schwerster göttlicher Heimsuchung galten. Sicher ist ferner, daß die Seuche auch in den Ordenshäusern und unter den Priestern eine große Anzahl dahinraffte; so starben im Kloster Heiligenkreuz bei Wien 53 Mönche, von der Geistlichkeit der St. Stephans - Kirche zu Wien 54. Diese Zahlen muß man vor Augen haben, um die folgenden Ausführungen recht würdigen zu können.

S. 87-90

„Wie wir oben hörten, waren es besonders Franziskaner, die nach dem Beispiele ihres Stifters sich der Aussätzigen und Pestkranken annahmen. Was lag da näher, als daß sie in diesen furchtbaren Leibes- und Seelennöten den allgemein verehrten ‚Pestheiligen‘ auch ihren Seraphischen Vater zugesellten. In Umbrien, dem Heimatslande unseres Heiligen, haben sich bis heute mehrere sog. Pestbilder erhalten, auf denen Franziskus mit anderen Heiligen zur Mutter der Barmherzigkeit um Hilfe für das schwer heimgesuchte Volk fleht. ...

[zum Pestbild der Barfüßerkirche Göttingen]

Wir sehen, wie oben Christus, erzürnt über das freche Gebahren der Menschen seine Zornespfeile auf sie herabwirft und niemand schont, nicht einmal das Kindlein im zartesten Alter. Da liegen sie, sechzehn an der Zahl, reihenweise, regungslos, alt und jung, groß und klein, getroffen von den Pfeilen der göttlichen Gerechtigkeit. Einige sind bereits in Totengewänder gehüllt, andere nur halb bedeckt, die meisten sind schon tot, wenige heben noch die Hand wie betend empor. Noch immer droht anderen dasselbe Geschick. Denn noch sausen sie herab, diese Vollzieher göttlichen Willens. Da erbarmt sich Maria der unglücklichen Menschen und fleht im Verein mit zwei weiblichen Heiligen, die hinter ihr knien, um Gnade und Erbarmen. Noch mehr. Sie fängt in ihrem Schoße die Zornespfeile auf und bewahrt so viele vor dem schrecklichen Tode. Auf der anderen Seite vereint Franziskus sein Gebet mit der Fürbitte Marias. Hinter ihm knien ein heiliger Franziskaner und eine heilige Klarissin, ohne Zweifel Antonius und Klara. Vor ihnen schwebt in der Luft die Legende: *Salva illos ihesu criste pro quibus virgo mater te orat* [Tafel Pestbild vom Altar der Franziskanerkirche in Göttingen, Hannover Provinzial-Museum (Welfen-Museum)]. (Es folgt weitere zur Geschichte dieses Pestbildes.) ... Wichtig ist es, das Jahr der Anfertigung zu kennen: 1424. Es geschah wohl nicht ohne Grund, daß man damals in Göttingen ein solches Pestbild anfertigte. In Norddeutschland war die Seuche wiederholt stark aufgetreten [es folgen Beispiele, aber zu Göttingen nur Vermutung.] Vielleicht hatte sie [die Pest] im Kloster zu Göttingen bereits ihre Opfer geholt und man suchte durch ein Votivbild gegen sie Schutz. Wen hätte man besser als Schutzpatrone und ‚Pestheilige‘ anrufen sollen als den eigenen Ordensvater und den großen Helfer Antonius von Padua?“

S. 91-92

„... ein etwas älteres [um 1500] Pestbild [Heitz Taf. 6] ... Da sehen wir gleichfalls einen Rosenkranz und zwar diesmal von fünf Gesetzen, an Stelle der großen Rosen die Hände, Füße und das Herz des Heilandes und innerhalb desselben die uns schon bekannte Darstellung des pfeileschleudernden Gottes. Sein Zorn wird besänftigt durch die Muttergottes, die auf dem hinter ihr knienden Dominikus hinweist, ihn vielmehr am Habit faßt, unmittelbar hinter ihm befindet sich Franziskus. Hier haben wir also eine bildliche Darstellung der Legende, wie sie von Gerardo Franccheto erzählt wird. Zu dem heiligen Vater Dominikus gesellen sich seine angesehensten Kinder: Vinzenz Ferrer (oben links: S. Vincencius), Katharina (oben rechts: S. Katherina de Senis), Petrus Martyr (unten links: S. Peter von meyländ) und S. Thomas (unten rechts: S. thomas de aquo). Hinter Dominikus kniet Franziskus, dem zu dieser Auszeichnung die angeblich langjährige Freundschaft mit dem Stifter des Predigerordens verhalf. Alle halten einen Rosenkranz in der Hand, um anzudeuten, daß das Beten dieses besonders von den Dominikanern verbreiteten Gebetes den Zorn Gottes besänftigen und die Pest abwehren kann. Es ist in diesem Falle allerdings nicht bloß die Pest, wodurch die Menschheit bedroht ist. Bei den drei Pfeilen, die Gott in der Hand hält, stehen die Worte: pestilenz, teurug, Kryeg, also je drei Zuchtruten Gottes, um deren Abwendung seit uralten Zeiten in der Allerheiligenlitanei gebetet wird.“

S. 93-94

„Der Dominikaner Gerard von Fraccheto erzählt in seinen zwischen 1260 und 1262 auf Grund schriftlich von Mitbrüdern ihm gemachter Mitteilungen, wozu die Generalkapitel 1255 und 1256 Befehl gegeben, folgende Erscheinungen im Leben des hl. Dominikus. Im nächtlichen Gebete sieht er zu Rom, wie der Sohn Gottes zorn erfüllt Lanzen auf die sündige Welt herabzuschleudern im Begriff steht. Zu seinen Füßen kniet Maria und fleht um Erbarmen für die Menschheit. Doch Jesus weist sie ab. ‚Meine Gerechtigkeit darf nicht länger die große Bosheit der Menschen ungestraft lassen.‘ Maria erwidert ihm: ‚Ich kenne einen treuen Diener, diesen magst du in die Welt als deinen Boten hinaussenden, und die Menschen werden sich bekehren und mit ihm zusammen soll noch ein zweiter Mann in demselben Sinne wirken.‘ Jesus nimmt den Vorschlag an, und seine Mutter stellt ihm Dominikus als den großen Sittenverbesserer vor, dem sich als zweiter Franziskus zugesellt. Der Herr spricht seine Überzeugung aus, daß sie die ihnen von Maria gestellte Aufgabe lösen werden. Gerard fügt dann noch bei, daß die beiden großen Ordensstifter sich bis dahin noch nicht kannten; als Dominikus am folgenden Morgen aber wieder an geheiligter Stätte gebetet, habe er sofort den dort weilenden Franziskus erkannt, sei auf ihn zugeeilt, habe ihn umarmt und gesagt: ‚Du sollst mein Genosse sein, gemeinsam wollen wir die Welt durchheilen, wir werden zusammenhalten, und kein Gegner wird etwas wider uns vermögen.‘ In dieser Legende haben wir die Vorlage für das Pestbild, das uns hier beschäftigt. Benozzo Gozzoli hat die Erzählung getreu wiedergegeben auf einem Fresko in Montefalco (Umbrien)

Hier nun liegt meines Erachtens auch der Grund für die ungewöhnliche Darstellung, die Gewährung des Portiunkulaablasses mit dem Rosenkranz zu verbinden und außerdem noch eine Art Pestbild daraus zu machen. Oben nämlich links sehen wir Gott einem Engel den Auftrag geben, Pestpfeile herabzuschleudern, die aber durch Marias Fürsprache bald in den Köchern bleiben. Dazu trägt auch bei das flehentliche Bittgebet des hl. Franziskus, das er in dem rechten Zwickel verrichtet. Unser Bild ist datiert, es stammt aus dem Jahre 1511, ist also jünger als das Pestbild des Dominikaners. Der Inspirator unseres Portiunkulabildes mochte jenes kennen und suchte es zu überbieten. Franziskus übertrifft nach ihm, das scheint mir die leitende Idee unseres Portiunkula-, Rosenkranz- und Pestbildes zu sein, noch den hl. Dominikus. Dieser befreit durch das Rosenkranzgebet die Menschen nur von dem leiblichen Tode, Franziskus aber durch den Portiunkula-Ablaß und den Rosenkranz, der auch in seinem Orden viele Freunde zählte, von dem Tode der Seele und des Leibes. Die Idee, Franziskus als Schützer der Menschheit gegen die Zornesblitze des Gottessohnes darzustellen, fand viel später einen grandiosen Ausdruck in einem Gemälde von Rubens [Abb. Rubens, St. Franziskus – Beschützer der Welt, Brüssel, Königl. Museum]. Auf diesem Bilde greift der Künstler auf eine im Mittelalter vielbeliebte Vorstellung zurück. Um ihren Sohn zum Mitleid zu bewegen, weist sie ihn hin auf ihre Brust, aus der er als Kind das Leben getrunken. Diesem Anblicke vermag er nicht zu widerstehen. Die Gestalten von Rubens sind bekanntlich durchweg herkulisch und von gewaltigen Maßen, hier auf unserem Bilde ist das besonders bei Christus der Fall. ... alle Milde und Güte hat er abgelegt, mehr an einen zürnenden Zeus als den milden Gottessohn erinnernd, er schleudert die Blitzeskeile auf die Erde, die von Franziskus beschützt wird; ängstlich, ja entsetzt schaut dieser empor und sucht die Erde vor den Blitzen des Richters zu bewahren [Anm. Rubens malte den Gegenstand noch ein zweitesmal ... siehe dazu in: Kleinschmidt, Die Gottesmutter Maria und Franziskus, Düsseldorf 1926]. Links unten sieht man mehrere kleine Personen, von denen eine mit emporgeworfenen Armen unter einem der Pfeile zusammenzubrechen scheint. Haben wir hier auch kein eigentliches Pestbild, so liegt ihm doch die gleiche oder vielmehr eine noch breitere Vorstellung zugrunde: Franziskus Schützer der Menschheit gegen die Rache- und Zornespfeile der göttlichen Gerechtigkeit.“

Franziskus – Licht aus Assisi. Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum und im Franziskanerkloster Paderborn, herausgegeben von Christoph Stiegemann, Bernd Schmies, Heinz-Dieter Heimann, München 2011

S. 286/287 Albert Dietl: Prozessionsbanner mit Ansicht der Stadt Assisi, Niccolò Alunno (Niccolò di Liberatore da Foligno) (ca. 1430-1502), Foligno (Umbrien), nach 1474. Tempera auf Leinen – partiell stark übermalt (1926) – H 175,5 cm, B 125 cm.

[Kopie des Fotos in Pestbilder: Assisi]

Kevelaer, Kath. Kirchengemeinde St. Marien, Priesterhaus

Die hochrechteckige Leinwand, die nach dem Formular eines Votivbildes die Fürsprache von Heiligen vor Christus zur Beendigung der Pest in Assisi in Szene setzt, war ursprünglich ein *gonfalone*, ein an Quer- und Tragestange aufgespanntes, mobiles Prozessionsbanner, ein gerade im 15. Jahrhundert übliches Korporationszeichen von Laien-bruderschaften und kommunalen Institutionen. Im Zentrum der mehrregistrigen, von fingierten Pfeilern und Architrav gerahmten Komposition knien zwei einander zugewandte Dreiergruppen übergroß dimensionierter Heiliger über Assisi, ihre Blicke fürbittend nach oben gerichtet: Außen treten die beiden jugendlichen, universalen Pestheiligen für die Stadt ein, der pfeildurchbohrte Sebastian und der seine Pestbeule vorweisende Rochus mit Pilgerstab und -hut. Sie flankieren die vier bereits 1317 in einem Loblied und 1469 in den Stadtstatuten zusammen genannten »Verteidiger und Beschützer von Kommune und Volk der Stadt Assisi« (*defensorum et protectorum comunis et populi civitatis Assisi*): links die »neuen« Stadtheiligen Klara und Franziskus, der seine stigmatisierten Hände anempfehlend auf das menschenverlassene Assisi richtet, rechts die zwei alteingesessenen Stadtpatrone, der greise Protobischof Rufinus — der Kathedralheilige — und sein junger Nachfolger Viktorinus, in ihrer pontifikalischen Amtstracht. Auf einer Wolke kniend, leitet die weißgekleidete Himmelskönigin Maria als Mittlerin die Bitten der Heiligen mit verbindender Gebärde an ihren Sohn — weiter, an Christus, der mit seinen Wundmalen und Triumphfahne in einer Mandorla kleiner Seraphime über dem bewölkten Himmel erschienen ist. Christus agiert in der Haltung des Weltenrichters, doch macht der Segens-gestus seiner Rechten bereits den Erfolg der Fürbitten und damit das Ende der Plage offenkundig: die nicht mehr benötigten Pestpfeile im Arm, können sich die seitlich knienden Engel der Anbetung widmen. Das akkurate, von der Ebene des Spoletotals aus porträtierte Panorama der Stadt, die sich in ihrem 1316 vollendeten Mauerring am Hang des Asio, einem nordwestlichen Ausläufer des Monte Subasio entlangzieht, ist die älteste bekannte Gesamtansicht Assisis. Übergipfelt wird die Stadt von der Rocca Maggiore in den Formen ihres 1460 beendeten Umbaus durch Papst Pius II. (1458—1464). Rechts der beiden betrachternächsten Stadttore erhebt sich über dem Baumgrün des Bischofsgartens Sta. Maria Maggiore, ganz außen — unter Rochus — der Komplex von Sta. Chiara und hügelaufrwärts, genau unter dem Bischofsstab des Titelseiligen, die Kathedrale S. Rufino; links der zwei Tore ist die Abteikirche S. Pietro gezeigt, darüber der frontale Säulenportikus des antiken Minervatempels samt dem hohen Stadtturm und dem Palazzo del Capitano del Popolo. Im Westen erstreckt sich das gewaltige Baumassiv des Sacro Convento mit S. Francesco, bereits mit den 1472 angelegten Substruktionen für das Platzgeviert der Piazza Inferiore und dem festungsartigen, 1472—1474 durch Papst Sixtus IV. (1471—1484) angebauten Querriegel am westlichsten (linken) Ende des Komplexes. Das vielleicht im Pestjahr 1485 von der Kommune gestiftete Banner diente nach dem Bericht des Fra Ludovico da Pietralunga († 1580), des damaligen Pilger-Cicerone von S. Francesco, spätestens um 1570 als Altarbild in der ersten nördlichen Seitenkapelle der Unterkirche. 1824 entfernt, kam das Werk in den Besitz des deutschen Malers Johann Anton Ramboux (1790—1866), der während seines zweiten Italienaufenthalts 1835 und 1836 in Assisi war, und später, nach der Zerstreuung seiner Kölner Kunstsammlung, auf unbekanntem Weg vor 1908 in das Priesterhaus des niederrheinischen Marienwallfahrtsorts Kevelaer.

Scarpellini, Pietro: Frà Ludovico da Pietralunga. Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi. Introduzione, note al testo e commentario critico (Fonti per la storia dell'arte), Treviso 1982, S. 37, 42, 135, 215-219

Lunghi, Elvio: Immagini di Assisi nell'arte. Vedute della città di San Francesco nella pittura umbra dei secoli XIII-XVIII, Assisi 1998, S. 65-70

The Treasury of Saint Francis of Assisi, hg. von Giovanni Morello / Laurence B. Kanter [Ausstellung New York 1999], Mailand 1999 S. 120f., Nr. 27 (Lawrence P. Kanter/Pia Palladino)

Bonsanti, Giorgio (Hg.): La basilica di San Assisi. Testi. Schede (Mirabilia Italiae 11) Modena 2002, S. 652, Nr. 2370 (Paola Mercurelli Salari)

Cristoferi, Francesca: L'attività dell' Alluno per Assisi: gonfalone e polittici, in: Nicolò Alluno in Umbria, hg. von Paola Mercurelli Salari, Perugia 2004, S. 44f.

Todini, Filippo: Niccolò Alunno e la sua bottega, Perugia 2004, S. 569-571, Nr. 1V.41

Marien-, Madonnenbilder als Vorläufer für irgendeinen Zusammenhang

Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, mit 292 Abb., Freiburg 1909 S. 20

„Wie sehr man indessen noch im 5. Jahrhundert darauf hielt, in jeder Kirche wo möglich irgendwelche Reliquien des Patrons oder der Patronin zu besitzen, zeigen die drei von der Kaiserin Pulcheria († 453) erbauten oder erneuerten Marienkirchen zu Konstantinopel. In jener der Blacherner zeigt man den Sarkophag, worin

Maria beigesetzt worden war, und einen Teil ihrer Gewänder, in der Kirche Chalkoprateion ihren Gürtel, in der Hodegonkirche ihr vom hl. Lukas gemaltes Bild [dazu Anm.: Die Nachweise bei Floß, Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligtümer, Bonn 1855, 125f. 140f. 218f. 226f.]. Wie diese großen Marienkirchen des 5. Jahrhunderts in Neurom sich rühmten, Reliquien der Gottesmutter zu besitzen, so zeigte man in Altrom in der kurz nach dem Konzil von Ephesus von Xystus III. gegründeten Kirche Unserer Lieben Frau, Maria Maggiore, ein Lukasbild und ‚die Krippe Christi‘.“

S. 72-75

„Wie waren nun die Marienbilder der karolingischen Zeit beschaffen? Zu Aachen wird erzählt, Friedrich I. habe im Jahre 1166 im Grabe Karls des Großen einen hellgrünen Achat gefunden mit dem Bildnis der Gottesmutter, einer vergoldeten Fassung aus Silber und der Inschrift: ‚Dies Bild verfertigte der Evangelist Lukas als Porträt Marias.‘ Er wurde im Jahre 1804 der Kaiserin Josephine geschenkt und befindet sich jetzt im Besitz des Herzogs von Leuchtenberg. Selbst wenn jenes Bild nicht aus Karls Grab stammte oder seine Inschrift in nachkarolingischer Zeit beigelegt sein sollte, bleibt es doch sicher, daß die im Orient verehrten Marienbilder, besonders jene, welche man dem heiligen Evangelisten Lukas zuschrieb, im Abendland weite Verbreitung und hohes Ansehen gewannen. Sie wurden vielfach nachgeahmt, an Pilger verkauft und von Syriern und Griechen, welche nach Italien und in Karls Reich kamen, mitgebracht. ... Das erste Lukasbild, auf das viele andere zurückgehen, erwähnte Theodorus Lektor von Konstantinopel, dessen Geschichte der Kirche bis in die Zeit des Justin reicht und mit dem Jahr 518 endet [dazu Anm.: Ex libro I. c. 1 (Migne, P. gr. 86, I, 166...)]. Er erzählt, Kaiserin Eudoxia habe aus Jerusalem der Pulcheria ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Bild der Gottesmutter gesendet. Auf dieses Bild bezieht sich wohl die von Theophanes Kerameos, Erzbischof von Tauromenion in Sizilien, in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts gegebene Nachricht über ein vom hl. Lukas in Wachsfarben ausgeführtes, zu Konstantinopel verehrtes Bild Mariens, welche ihren Sohn auf den Armen trage. Nikephoros Kallistos erzählt dann, Pulcheria habe das von Eudoxia aus Jerusalem gesandte, auf eine Tafel gemalte Lukasbild in der Hodegonkirche zu Konstantinopel aufstellen lassen. Das nach dieser alten byzantinischen Überlieferung in der Hodegonkirche aufgestellte Lukasbild blieb dort bis zur letzten Eroberung Konstantinopels. Die Türken rissen es von der Wand, schleppten es durch die Straßen und hieben es in Stücke [dazu Anm.: Garrucci, Storia III 19 f. Die in eine Holztafel eingelassenen Gesichter der Gottesmutter und ihres Kindes in Pera sind keine Reste aus dem Bilde der Hodegetria. Ebenso wenig ist dies Bild nach Rußland gekommen und jetzt zu Tschernostochau.]. Das Bild war Hodegetria, ‚Wegführerin‘, genannt worden, weil die Kirche, worin es verehrt wurde, an der ‚Straße der Wegführer‘ (der Begleiter der Reisenden) lag. Später bildete sich die Legende, es trage seinen Namen, weil es Blinden das Licht der Augen geschenkt habe, so daß sie ohne Führer ihren Weg fanden. Dann aber wurde es immer mehr verehrt, weil Maria die Patronin und Führerin der Reisenden sei.

Wie diese Hodegetria dargestellt war [es folgen Beispiele]...

Auch das Lukasbild in Maria Maggiore zu Rom dürfte eine Kopie des in der Hodegonkirche aufgestellten Tafelgemäldes sein. Es ist freilich in Einzelheiten verändert, denn auf ihm hält das Kind keine Rolle, sondern ein Buch, und die Mutter hat ihre rechte Hand über die Linke gelegt, um das Kind besser zu halten. Alles ist künstlerisch zusammengefaßt. Das Kleid der Mutter ist nach Garrucci rosenfarbig, ihr Mantel himmelblau, das Kleid des Kindes weiß, sein Mantel blaßgelb. Vor dem 5. Jahrhundert wird das Bild nicht gemalt worden sein. Es könnte von Pulcheria dem Papste gesandt worden sein.“

S. 77/78

„Ein drittes [das zweite ist die Nikopoia], vielfach nachgeahmtes und oft dem hl. Lukas zugeschriebenes zu Konstantinopel hochverehrtes Marienbild hatte die hl. Pulcheria in der daselbst von ihr erbauten Blachernerkirche an einer Wand anbringen lassen. Es wurde daher ... ‚Blachernitissa‘, genannt. Konstantin Kopronymos ließ dies Bild zerstören, es wurde jedoch später wieder hergestellt, ...

Nicht nur die drei Bilder der Hodegetria, Nikopoia und Blachernitissa zu Konstantinopel, sondern auch viele andere werden dem hl. Lukas zugeschrieben [dazu Anm.: 28 Lukasbilder zählt Rohault de Fleury, La sainte Vierge I 35 A. auf. ...].“

S. 195/196

„Eine neue Periode der Marienverehrung entfaltete sich in Deutschland während des 12. Jahrhunderts durch die beiden Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser. ... Das Wahrzeichen von Cîteaux war das Bild der gekrönten stehenden Gottesmutter, unter deren Mantel die Äbte und Äbtissinnen des Ordens mit hoherhobenen Stäben knieten.“

S. 269

„Wie die Karmeliter jenen Laien, welche sich ihnen anschlossen, ihr Skapulier anlegten, so gaben die Augustiner ihren Freunden den schwarzen Gürtel, den sie trugen. Sie vereinten dieselben zu einer ‚Gürtelbruderschaft Unserer Lieben Frau‘, deren Stiftung man in kühnem Fluge der Phantasie bis auf den hl. Augustinus und auf die hl. Monika zurückführte.“

S. 295

„Ein Gürtel Marias wird nicht nur in Aachen, sondern auch an anderen Orten gezeigt. Solche Gürtel wurden um so höher geschätzt, weil sie als Symbol der Jungfrauschaft galten und weil die Legende erzählte, als der Apostel Thomas nicht an die leibliche Aufnahme Marias in den Himmel glauben wollte, habe sie ihm vom Himmel aus ihren Gürtel in den Schoß fallen lassen, um ihn von der Wahrheit ihrer Verherrlichung zu überzeugen.“

S. 352-364 Schutzmantelbilder

S. 353

„Über diesen Mantel sagt Maria der hl. Birgitta in einer Offenbarung: ‚Mein weiter Mantel ist meine Barmherzigkeit. Von allen werde ich angerufen (im Salve Regina) als Mutter der Barmherzigkeit. Wahrlich, meine Tochter, barmherzig machte mich meines Sohnes Barmherzigkeit. Deshalb wird elend sein, wer nicht hinflieht zur Barmherzigkeit, obwohl er es vermöchte. Komm du also, meine Tochter, und verbirg dich unter meinem Mantel.‘“

S. 354

„Zu den ältesten deutschen Schutzmantelbildern gehören ein Glasgemälde, ein Wandbild und zwei Statuen des Münsters zu Freiburg i. Br. [dazu Anm.: Abb. des Glasgemäldes in den Freiburger Münsterblättern I 34; die Statuen zweier Strebepfeiler S. 29 u. 33; die Reste des Wandbildes S. 35. Eine Aufzählung von 14 Schutzmantelbildern ebd. S. 35 A. Vgl. Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Straßburg 1899, 412 [in einer längeren Anmerkung 315 stehtfolgender Abschnitt: Wichtiger noch und auch von allgemeinem Interesse ist es dann, dass es zweifelhaft erscheinen kann, ob die nordische Kunst nicht vielleicht auch zuerst den Typus der Misericordia- oder Schutzmanteldarstellungen geschaffen hat. Wir begegnen ihm nämlich hier bereits in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und zwar gerade wieder in Freiburg: zwei Exemplare am Münsterturm eins in der städtischen Altertümersammlung. (Siehe Schau-ins-Land XVIII, p. 25ff., Kempf, Maria mit dem Schutzmantel, und Blatt XIX.) Für Italien aber bemerkt Thode: „Das älteste mir bekannte (Bild) ist das von einem Schüler Lippo Memmi's gemalte, im Dome zu Orvieto befindliche und das ähnliche Gemälde auf dem Hauptaltar von S. Maria della Misericordia zu Arezzo. Aus derselben Zeit aber stammen auch eine Reihe von Reliefs mit derselben Darstellung“. (Siehe auch Kraus [kein Titel angegeben]p. 432 f) Jedenfalls scheint also die Scene ziemlich zur gleichen Zeit hier wie dort aufgetaucht sein.]. Italienische Schutzmantelbilder behandelt Thode, Franz von Assisi, Berlin 1885, 476, und Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke, Leipzig 1902, 114f. Venezianische Schutzmantelbilder des 14. Jahrhunderts bespricht von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, 229. Eine große Reihe deutscher Schutzmantelbilder genannt bei Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, II 262 ... Lutz et Perdrizet, Speculum humanae salvationis I, Leipzig 1907, pl. 75]. Alle stammen noch aus dem 14. Jahrhundert. Die Statue im Strebepfeiler des Turmes wurde bereits im Beginn des genannten Jahrhunderts aufgestellt.“

S. 358

„Marias Güte und fürbittende Macht wird auch geschildert in Pestbildern [dazu Anm.: Vgl. über italienische Pestbilder Thode, Franz von Assisi 477, über deutsche Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis II 262]. Sie gründen sich auf die Ausführungen des hl. Bernhard, wonach Christus unser Mittler ist bei Gott dem Vater, Maria Mittlerin beim Sohne. Die zweite Hälfte des Mittelalters bietet nun zuerst Bilder, worin Maria als Mittlerin sich darstellt. So erscheint sie in dem um das Jahr 1400 von einem Dominikaner im Kloster St. Blasien zu Regensburg ausgemalten Spiegel des menschlichen Heils. Sie kniet gekrönt, indem sie ihre Hände zum Gebet ausbreitet und den Mantel weit aufschlägt, unter dem sich viele Männer aus den geistlichen und weltlichen Ständen versammelt haben. Oben in den Wolken erscheint das Brustbild Gottes, welcher einen Pfeil auf seinen Bogen legt und zielt, um die Schuldigen zu treffen (Bild 155). Die Überschrift sagt:

Maria ist Mittlerin zwischen Gott und den Menschen.

Da Jesus unser Mittler ist durch seinen blutigen Kreuzestod, Maria unsere Mittlerin als Gottesgebälerin, wurde jener Satz des hl. Bernhard dadurch versinnbildet, daß Jesus dem Vater seine Wunden, Maria dem Heilande ihre Brust zeigt.“

S. 360 (zu Gottvater)

„Er ist dargestellt mit Beziehung auf Ps. 7, 13 f: ‚Seinen Bogen hat er gespannt und ihn zugerichtet. Er hat tödliche Geschosse darauf gelegt, seine Pfeile brennend gemacht.‘ Er hält einen Bogen und drei Pfeile, welche Pest, Hunger und Krieg sinnbilden.“

S. 361

„In einem um 1496 geschnitzten Schrein der Jakobikirche zu Lübeck hält Gott der Vater wie in jenen Holzschnitten drei Pfeile, Sinnbilder von Pest, Hunger und Krieg. Christus und Maria sind von Engeln umringt. ...

Noch eigenartiger ist das Gemälde am Bogenfelde des Westportales der Heiligkreuzkirche zu Gmünd. Maria wird von zwei Engeln mit der Kaiserkrone gekrönt, zwei weitere breiten ihren Mantel aus, unter dem die Vertreter der Christenheit versammelt sind. Aber zur Rechten schwebt unten beim Saume des Mantels der hl. Michael, während zur Linken ihm gegenüber ein Teufel sich naht. Über dem Bogen, worin dies gemalt ist, erscheint rechts Gott Vater, links Jesus Christus, nur mit einem Mantel bekleidet. Bei sind im Brustbilde dargestellt; von beiden gehen Pfeile aus gegen die unter Marias Mantel Versammelten, beide zücken nach dem Scheitel des Bogens hin ein Schwert. Aber da, wo die Schwerter zusammentreffen, schwebt die Taube des Heiligen Geistes, und an den Wänden zur Rechten und Linken sind zwei Engel gemalt, von denen jeder eine Schrift hält, worin die guten und bösen Werke der Menschen verzeichnet sind. Zwei musizierende Engel, welche tiefer stehen, spielen auf Musikinstrumenten, preisen also Gottes Erbarmen.“

S. 362

„Ein Tafelgemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in der Rochuskapelle zu Bingen am Rhein zeigt unten viele Erkrankte, zu deren Linken und Rechten die Hölle und den Himmel. Oben kniet neben einer Stadt Maria und Christus fürbittend. Über ihnen erscheint Gott Vater zwischen vier Engeln.

In einem 1517 datierten Bilde des Nationalmuseums München schießen Engel Pfeile ab. Sterbende und Tote liegen am Boden. Gott Vater aber steckt sein Schwert in die Scheide, weil Christus, Maria, Job, Rochus und andere ‚Pestheilige‘ ihn darum bitten.

Eine andere Anordnung hat ein Bild in dem großen, aus der Paulinerkirche zu Göttingen stammenden Flügelaltar im Museum zu Hannover. Dort thront Christus in den Wolken, aus denen zahlreiche Pfeile herabfliegen. Viele Menschen sind schon erlegen. Zwischen den Toten stehen Leute, die ihre Arme hilfesuchend emporheben. Neben Christus kniet, von zwei Jungfrauen begleitet, Maria, indem sie viele Pfeile in ihrem Mantel auffängt. Auf der anderen Seite legen die hl. Franziskus und Klara Fürbitte ein. Ihr Spruchband sagt: Hilf ihnen, Jesu Christe, da die Jungfrau Maria (deine Mutter) für sie dich anfleht.“
S. 555

„In anderen Bildern fehlt der große umrahmende Rosenkranz. Maria aber teilt Rosenkränze aus und ist umgeben von andächtigen, welche sie empfangen. Zuweilen reichen diese auch Rosenkränze hin. Sehr häufig knien Geistliche und Laien mit Gebetsschnüren zu ihrer Rechten und Linken. Eines der wichtigsten Werke dieser Art ist das oben bereits erwähnte Rosenkranzbild, welches aus der abgebrochenen Kirche des hl. Andreas übertragen ward [dazu Anm.: Zeitschr. f. christl. Kunst III (1890) 17 f, Taf 2; V (1892) 298 f. Münzenberger-Beissel II 214...]. Der hl. Dominikus und der hl. Petrus Martyr breiten Marias Schutzmantel aus über die knienden, den Rosenkranz betenden Vertreter der christlichen Stände. Oben halten zwei fliegende Engel drei Rosenkränze über Marias haupt, deren Kind mit einem großen Rosenkranz spielt.“

Busch, Lothar: „Es grüßt euch Lukas, der Arzt, der Geliebte“ (Kol.4, 14), in *Ars Bavarica* 79/80, 1997, S. 7-22 mit 15 Abb. (darin: zum Arzt, Lukas malt die Madonna)

Wolf, Gerhard: Kultbilder im Zeitalter des Barock, in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, herausgegeben von Dieter Breuer, Wiesbaden 1995, S. 399-413 mit 5 Abb.
S. 405/6

„Über Jahrhunderte hatte sich das Kapitel von S. Maria Maggiore in Rom mehr oder weniger erfolgreich geweigert, Kopien ihrer vom heiligen Lukas gemalten Marienikone anfertigen und verbreiten zu lassen, wohl weil man einen Abbau ihrer ikonischen Kräfte fürchtete. Erst um 1570, zu dem Zeitpunkt als Pius V. die traditionelle kultische Aktivierung des Bildes in der Assumptioprozession verbot, erhielten die Jesuiten die päpstliche Erlaubnis, die Ikone zu kopieren. Innerhalb weniger Jahrzehnte verbreiteten sie Kopien von China bis Brasilien, schenkten sie Prinzessinnen, Fürsten und Prälaten, schufen neue Kultzentren in Süddeutschland und Äthiopien, verbrachten sie in Kathedralen, Konvente und Dorfkirchen, Stiche fanden Eingang in die Haushalte des *populus christianus*. Das Lukasbild wird damit zum Stadtpalladium zum universalkirchlichen Symbol, zum Mittel der Mission und der Gegenpropaganda gegen protestantische Bildkritik. Paul V. läßt für die Ikone um 1610 eine monumentale Kuppelkapelle errichten. In dieser wird das Bild über dem Altar, in ein Skulpturenprogramm inseriert und von einem Freskenzyklus kommentiert, in einer Vielfalt kostbarer Materialien inszeniert. Der Zaklus propagiert die Rechtmäßigkeit der Bildverehrung, den siegreichen Kampf gegen die Häresie, vor allem aber die segensreichen Früchte der Mission, den katholischen Fortschritt und den Primat Petri, indem es in der traditionellen Identifizierung von Maria und Ecclesia argumentiert. Am 27. Januar 1613 wird das Bild in feierlicher Prozession mit einer elaborierten symbolischen Bedeutung durch die Straßen der Suburra geführt, um schließlich in die neue Kapelle einzuziehen. Nach dem Wunsch des Papstes sollte es nie wieder von seiner Stelle bewegt werden, woran man sich bis ins 19. Jahrhundert gehalten hat.“

Wimböck zum Bologneser Pestbild, S. 37, 264 und Tafel 15:

„Mit der wachsenden Anzahl solcher Beschreibungen wurden auch die Äußerungen zu den religiösen Bildern häufiger. An einer für die damalige Bologneser Situation prominenten Stelle erschien ein kurzer Kommentar, der zum ersten Mal ausdrücklich einen der sakralen Terminologie entnommenen Begriff, die Formulierung, *Pennel del Paradiso*, in Hinblick auf Reni und zwar im Zusammenhang mit einem religiösen Bild beschwor. Es handelte sich um ein Begleitheft zu einer der größten Prozessionen der Stadtgeschichte, die die Bevölkerung im Jahre 1630 veranstaltete, um den himmlischen Beistand gegen eine in Bologna ausgebrochenen Pestepidemie zu erbitten. Reni hatte für diese Prozession im Auftrag des Bologneser Senats ein Prozessionsbanner mit Maria und den sechs Stadtpatronen — darunter auch die erst ein Jahr zuvor in diesen Stand gehobenen Jesuitenheiligen Ignatius von Loyola und Franz Xavier — gemalt, auf das sich nun ein Teil der Begleitschrift bezog. [dazu Anm.: „Sog. Pala della Peste (Rosenkranzmadonna mit Kind und den Stadtheiligen Bolognas), Pinacoteca Nazionale, Bologna. Zur Auftragsgeschichte Puglisi, Catherine R.: Guido Reni's pallione del voto and the plague of 1630, in: *The Art Bulletin* 77 (1995), S. 403-412.“]

Dem anonym gebliebenen Autor war vor allem daran gelegen, die Protektion zu preisen, die die zwei neuen Stadtheiligen für Bologna aufbrachten. Im Anhang ist aber ein Gedicht an die zur Hilfe gerufenen Gottesmutter abgedruckt. In der vierten der sechs Strophen rühmt der Autor den paradiesischen Pinsel Renis, der Maria mit so unbeschreiblicher Schönheit (*vaghe bellezze*) und Lieblichkeit (*care dolcezze*) dargestellt habe, dass es nicht genug gelobt werden könne:

„ <i>Quel pennel, che si vago</i>	Jener Pinsel, der umherschweift
<i>T'espressa il manto, colorò il ben viso,</i>	Drückt dir einen Mantel aus, färbt das gute Gesicht
(Pennel di Paradiso)	(Der Pinsel des Paradieses)
<i>Rese il mio cor sì pago,</i>	Stelle das meine dar, ich bezahle, [stelle mein Herz dar]
<i>Che rapito in mirarti</i>	Was mich entrückt, dich zu betrachten
<i>Frà lecare dolcezze</i>	Nach dem Süßen zu lecken
<i>Di sì vaghe bellezze</i>	Über die Schönheit umherschweifen
<i>Per souerchio piacher non sà lodarti.</i>	Für (souerchio?) Vergnügen weiß ich dich nicht zu rühmen
<i>Ma ben si connuenia, che à VOTO fido</i>	Aber gut zu (connuenia), dass ich auf das Gelöbnis vertraue
<i>Non dasse altri il valor, fuor che'l mio GUIDO.</i>	„Gib nicht anderen den Wert, dass dies mein Führer.

(Hervorh. G. W.)

[dazu Anm.: Discorso in Lode della Sacratissima Regina del Rosario, et delli Santi Ignatio Ioiola, et Francesco Saverio Protettori Nouamente eletti dalla Città di Bologna. Composto per occasione delle solenne Processione, fatta per esecuzione del Voto Publico, che nelle afflittioni del morbo Contagioso, la Città fece alli medesimi, Bologna 1630, S. 8v.]

(espresso kommt von esprimere und bedeutet ausdrücken, das “t” davor ist wohl eine Abkürzung für “ti”, also dich und “manto” ist der Mantel),

cor (cor kann ich leider nicht herleiten)

Gib nicht anderen den Wert, (fuor?) dass dies mein Führer (sei?).

Die Vorstellung vom ‚paradiesischen‘ Pinsel muss sich schon bald darauf gefestigt haben, wie sich aus den Aufzeichnungen der Arte della Seta (1600 bis 1641) schließen lässt. Diese hatte, wie in ihren Memorialen nachzulesen ist, im Jahr 1601 Reni damit beauftragt, ein Bild mit dem Triumph des Hiob für ihre Kapelle S. Maria della Pietà zu liefern. Der eigentliche Vertrag mit den genauen Vereinbarungen wurde allerdings erst 1622 geschlossen.“

...

„Ich möchte daher zum Schluss nochmals auf die Ausgangsfrage zurückkommen, warum moderne Bilder wundertätig werden konnten, und behaupten, dass das Thema — ein visionäres Ereignis — entscheidend dafür war. Dass die Wirkmacht solcher Bilder hoch geschätzt wurde, wird deutlich, wenn man die Rezeptionsgeschichte eines anderen Bildes von Reni betrachtet, bei dem die zeitgenössischen Quellen ebenfalls auf den visionären Charakter des Themas anspielten. Es handelt sich um die sogenannte *Pala della Peste*, die, als Motivbild von der Stadtregierung gestiftet, in der Funktion eines Prozessionsbanners das verheerende Schicksal der Stadt zur Zeit der Pest abwenden sollte (**Farbtafel XV**). Im Grunde übernahm Reni darin das übliche Schema von Prozessionsbannern, das Maria auf Wolken über Heiligen, meist den Stadtpatronen, wiedergab, versetzte allerdings — anders als seine Vorläufer — die gesamte Gruppe, Heilige wie Maria, in einen überirdischen, durch einen Regenbogen vom irdischen Geschehen abgetrennten Bereich. Den Erfolg, den die *Pala* im von der Pest heimgesuchten Bologna zeitigte, muss man gerade ihrer auf visionären Anspielungen beruhenden Bildform zugeschrieben haben. Zumindest kopierte der Maler Cesare Mezzogori die Madonnen-Erscheinung des oberen Bildteils, als er für den emilianischen Ort Comacchio ebenfalls eine Prozessionsfahne liefern sollte, die, wie die *Pala della Peste*, ursprünglich zur Befreiung der Stadt von dem Epidemie-Übel gedacht war (**Abb. 79**).“²⁷

Mohr, Schutzmantelmadonna, S. 39,41, 43, 46, 49

Eine Tonstatuette ausgestellt, in der der mittelalterliche Schutzmantelgestus vorweggenommen ist (Abb. 17).

Eine Göttin hält ihren Mantel weit über Frauen und Kinder ausgebreitet. Diese 24 cm hohe Muttergottheit

wurde in Salzburg am Bürglstein gefunden und stammt aus dem Ende des 1. Jahrhunderts nach Christus.

Nicht im Mittelalter müssen wir die Fäden suchen, die zu unserem Motiv führen, sondern viel weiter zurück.

Die bildliche Darstellung eines Schutzbedürfnisses provoziert den Schutzmantelgestus.

Nichtchristliche Darstellung. Darstellung der Niobe.

Münzprägung zeigt Jupiter capitolinus, seinen Mantel über einen Kaiser (Trajan) ausbreitend.

Ehe wir nun in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Entstehung der Schutzmantelmaria beobachten

können, müssen wir uns noch weiter nach geistigen Voraussetzungen umsehen. Die Verehrung Mariens hatte

schon früh einen festen Platz in der christlichen Liturgie. Zahlreich sind die Überlieferungen von Gebeten und

Anrufungen an Maria, von denen das Prädikat „Mater omnium“ (Mutter aller) und „Mater misericordiae“

(Mutter der Barmherzigkeit) sich am besten eignet, mit dem Schutzmantelgestus dargestellt zu werden, ja ihn

geradezu herausfordert. Die Anrufung „Mutter der Barmherzigkeit“ finden wir schon im 10. Jahrhundert bei

Odo von Cluny: Neben anderen gebraucht sie Bernhard von Clairvaux (1091 bis 1153).

²⁷ Wimböck, Gabriele: Guido Reni (1575-1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Diss. München 2000, Regensburg 2002

Die Geburtsstunde des abendländischen Typs einer Schutzmantelmadonna schlägt also um die Zeit vor 1300. Von nun an entstehen Schöpfungen mit diesem Thema auf dem Gebiet der Malerei, der Buchmalerei, des Kunsthandwerks und der Plastik.
Das Thema erlebt seine große Zeit bis kurz nach 1500. Dann erlischt das Interesse.

Sussmann, Schutzmantel, S. 31-32

Die sogenannten Pestbilder, die eine ganze geschlossene Gruppe unter den Schutzmantelbildern ausmachen, zeigen Christus oder Gottvater in höchstem Zorn gegen die Menschheit gewendet, die allein vom Mantel Mariä bedeckt in Sicherheit ist. Bei den Pestbildern verbindet sich der Gedanke des Schutzmantels mit der Vorstellung, daß Gott im Zorn Pfeile auf die Menschen herabsendet, welche Krankheit und Unheil bringen. Dem mittelalterlichen Menschen mußte der plötzliche Tod durch die Pest besonders furchterregend sein, da er den Menschen ohne die letzten Sakramente in allen seinen Sünden hinwegraffte. Der heilige Christophorus bewahrte vor jedem plötzlichen Tod, wenn man einmal des Tages sein Bild betrachtete, aber es gab eine ganze Anzahl von Heiligen, die besonders vor der Pest zu schützen vermochten, zum Beispiel St. Rochus, St. Antonius, Sa. Barbara. Der erste aber und der höchste im Ansehen war der heilige Sebastian. Und diese Bevorzugung hat ihren Grund in der Vorstellung des Volkes von den Pfeilen als Krankheitsbringern. Schon bei Homer finden wir diese Vorstellung, wenn auf dem Feld vor Troja Apollo Pfeile schießend die Pest verbreitet. Auch St. Michael bediente sich der Pfeile, als er die Pest über Rom brachte. Das Hauptmoment nun, welches aus der Legende des Heiligen Sebastian herausgehoben wurde, war nicht sein Märtyrertod, sondern die Tatsache, daß seine Fürbitte auch den Menschen möglich würde, begleitete den Gedanken an ihn. So wurde er schon im 7. Jahrhundert in Italien gegen die Pest angerufen. Und noch auf dem Fresko von Gozzoli in San Gimignano sehen wir ihn mit dem Mantel das Volk vor den Pestpfeilen beschützen, während Maria und Christus fürbitten. Aber auch Maria wurde schon früh als Helferin gegen die Pest angefleht. Gregorovius berichtet, daß im 6. Jahrhundert in Rom Pestprozessionen sich zu Marienkirchen wandten. Das 14. Jahrhundert nun, besonders von Epidemien heimgesucht, schuf einen ganzen Typus von Bildern, welche Maria als Verteidigerin der Menschen gegen die Pestpfeile darstellen.

Der Mantel ließ Pfeil und Schwert an sich abprallen wie Gottvater die zum Schlag erhobenen Fäuste zurückzieht, da unter dem Mantel niemand verwundet werden kann. Das gleiche Motiv treffen wir auf den Pestbildern in ausgebildeter Form an. Die Pfeile Gottes fallen auf den Mantel herab und zerbrechen an ihm oder kehren zurück, jedenfalls sind sie unmächtig unter dem Mantel zu verwunden. Nicht immer sehen wir aber die Pfeile schon abgeschossen, sondern oft noch in der Hand Gottes oder Christi, der die Menschen mit ihnen bedroht. Er umfaßt Bündel von Pfeilen, meist in der Dreizahl oder überhaupt nur drei Pfeile. Es ist bekannt, daß diese Drei die Bedeutung von Pest, Hunger und Krieg haben. Hier liegt eine Schriftstelle des alten Testaments zugrunde. Gott sandte den Propheten Gad zu David und ließ ihm die Wahl stellen zwischen drei Übeln: Willst du daß sieben Jahre Teuerung in dein Land komme? oder daß du drei Monate vor deinen Widersachern fliehen müßtest, und sie dich verfolgen? oder daß drei Tage Pestilenz in deinem Lande sei? Statt der Pfeile finden wir Wuchzenhofen (später 15. Jahrhundert) ein Schwert.

In Gmünd in der Mitte des Bogenfeldes steht Maria, die von Engeln gekrönt wird, während drei andere Engel ihren Mantel über die geängstigte Menschheit breiten. Zur Rechten versucht ein Teufel die Menschen aus ihrem sicheren Unterschlupf zu reißen. Maria, deren langer dicker Zopf über ihre linke Schulter fällt, wendet ihr Gesicht bittend nach rechts oben, ihrem Sohne entgegen, ihre linke Hand liegt vor der Brust, ihre rechte hält sie schützend und segnend über den Menschen. In der Spitze des Bogens schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Rechts und links in den Zwickeln, die das Bogenfeld mit der Mauer bildet, erscheinen im Brustbild Gottvater und Christus. Gottvater schwingt mit der linken Hand ein langes Schwert und unter seinem rechten angebogenen Unterarm kommen sechs Pfeile hervor. Christus in fast symmetrischer Haltung hat in der Rechten das Schwert, sodaß die beiden Schwerter sich an der Spitze des Tympanons treffen, und unter seinem linken Arm kommen - bei ihm wie bei Gottvater in räumlich unklarer Weise - acht Pfeile hervor. Christus trägt wie gewöhnlich auf dem nackten Körper einen Mantel, der die Wunden freiläßt.

Die bei der Gregor-Prozession mitgeführte Abbildung Marias ist auch in anderen Darstellungen Thema in Pestzeiten: „Ein aus Böhmen stammender Jesuit namens Johannes Malobitzkii († 1683) zeigt Pestkranken ein Marienbild. Ausschnitt aus einer Tafel mit 28 kolorierten Kupferstichen, die zeigen, wie Pestkranke durch Jesuiten gepflegt wurden. Foto: Stadtmuseum Landsberg a. L. (Inv. Nr. M 2270)“ Abgebildet S. 269 in: Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994

Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst; Symbolik und Spiritualität, Köln 1992, S. 86/7:

„Wie eingangs erwähnt, übten ab dem 6. Jh. die sogenannten Lukas-Bilder entscheidenden Einfluß auf die Mariendarstellung aus. Über die Ursprünge der Legende vom malenden Evangelisten Lukas, der Maria mit dem Kind portraitiert haben soll, ist kaum etwas bekannt. Um das Jahr 600 gewann es jedenfalls zunehmend an Popularität, und mit dem wachsenden Marienkult wurde die aktive Rolle Mariens bei der Bildentstehung immer mehr hervorgehoben. So predigte der Patriarch von Konstantinopel im 9. Jh., daß Maria ihr Portrait gutgeheißen und gesegnet habe. Bedeutendste der vier angeblich auf Lukas zurückgehende Mariendarstellungen ist die *Hodegetria*. Als Lukas dieses Bild malte — bzw. nach orthodoxem Verständnis als

Zeugnis seines Glaubens niederschrieb —, so erzählt die Legende hätten ihn die Kräfte verlassen. Selbst er, als heilige Persönlichkeit, konnte den göttlichen Energien beim Gestaltungsprozeß kaum standhalten. Erst nach intensivem Gebet um Hilfe soll Lukas erhört worden sein, und das Bild vollendete sich von selbst.

Höchstwahrscheinlich stammte das Urbild der Hodegetria aus Jerusalem und gelangte von dort (auf Veranlassung der Kaiserin Pulcheria) zusammen mit anderen Kultgegenständen um das Jahr 450 in die byzantinische Metropole. Man weiß heute nicht, wie das seit der türkischen Eroberung Konstantinopels (1453) verschollenen Bild wirklich aussah, nur die unzähligen Nachschöpfungen vermitteln uns eine Vorstellung. Als Kultbild ist das Lukas-Original untrennbar mit der Geschichte Konstantinopels verbunden.“

[dazu Anm.: In der Übersetzung zitiert von Belting, H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2. A.1991, S. 586:

„Nahe dem Palast auf der Seite der Sophienkirche liegt das Kloster der hl. Gottesmutter Maria, und darin hüten sie ihre Ikone, die sie Hodegetria nennen. Das deutet man als Wegführerin (*deducatrix*), weil Maria in jener Zeit zwei Blinden erschien, sie zu ihrer Kirche führte und ihnen das Augenlicht wiedergab. Diese Ikone ... malte der Evangelist Lukas, und sie wird an jedem Dienstag in Prozession mit Liedern und Hymnen durch die ganze Stadt geführt. Viele Leute begleiten sie, die Männer vorn und die Frauen hinten.“ (nach einem lateinischen Katalog des frühen 12. Jh.)]

S. 115 zur Pieta:

„Aus dem Motiv der leidenden Maria entwickelte sich während der Pestepidemie im 14. Jh. die sogenannte *Pietà*: Maria hält als trauernde Mutter den toten Sohn nach der Kreuzesabnahme in den Armen oder auf dem Schoß. ... in Deutschland wird dieser Typus auch — nach der Karfreitagsvesper — *Vesperbild* genannt.“

S. 155-162 Gürtel und Rosenkranz, S. 156:

„Umstritten ist der Ursprung einer mittelalterlichen Legende (um 1300) von der Himmelfahrt Marias, in welcher der Gürtel zum wichtigen Motiv wird. Sie erzählt, wie der Apostel Thomas auf mystische Weise — in den Wolken — zum Sterbeort der Mutter Jesu eilt.“

[dazu Anm.: Zitiert in Schaffer, Ch.: Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie, Regensburg 1985, S. 37

„Dort sah er »den heiligen Leib, den eine Anzahl von Engeln begleitete; mit ihnen fuhr er im Triumphe gen Himmel; da bat ich die hochselige Maria mit lautem Rufen um ihren Segen. Und sie schenkte mir diesen Gürtel.«“]

„Mit der Verbreitung dieser Legendenfassung drang seit der Mitte des 13. Jh. das Motiv der Gürtelspende in die abendländischen Darstellungen der in den Himmel auffahrenden Maria ein ...

Filippino Lippi († 1504) gestaltete die ‚Gürtelübergabe‘ an den ungläubigen Apostel auf dem Gemälde ‚La Madonna della Cintola‘. Auf einem Thron aus Wolken und Cherubim schwebt die auferstandene Madonna über ihrem blühenden Liliengrab. Mit sanftem, gesenktem Blick überreicht sie den Gürtel an den nach oben greifenden Thomas, der sich auf der linken Bildseite gegenüber dem großen Volksheiligen Antonius von Padua befindet.“

„Eine drastische Schilderung über das Wüten des *Schwarzen Todes*, der Menschen und Tiere gleichermaßen dahinrafft, gibt eine Illustration aus dem *Vanquete* des L.L. de Avila von 1530 (Abb. 46). Ein Wundarzt mit charakteristischem essiggetränktem Tuch vor dem Mund schneidet die Pestbeulen des Kranken auf. Der Boden des Krankenzimmers gleicht einem Schlachtfeld, das sich noch mit dem Blick nach draußen fortsetzt. Mit der Darstellung der beiden Pestheiligen St. Sebastian (links) und St. Rochus (rechts) soll an das Gebet um Heilung der Erkrankten und Schutz der Gesunden vor weiteren Pestseuchen gemahnt werden.

In der Darstellung medizinischer Aufklärung ist diese gegensätzliche Typik auch in ein Beispiel der verschiedenen Aufklärungsweisen über die Pest eingegangen. Hier hängt es von Bildung und Stand ab, wer medizinisch aufgeklärt und wer schlichtweg betrogen wird. So stellt die Kapitel-Illustration zur *Pestilentz* von 1500 (Abb. 63, aus: H. Brunschwig, Pestbuch, Straßburg 1500) die Aufklärung über diese Seuche in Form von akademischen Unterricht dar: auf der Grundlage des Lehrbuches werden dem Studenten der Medizin die Entstehung und Anzeichen der Pest sowie ihre Vorbeugung und Behandlung wissenschaftlich vermittelt.“²⁸

Grünwald: Isenheimer Altar:

Zusammenhang Antoniter und Antoniusfeuer²⁹

kunstgeschichtliche Überlegungen zur Sebastiansdarstellung³⁰

"Im geschlossenen Zustand sind seitlich die beiden festen Flügel sichtbar. Auf ihnen hat Gothardt-Neithardt die Heiligen Antonius und Sebastian dargestellt, und zwar, wie es die Postamente andeuten, als Statuen

²⁸ Jurina, S. 39/40 u. 44

²⁹ Mischlewski, Adalbert: Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, Köln-Wien 1976, bes. S. 22-33 und 349-351 und Grabner, Elfriede: Das „Heilige Feuer“.

„Antoniusfeuer“, Rotlauf und „Rose“ als volkstümliche Krankheitsnamen und ihre Behandlung in der Volksmedizin, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, NS 17 (66), 1963, S. 77-95 und Schulze, T.: Vom Erreger des „Heiligen Feuers“ und neuen Kulturpflanze, in: Urania 16, 1953, S. 72-78

³⁰ Vogt, Adolf Max: Grünwalds Sebastiantafel und das Sebastiansthema in der Renaissance, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 172-176 und Tafel 57-59

aufgefaßt. Die Wahl dieser beiden Heiligen steht mit der in den Antoniterklöstern geübten Krankenpflege in Verbindung. Antonius half, so glaubte man, gegen das Antoniusfeuer, Sebastian gegen die Pest. Auch die beiden Johannesfiguren auf dem Kreuzigungsbild der ersten Schauseite sollten, so man sie anrief, Heilung spenden. Sie befreiten, nach mittelalterlichem Glauben, von der Fallsucht. War also das Programm der ersten Schauseite sichtbar von den Aufgaben der Antoniter und den Wünschen der Menschen beeinflusst, die in das Kloster kamen, um von ihren Gebrechen befreit zu werden, ...

... die dritte und letzte Schauseite ... Besuch des hl. Antonius beim hl. Paulus und die Versuchung des hl. Antonius ...

Besondres ekelhaft ist der nackte, zwergähnliche Krüppel links im Vordergrund. ... Am Körper des gnomenhaften Wesens brechen Eitergeschwüre auf. Ärzte haben sie als Symptome der Lepra und der Syphilis gedeutet. Gothardt-Neithardt sah solche Körper im Spital des Antoniterklosters."³¹

"Es ist eine vielsagende Illustration über das Leiden unserer Kranken. Dieser Mann trägt in sich die meisten Symptome der Krankheiten, die wir hier bekämpfen: Pest, Lepra, Mutterkornkrankheit, die vielen Hautkrankheiten, die Blasen- und Darmentzündungen. Dieser Arme leidet auch, wie man sieht, an der Entzündung der Schleimhaut des Mundes, die sehr schmerzhaft ist. Die Mutterkornkrankheit auch Antoniusfeuer genannt, gibt den Betroffenen das Gefühl als hätten sie Feuer in Händen und Füßen. Man kann sich kaum vorstellen, was das für eine Qual ist. Sie stellen sie uns vor Augen in form von Entenfüßen, die der Kranke in Wasser tauchen möchte, um den brennenden Schmerz zu lindern. ...

Die Kranken haben Sie auch diesmal nicht vergessen. Sie können kommen und nachschauen, mit welchen Pflanzen man die faulen Wunden, die Pestbeulen und hauptsächlich das Antoniusfeuer bekämpft. Sie stehen zur Schau unten am Gemälde: das Eisenkraut, der Klatschmohn, der breite und spitze Wegerich, die Taubnessel, der Wundklee, das Cypergras, der Spelt, der Hahnenfuß, der Drüsenwurz und der Kreuzenzian."³²

"Man kann sehr wohl annehmen, daß dieser geheimgehaltene Antoniusbalsam neben anderen Bestandteilen mineralischen oder tierischen Ursprungs die 14 Pflanzen enthielt, die Grünewald auf dem Isenheimer Altar darstellt."³³

Von den 14 Pflanzen, die Kühn nennt, sind auch drei zur Behandlung von Pestbeulen³⁴ geeignet:

Ranunculus bulbosus - knoll. Hahnenfuß, St. Antoni-Röslein

Trifolium repens - Klee, Wundklee

Vincetoxicum officinalis - Schwalbenwurz, Lorenzkraut

"An der roten Gugel als Kranker des Spitals erkenntlich, wirft er sich mit verstümmeltem linkem Arm in jammernder Klage empor, während die Rechte ein schon arg mitgenommenes Beutelbuch umklammert. Pest und Syphilis haben ihn entsetzlich gezeichnet, und kein Zustand der vor den Altar getragenen Kranken konnte schlimmer sein. Dennoch entspricht diese Gestalt nicht der ins Bild versetzten Realität des Pflegealltags im Kloster; mit ihren Vogelfüßen ist sie zugleich dem irdisch Äußeren entzogen und in eine Ebene innerlich erlebbarer Realität versetzt, in der sich die ganze Szenerie der Tafel abspielt.

In dieser Oase ... gedeihen verschiedene Kräuter ... sie kommen in diesem Verbund in der Natur nicht vor und sind, nach den Indikationen der alten Kräuterbücher zu urteilen, die dem Maler bekannt gewesen sein müssen, wohl als die Ingredienzien des Antoniterweins zu verstehen, des Saint-Vinage, den die Ärzte des Ordens in ihren Spitälern verwendeten."³⁵

"Bernhart wagt dort u. a. eine Deutung des auf dem Engelskonzert abgebildeten grüngefiederten Wesens am linken Rand der Kapelle und deutet es als den Vogel *Charadrius*, der sich (anders als die beiden Engel im Vordergrund) nicht der lichten Maria zuwendet, sondern der dunklen Eva im Innern der Kapelle.

Der Standflügel (Sebastian) nimmt die Motive des 91. Psalms auf.

Grünewald hat ein solches Opfer einer Mutterkorn-Vergiftung auf dem rechten Flügel der Zweiten Öffnung (Versuchung des Antonius) mit Schwimmhäuten als Hinweis auf das Kältegefühl in den Gliedmaßen (links unten) abgebildet. Die Gestalt trägt wesentliche Merkmale eines Ergotismus gangraenosus an sich: Der Leib ist grün-blau-schwarz (livid) verfärbt mit einer dünnen durch Flüssigkeit stark hervorgewölbten und mit Blasen übersäten Bauchdecke. Der entzündliche Ascites (Bauchwassersucht) rührt von einer durch das Mutterkorn verursachten *haemorrhagischen Enteritis* (zu Blutungen führenden Entzündungen des Dünndarms), die Arme und Hände sind wie mit einer pergamentartigen Haut überzogen. Die starke Atrophie (Auszehrung der

³¹ Hütt, Wolfgang: Mathis Gothardt-Neithardt, genannt "Grünewald". Leben und Werk im Spiegel der Forschung, Leipzig 1968, S. 94/95 und 101

³² Kunstbetrachtung als Gespräch zwischen dem Maler und Stifter Guido Guersi: Hartmann, Marie Anne: Mathias Grünewald. Der Isenheimer Altar. Malerei und Spiritualität, Obernai 1994, S. 104 und 112

³³ Kühn, Wolfgang: Grünewalds Isenheimer Altar als Darstellung mittelalterlicher Heilkräuter, in: Kosmos 44, 1948, Heft 12, S. 327-333, hier S. 333

dazu auch: Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 140-149, bes. S. 144-146

³⁴ Antoniusbalsam wurde auch in Pestzeiten verwendet, hergestellt aus den Pflanzen auf Grünewalds Gemälde, verschiedene Zubereitungsarten, siehe: Clementz, E.: Vom Balsam der Antoniter, in: Antoniter-Forum 2, 1994, S. 13-21

³⁵ Sarwey, Franziska: Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars. Herausgegeben und bearbeitet von Harald Möhring, Stuttgart 1983, S. 63/64 und 67

Gliedmaßen) der Extremitäten *ist ein typisches Merkmal des Ergotismus. Furunkulose (Eitergeschwür) und Pyodermie (Eiterausschlag) sind Zeichen der geschwächten Abwehr.* Die Erkrankung verläuft in verschiedenen Stadien: *Zunächst die glühende Hitze und Rötung, dann die eisige Kälte und die Ausbildung einer Gangraen.* Die Gangraen ist im übrigen auch ein Merkmal der Pest infolge der Eiterbeulen und insofern ein pathogenetisches Moment der Bezeichnung *Antoniusfeuer* überhaupt. Deshalb konnte Grünewald guten Grundes Sebastian als *einen der in Pestzeiten am häufigsten angerufenen Fürbitter* auf den Standflügel gegenüber Antonius darstellen.

(Deutungen und Bezeichnungen der Gestalt durch die Kunsthistoriker)"³⁶

"Selbst das überaus reizvolle Pflanzenstilleben am vorderen Bildrand untersteht theologischer Systematik, insofern es sich um Heilkräuter handelt, die sämtlich in mittelalterlichen Rezeptbüchern vorkommen. Grünewald dürfte es in der Klosterapotheke kennengelernt haben. Es sind Spitz- und Breitwegerich, Eisenkraut, Hahnenfuß, Spelz, weiße Taubnessel, Gamander, Weißklee, Mohn und Kreuzenzian, die auch als Arznei gegen das Antoniusfeuer Anwendung fanden.

In der linken Ecke hockt in schamloser Stellung die widerlich gekrümmte Gestalt eines Kranken, nur mit einer Gugel - einem kapuzenartigen Kleidungsstück - bekleidet. Sein von Schwären bedeckter Leib ist krankhaft aufgetrieben, der erhobene linke Arm endet in einem krallenartigen Stumpf. Mit der Rechten hat er das Brevier des Heiligen, ein zeitgenössisches Beutelbuch, an sich gerissen. Die Froschfüße lassen erkennen, daß es sich auch hierbei um Teufelsspuk handelt, der Antonius, den mythischen Krankenheiler, in perfider Weise verhöhnt, indem er ihm Hilfsbedürftigkeit vorgaukelt. Sicherlich konnte Grünewald die beklemmend naturalistisch gegebenen Krankheitssymptome, die als Syphilis, Hautpest oder Antoniusfeuer zu diagnostizieren sind, im Klosterspital der Antoniter studieren."³⁷

Erwähnung der Pflanzen beim Besuchsbild³⁸

Die Gestalt links unten wohl ein Abbild eines Kranken im Spital des Klosters zu Isenheim, scheint vom Antoniusfeuer (einer Hautpest mit brandigen Geschwüren, aus denen Eiter spritzt, einem aufgedunsenen Leib und einer grünlichen Haut) und von der Syphilis befallen zu sein.³⁹"

Schröter, Elisabeth: Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 46-87

S. 59/60

Diese Theorie über die Entstehung der Pest aus verderbter Luft und als Folge der Kometenerscheinung war äußerst verbreitet und geht auf antike Quellen zurück⁷¹. Seit je gehört die Pest zusammen mit den eben genannten Katastrophen zu den typischen Begleiterscheinungen der Kometen, die, da sie sich nicht in die Ordnung der Himmelssysteme einfügen ließen, für alles Unheil auf Erden verantwortlich gemacht wurden. Kometen galten als Ankündiger der Pest⁷².

Berühmt wurde die Kometenerscheinung im Juni des Jahres 1456. Dieser Komet, der später als der »Halley'sche« identifiziert wurde, strahlte einen Monat lang über dem Mittelmeerraum. In demselben Jahr brach in Rom die Pest aus, erschütterten Erdbeben Neapel und Campanien, Mohammed II. bedrohte Europa, nachdem er 1453 Konstantinopel erobert hatte. Papst Kalixt III. ordnete in einer Bulle vom 29. Juni 1456 ständiges Glockengeläut und Gebete als Abwehr des Kometen an, über den er im übrigen den Bann aussprach⁷³. Kometen sind ferner für Italien in den Jahren 1468, 1472, 1500 und 1511 dokumentiert⁷⁴. Obwohl die Schreckensvorstellungen über die Kometen als Vorboten von Pest, Tod, Krieg, Weltuntergang die weitaus vorherrschenden sind, gibt es auch positive Deutungen bestimmter Kometenerscheinungen. Dazu gehört die Interpretation des Sterns von Bethlehem als Komet, der der Welt die Geburt Christi angezeigt habe⁷⁵. Gerade für Raffaels Madonna di Foligno muß man diese Überlieferung bedenken; doch kann sie hier nicht in Frage kommen, da der Komet von roter Farbe ist. Nach der Klassifizierung der Kometen und ihrer Farben, wie sie sich auch bei Gregor Reisch findet, ist nur der dem Planeten Mars verbundene Komet rot⁷⁶. Ein roter Komet wurde stets als Ankündiger der schlimmsten Katastrophen betrachtet⁷⁷.

Durch den Kometen ist also in Raffaels Marienbild ein Hinweis auf die Pest gegeben. Damit hat sich die Verwendung von einer Version der frühen Entwürfe Raffaels für die Madonna di Foligno auf dem oben behandelten Pestblatt (Abb. 3) als inhaltlich begründet herausgestellt. Die auf dem Pestblatt als Schutzgebet

³⁶ Marquard, Reiner: Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen - Erwägungen - Deutungen, Stuttgart 1996, S. 16, 30, 38/39 und 50-52

³⁷ Geissler, Heinrich: Der Altar - Daten und Fakten im Überblick, in: Mathis Gothart Nithart Grünewald. Der Isenheimer Altar. Seidel, Max Fotos und Bildgestaltung, Texte von Heinrich Geissler, B. Saran, Joseph Harnest, A. Mischlewski. Vorwort v. Otto Bihalji-Merin, Stuttgart 1973, S. 166 und S. 178. Dazu auch: Fritsche, Ulrich: Boschs und Grünewalds Versuchung des Antonius, Schmallenberg 2001, S. 150/151

³⁸ Buchrucker, Armin-Ernst: Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altares, in: Das Münster 42, 1989, S. 50-53 u. 127-131, hier S. 128

³⁹ Buchrucker, Armin-Ernst: Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altares, in: Das Münster 42, 1989, S. 50-53 u. 127-131, hier S. 129. Dazu auch: Ficker, Friedbert: Mutterkorn und Ergotismus im Volksleben und in der Kunst, in: Deutsche Apotheker-Zeitung 111, 1971, Nr. 51, S. 1973-1979

gegen die Seuche empfohlenen Verse des Marienhymnus' erhellen den Sinn des Kometen in Raffaels Bild. Maria ist der »Himmelsstern«, der »die Pest des Todes beseitigt hat« und der »die Gestirne niederdrückt, deren Kriege das Volk mit den Geschwüren des Todes schlagen«⁷⁸. Deutet der Komet das Unheil an, durch das Gott die Menschen für ihre Sünden straft, um sie zur Buße zu ermahnen, wobei die Pest eine seiner Geißeln ist, so ist der übergeordnete Regenbogen dagegen ein Heilszeichen seiner Gnade.

Anm.: 71 Hellmann, 1904 (s. Anm. 57 [nicht kopiert]), 43-68 mit Faks. (Wilhelm von Conches, *De philosophia mundi*, De aere, bes. S. 68). - Thorndike, III, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 492-506. - Ders., IV, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 664[^] (Kometentraktat des Jacobus Angelus, um 1490). - K. Sudhoff, *Pestschriften aus den ersten 150 Jahren nach der Epidemie des »Schwarzen Todes« 1348*, in: *Archiv für Geschichte der Medizin*, 16, 1924, 24-25, 49, 115-130, 80-83, 170-171.

Anm.: 72 G. Sticker, *Abhandlungen aus der Seuchengeschichte und Seuchenlehre*. I,1 : Die Geschichte der Pest, Gießen 1908, 24—25. — Eine Aufstellung der nachgewiesenen Kometen in der Zeit von 531 n. Chr. bis 1915 und die in den Erscheinungsjahren verbürgten Katastrophen, darunter die Pest, bei Stegemann, 1932/33 (s. Anm. 69 [nicht kopiert]), 165-170. - Thorndike, III, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 286-288.

Anm.: 73 Thorndike, IV, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 414—416 (Nachweis und Zitate aus der Bulle Papst Kalixt' III.). - Archenhold, 1910 (s. Anm. 69), 61. - Ciarisse Doris Hellman, *The Comet of 1577: It's Place in the History of Astronomy*, New York 1944, 72-74 zum Halleyschen Kometen 1456 mit weiteren Quellen und Nachweisen.

Anm.: 74 Thorndike, IV, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 418 (Komet 1468); 422-432 (Komet 1472); 463 (Komet 1500). - Hellman, 1944 (s. Anm. 73), 75-86 mit umfassender Übersicht über die Quellen zu den Kometenerscheinungen in den eben genannten Jahren. — Zum Kometen im Jahre 1511: Paola Zambelli, *Many ends for the world. Luca Gaunco Instigator of the Debate in Italy and in Germany*, in: *>Astrologi hallucinati<*. Stars and the end of the world in Luther's time. Ed. by P. Zambelli, Berlin-New York 1986, 247!

Anm.: 75 Gundel, 1922 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), col. 1187 (*Origines contra Celsum* 1.58). - F. Boll, *Der Stern der Weisen*, in: *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft*, 18, 1917, 40-48, bes. 47. - Stegemann, 1932/33 (s. Anm. 69 [nicht kopiert]), 107f.; 121; 131. - Thorndike, IV, 1934 (s. Anm. 60), 417-419; 700 Nr. 25. - Zu Giottos Darstellung des Kometen in der Anbetung der Könige in der Arenakapelle zu Padua s. Whipple, 1985 (s. Anm. 69 [nicht kopiert]), Farbabb. gegenüber von S. 148.

Anm.: 76 Reisch, Ed. Straßburg 1504 (s. Anm. 56 [nicht kopiert]), Fol. 202v: »(...) Cometa de natura martis rubea«. - Ed. Basel 1508 (s. Anm. 57), Fol. D. IIIr — Zur roten Farbe der Kometen ferner Boll, Bezold, Gundel '1966 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 45, 49.127.

Anm.: 77 Gundel, 1922 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), col. 1154; 1175; 1181. - Stegemann, 1932/33 (s. Anm. 69 [nicht kopiert]), 122-124. - Thorndike, III, 1934 (s. Anm. 60 [nicht kopiert]), 287. - A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 2, hrsg. G. Bing, Leipzig-Berlin 1932, 494 (Melanchthon, Brief an Carion über den Kometen 1531).

Anm.: 78 S. o. S. 54 [nicht kopiert].

S. 69

Der Bologneser Philologe Filippo Beroaldo der Ältere (1453 — 1505), der zu den Gelehrten gehörte, die Sigismondo de' Conti um sich versammelte⁹, schrieb unter dem Eindruck eines Erdbebens, das sich in der Silvesternacht 1504 in Bologna ereignet hatte, und aus der Angst, daß als Folge die Pest ausbrechen könne, eine sofort gedruckte Abhandlung über die Phänomene des Erdbebens und der Pest¹²⁰.

Auch Raffael beschäftigte sich mit diesem Thema, wie der unter den Namen »II Morbetto« -die kleine Pest wegen des kleinen Formats - oder »Die Pest in Phrygien« bekannte Kupferstich des Marcantonio Raimondi (Abb. 16) zeigt. Man datiert den Entwurf Raffaels aufgrund der stilistischen Beziehungen zu den Fresken in der Stanza di Eliodoro in die Zeit um 1512/13¹²¹, also gleichzeitig

Anm.: 129 Ricciardi, 1983 (s. Anm. 3), 473. — Pastor, III, 2, '1926 (s. Anm. 117), 902. - K. Krautter, Filippo Beroaldo der Ältere. *Opuscula*. Mit einer Einleitung, München 1973/ 74 (= Humanistische Bibliothek, Reihe II).

Anm.: 130 Philippus Beroaldus, *De terrae motu et pestilentia. Cum Annotamentis Galeni Impressum Bononiae per Benedictum Bibliopolam Bononiensem MDV*, angebunden an: Ders., *Orationes Multifariae a Philippo Beroaldo. Editae recognitaeque cum Appendicula Aliarum quoque oratiuncularum*, Brixen 1513. Weitere Editionen: Straßburg 1510; Leipzig 1625.

Anm.: 131 B. XIV. 314, 417. - K. Oberhuber, Ausst.-Kat. Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert, Werke aus dem Besitz der Albertina, Wien 1966, 97-98, Nr. 135-136 (Datierung des Entwurfs um 1512/13). -Ders., The Illustrated Bartsch, XXVII, Formerly Vol. 14 (Part 2), The Works of Marcantonio Raimondi and of His School, New York 1978, 105, Abb. 417. — C. H. Wood, in Kat. Lawrence 1984 (s.Anm. 34 [nicht kopiert]), 118-119, Kat.- u. Abb. -Nr. 31 (Datierung des Entwurfs um 1512/13, Ausführung des Kupferstichs um 1515/16). — Jones u. Penny, 1983 (s.Anm. 1 [nicht kopiert]), 129f., Abb. 141 (gleichzeitig mit der »Befreiung Petri«). -R. M. Mason und M. Natale, Raphael et la seconde main, Raphael dans la gravure du XVP siecle. Cabinet des Estampes 8t Musee d'art et d'histoire Geneve, Genf 1984, 72-73, Kat.- u. Abb.-Nr. 90. - R. Quednau, 1983 (s. Anm. 66 [nicht kopiert]), 162-163, Anm. 180 (Entwurf um 1514).-Ders., Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell' Incendio, in: Münchner Jb. der bild. Kunst, 3. F., 35, 1984, 98 (gleichzeitig mit dem Borgobrand); 122, Anm. 145. — Ausst.-Kat. Raffaello in Vaticano, 1984 (s.Anm. 1[nicht kopiert]), 347, Kat.- u. Abb.-Nr. 128.

mit der Madonna di Foligno¹²². Bestimmte Details in der Komposition des Stichs, wie der geschwungene, durch bewachsenes Gelände auf idealische Bauten hinführende Weg, weisen Ähnlichkeiten mit dem Ambiente der Hintergrundlandschaft in der Madonna di Foligno auf. Dem Stich liegen die - übrigens auch von Beroaldo in seiner eben erwähnten Abhandlung zitierten¹²³ — Verse 140f. aus dem dritten Gesang der Aeneis über die Pest zugrunde, die in Kreta ausbrach, als Aeneas sich mit seinen Gefährten dort niedergelassen hatte. Nach Vergil kam die Pest aus der verderbten Luft (*corrupto caeli tractu*), raffte die Menschen, die Tiere und selbst die Vegetation hinweg¹²⁴. Als Motto steht auf dem Sockel der bildhohen Herme Vers 141, wonach die Seele die krankenden Leiber verließ oder sie sich matt dahinschleppten (*linquebant dulces animas aut aegra trahebant corpora*). Links von der Herme ist das verendende Vieh dargestellt, rechts eine der Seuche erlegene Mutter, über die sich ein junger Mann beugt. Gleichzeitig schiebt er das Kind beiseite, damit es sich nicht anstecke. Er selbst hält sich zum Schütze die Nase zu. Vor der Ansteckung durch Atmung und durch Berührung der Kleidung von Pesttöten wird in der Pestliteratur stets gewarnt¹²⁵. In der Halle links oben liegt aufgestützt der schlummernde Aeneas, dem die vom Mondlicht bestrahlten Penaten seine von Apollon verheißene Rettung verkünden¹²⁶. Bemerkenswert ist, daß auch hier zu den Bildquellen Raffaels eine deutsche Holzschnittillustration zu den nämlichen Versen in der Straßburger Vergil-Ausgabe des Johannes Grüninger (1502) (Abb. 17) gehört, wo sich bereits eine analoge Aufteilung der Bildkomposition mit der Anordnung des Palastes links findet¹²⁷. In dem oberen der bildparallel angeschnittenen hohen Bogengeschosse liegt, wie bei Raffael aufgestützt, Aeneas auf seinem Lager, hinter dem die Penaten stehen. Einzelne Figuren gehen bei Raffael auf Michelangelos Fresken in der Sixtina zurück¹²⁸. Zeigt also der Kupferstich des Marcantonio Raimondi, wie intensiv sich Raffael und sein Umkreis mit der mörderischen Seuche auseinandergesetzt haben, so erscheint die durch den Kometen gegebene Beziehung zur Pest in der Madonna di Foligno verständlich.

Anm.: 122 S. o. S. 47 [nicht kopiert].

Anm.: 123 Beroaldo, 1505 (s.Anm. 120), Fol. Dii^v.

Anm.: 124 Wiedergabe der Zitate nach: Vergil, Aeneis. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet und übertragen von A. Vezm, Münster 3. A. 1960, 138f. (Lib. III, v. 138-142).

Anm.: 125 Beroaldo, 1505 (s. Anm. 120), Fol. DV^v-DVI r. - Sudhoff, 1924 (s. Anm. 71[nicht kopiert]), 48—49, 172, 174 u.ö.

Anm.: 126 Aeneis III, v. 147—171. — S. hierzu auch Quednau, 1984 (s. Anm. 121), 98.

Anm.: 127 Publij Virgilij Maronis Opera cum quique vulgatis commentarus: expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis (...), operaque & impensa non medioci magistri Johannis Grieninger, Straßburg 1502, Fol. CXC (BBii). Maße des Holzschnittes: H. 18 x Br. 15,5 cm. - Zu dieser ersten illustrierten Buchausgabe des Vergil und ihren Nachdrucken (u.a. in Venedig) zuletzt: B. Schneider, Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1982 (= Ausst.-Kat. der Herzog August Bibliothek, Nr. 37), 66-67, Nr. D 5. Auf dem deutschen Holzschnitt und dem Kupferstich des Marcantonio Raimondi ist jeweils verendendes Rindvieh dargestellt, was bei Vergil nicht beschrieben ist. Auch dieses Detail zeigt, daß Raffael die deutsche Illustration gekannt haben muß. — Quednau, 1983 (s. Anm. 66 [nicht kopiert]), 162f. leitet Raffaels Komposition des »Morbetto« von Dürers Holzschnitt mit dem Tempelgang Mariens aus dem Marienleben (B. 81) ab; die beiden Penaten führt er auf den Vergilius Vaticanus (Vat. lat. 3225) zurück. Letzteres kommt in Betracht.

Anm.: 128 Die halbfigurige Frau rechts, die abwehrend die Hand vor das Gesicht hält, ist ein Zitat aus Michelangelos Fresko »Das Dankopfer Noahs«, wo sich die junge Frau links hinter dem Altar mit entsprechender Geste vor dem Feuer schützt. Als Vorbild Michelangelos konnte die Figur der Altaia auf einem

Meleager-Sarkophag (Rom, Villa Albani) nachgewiesen werden. Charles de Tolnay, Michelangelo, II, The Sistine Ceiling, Princeton N.Y. 1969, 133; Abb. 39; 295. — Die bei Raffael im Vordergrund liegende Mutter mit dem Kind dürfte von der sitzenden Mutter im Vordergrund der »Sintflut« angeregt sein. Körperhaltung und Anordnung des Kindes sind jedoch jeweils verschieden. Tolnay, 27; Abb. 33. — Die Körperbewegung des jungen Mannes, der sich bei Raffael über die tote Frau beugt, ist vorgebildet in Michelangelos »Schlacht von Cascina«, und zwar bei dem Soldaten, der sich zu dem Ertrinkenden herunterbeugt. Tolnay, I, ibid. 1957, 209 —219; Abb. 239.

Abb. 16. Marcantonio Raimondi, Die Pest in Phrygien, Kupferstich (B. XIV. 314, 417), nach Raffael [Foto siehe Pestbilder Schröter Raimondi]

Abb. 17. Vergil, Aeneis, Textillustration zu Buch III, v. 140f., Holzschnitt, Straßburg 1502 (Johannes Grüninger)[Foto siehe Pestbilder Schröter Vergil]

Meyer zur Capellen, Jürg: Raffael in Florenz. München 1996 (nichts zu »Il Morbetto«)

Bueß, Heinrich: Die Pest in Basel im 14. und 15. Jahrhundert, in: S. 45-71
neben S. 64 Abb.

Symbolische Darstellung der Pest. Aus: Ludwig Englert, »Von altdeutscher Heilkunst«. Leipzig 1935 (UB Freiburg vermisst)
Foto aus dem Buch

Die Pest: Wir besitzen eine ganze Anzahl von Gemälden, Zeichnungen, Stichen, welche den Gegenstand der Philisterpest behandeln; sie finden ihren malerischen Höhepunkt in dem Gemälde des Nicolas Poussin. Poussins Gemälde hält sich an diese alttestamentarische Erzählung. Man sieht im Hintergrunde das aufgeregte Volk, welches das Wunder des umgestürzten Gottes zu leidenschaftlichen Äußerungen veranlaßt. Im Vordergrund liegt ein Weib, die bereits ein Opfer der Pest geworden ist. Ein Zwillingsspaar ist ihren Armen entfallen; das eine Kind liegt auch schon verendet am Boden, während das andere noch zur Brust der toten Mutter strebt. Der Vater sucht es von der verderbenbringenden mütterlichen Seite zu entfernen. Dieser rührende Zug, den schon Raffael in ganz ähnlicher Weise benutzte, ist einem antiken Motiv entnommen. Bei Raffael sowohl wie bei Poussin halten sich nun die Männer in der Ansteckungsfurcht mit Tüchern oder auch mit der bloßen Hand die Nase zu, um den Pestleichenhauch nicht einzuatmen. Ganz im Vordergrund auf Poussins Gemälde sitzt auf den Stufen eines Hauses ein vollkommen in sich gebückter Jüngling; das Bild restloser Hoffnungslosigkeit. Auf einer mir bekannt gewordenen Studie zu diesem liegt vor dem Mann in derselben Stellung der bereits in Fäulnis übergegangene Pestkadaver eines kleinen Knaben. Dem Maler (1594 bis 1665) kam es bei seinem Gemälde der Philisterpest in erster Linie darauf an, den leidenschaftlichen Ausbruch des Schreckens in jeglicher Form zu malen. Nirgends aber finden wir Andeutung einer wirklichen Krankheitsschilderung. Das hat sei Landsmann, Pierre Mignard (1610 bis 1695), bei seinem ebenbürtigen Gemälde, die Pest von Epiros, schon mit etwas mehr Erfolg versucht. Die Schilderung eines großen Sterbens allein genügte ihm nicht. Kleine Szenen lösen das Bild in Einzelabschnitte auf. Poussin griff zu der traditionellen Darstellung des zur toten Mutter strebenden Säuglings. Mignard dagegen stellte in den Vordergrund Ausschnitte aus dem erfolglosen Kampf gegen die Seuche. Zunächst sieht man überall aufgestellte Reinigungsfeuer, aber deren schwache Rauchwolken vermögen nichts gegen den Qualm und den stinkenden Odor, den himmlische Abgesandte ausgießen. Im Vordergrund hat ein junger Arzt soeben den Achselbubo eines Weibes geöffnet, da entgleitet das Messer und die Schale seiner Hand, und er sinkt selbst ein Opfer der Krankheit, um. Zu beiden Seiten wird den erkrankten Opfern stärkende Medizin eingeträufelt. Bei solcher menschlichen Ohnmacht wendet sich die Menge an die Götter. auf der Tempelschwelle wird gerade ein Widder geopfert. Von allen Seiten aber stürzen die von wahnsinnigstem Durst Gepeinigten einer heiligen Quelle zu, aus der sie gierig trinken. Sind die Gemälde des Micco Spadaro, welche die neapolitanische Pest schildern, nicht Illustrationen zu Boccaccios Worten? Im Himmel erblicken wir auch auf einem unserer Gemälde (Figur 122, Pest von Neapel 1656) eine Richtstätte. In das Geschrei der an Pest Sterbenden gellen die Angstrufe der zum Rad und Galgen verurteilten »Erreger« der Pest. Auf beiden Gemälden sehen wir berittene Ärzte, welche ihre Anordnungen treffen. Geistliche mit vorgehaltenen Tüchern geben auf der Straße Absolution und Abendmahl.

Badt, Kurt: Die Kunst des Nicolas Poussin. Text und Tafel. 2 Bde., Köln 1969, Abb. 86 (s/w) und 196 (farbig) S. 304

Einen ganz anderen Eindruck bietet die fast gleichzeitig gemalte Pest von Azdod (Louvre), die epische Darstellung eines durch Gotteslästerung hervorgerufenen tragischen Untergangs eines Volkes (beendet 1631). Die Gestalten stehen hier vor einem Architekturhintergrund, wie ihn Poussin öfters, gemalt hat. Hier ist er düster; rechts bräunlich, links grünlich, mit sehr sparsam verwendetem Rot. In den Steinen der Gebäude ist also die Farbigkeit der Erden angetönt. Die Figurenkomposition steht ganz vor diesem Grunde.

Statt des Inkarnats tritt hier bestimmend die Leichenfarbe auf: ein grünlich gebrochenes Grau verschiedener Helligkeitsgrade, in der toten Mutter des Vordergrundes und dem links von liegendem, vom Kopf her gesehenen Kinde. Die Tote trägt ein rosa Gewand. Ihre Gestalt umfaßt also die Ergänzung zur Totalität durch Komplementärkontrast. Der sich über sie Beugende zeigt Gelb gegen Ockerrot; dieser Gegensatz ist im Gewand wie im Inkarnat verwendet. Sein Kopftuch aber, die farbige Mitte des Vordergrundes, hat eine nach Bläulich gewendete Weiß, das im Schatten viel Schwarz enthält. Wesentlich daran die zwiefache Farbigkeit: Blau und Weiß. Beide Farben werden an anderen Stellen des Bildes wiederholt. Weiß ganz vorne rechts in dem stehenden Knaben und in dem Priester links im Mittelgrund, der auf die zerschellte Götzenstatue hinweist. Blau in der rechten Figurengruppe, wo es zusammen mit Gelb, also wiederum in Ergänzung durch den Komplementärkontrast, dominiert. Als Gegengewicht der stehende Mann links in blauem Mantel: ein großes, zusammenhängendes, feierlich geformtes Farbenstück, dem man in dem zu seinen Füßen am Boden liegenden als Ergänzung Rot hinzugefügt ist. Es ist also die Tote des Vordergrundes, wie sie zusammen mit ihrem entseelten Kinde allein am Boden liegt, auch farbig von den übrigen Gestalten isoliert.

S. 305

So hat Poussin sein Thema unmißverständlich dargestellt: die Pest ist erst ungebrochen. Noch leben die meisten Einwohner der Stadt, aber das Grauen hat alle, außer den ahnungslosen Kindern ergriffen.

S. 552 Die Pest zu Azdod

Den Rettungen des alttestamentarischen Gottes stehen seine Strafen gegenüber, in denen die Juden die sinnvolle Erklärung für ihre und andere Völker Leiden im Laufe der Geschichte gefunden haben. Auch für sie gibt es im Werke Poussins Beispiele, die nun fast noch deutlicher als alles bisher Erwähnte seine antik bestimmte Auffassung von der Macht dieses Gottes beweisen, der auch noch dort, wo er, „sich rächt“, die schöne Ordnung des Kosmos aufrecht erhält.

Die Pest zu Azdod, 1630-1631, Bellori, der über dieses Bild schrieb: („Poussin hat in diesem Historialgemälde grobenteils den Stil Raffaels nachgeahmt, wie er von Marc Anton gestochen wurde, indem er den Bewegungen und [S. 553] den Ausdruck der Gestalten folgte.“), hat von seinem Wesen wenig verstanden. Betrachtet man zuerst die konventionellen Teile des Bildes, seine ‚negativen Determinanten‘, so fällt allerdings bei der Disposition des Stadtbildes in die Augen, daß es dem von Palladio und Garlio entwickelten, auch sonst noch gebrauchten Schema folgt. Auch lassen sich motivische Ähnlichkeiten mit einem Stich Marc Antons nach Raffael, genannt Ilmorbetto oder die Phrygische Pest, nachweisen (Abb. bei Eugène Müntz, Raphael, Paris 1886, 610).

Mag die Veranlassung zum Auftrag dieses Bildes die Pest von Mailand vom Jahre 1630 gewesen sein oder die Schilderung des Thukydides, (von der es eine lateinische Version bei Lukrez am Schluß des Gedichtes *De rerum natura* gibt), Poussins Darstellung hat offensichtlich eine ganz andere innere Tendenz als die Erinnerung an jene Ereignisse. Sie hat einen unübersehbaren Zug auf das Religiöse, auf die göttliche Macht. Nach dem ersten Buch Samuel, Kap 5, „hatten die Philister“ nach einer Niederlage Israels „die Lade Gottes an sich genommen und sie ... nach Azdod überführt. Darauf nahmen die Philister die Lade Gottes brachten sie in den Tempel Dagon, und stellten sie neben Dagon hin. Als aber die Azdoditer am anderen Morgen früh in den Tempel Dagon kamen, gewahrten sie, daß Dagon vor der Lade Jahwes niedergefallen war auf sein Angesicht. Da nahmen sie den Dagon und stellten ihn wieder an seinen Platz. Am anderen Morgen früh aber fand sich, daß Dagon abermals vor der Lade Jahwes auf sein Angesicht niedergefallen war, und zwar lagen der Kopf Dagon und seine beiden Hände abgeschlagen auf der Schwelle; nur der Rumpf war noch von ihm zurückgeblieben ... Es lag aber die Hand Jahwes schwer auf den Azdoditern; er setzte sie in Schrecken und schlug sie mit Pestbeulen“ (Vers 1-6).

Diese Angabe hat der Maler genau befolgt: Links auf dem Bild sieht man den Dagontempel, zwischen seinen Eingangssäulen die Lade mit den Tragestangen und den zwei Cherubim und dem ringsumherlaufenden goldenen Kranz (2. Buch Mose 37) und dann die gestürzte und zerschlagene Dagonstatue, ferner Leute, die das Wunder bestaunen und im Vordergrund die von der Pest befallenen Philister.

Ihr Schicksal ist an zwei Gruppen dargestellt, in denen alle Lebensalter vertreten sind: Kinder, Erwachsene und Greise. In der Mitte eine tote Mutter mit zwei Säuglingen, einer ebenfalls verschieden, der zweite versucht noch, die Brust der Mutter zu erreichen und wird vom Vater zurückgehalten – eine literarische Erinnerung an ein von Plinius angegebenes Bildthema des Apelles, allerdings verändert –, dazu zwei neben einer Säulentrommel Niedergesunkenen, denen Mann und Frau zu Hilfe kommen. Hier wird ein Knabe zurückgehalten, sich zu nähern.

Worauf aber zum Verständnis des Bildes alles ankommt, ist die diese Einzelheiten überwaltende geistige ‚Haltung‘ des Bildes, der Horizont, unter dem es gesehen ist, der Geist, der seine Form bestimmt hat. Darzustellen war die strafende, die vernichtende Göttlichkeit in der gottfernen Umgebung, in welche das höchste Symbol jener Macht geraten war, also ein ungeheurer Gegensatz. Poussin. aber hat eine Einheit, eine durchgreifende Ordnung gegeben: selbst die toten Opfer dieses Gottes sind noch edel, die mit Krankheit Geschlagenen erscheinen noch schön. In diesem Zuge aber trifft bei ihm die antike Vorstellung der von den Göttern bewohnten Welt in der ganzen Pracht ihrer Sinnlichkeit auf, im Gegensatz zu dem Verständnis Gottes, wie es im Alten Testament sich zeigt.

S. 554

Den Geist der Bibel kann man an dem erkennen, was über die Pest gesagt ist. Ich zitiere dafür Arnold J. Toynbee (Kultur – Scheidewege, Berlin 1958, 82): „Solange Jehovas Bundeslade in Israel unter seinem

Auserwählten Volke blieb, diente sie ihm als Talisman; als sie aber von den Philistern erbeutet worden war, lag die Hand des Herrn schwer auf jener Stadt, in der sie stand, und selbst das auserwählte Volk wurde von der Pest ergriffen, mit der die Heiden für die Schändung des Heiligtums heimgesucht wurden.“ Jehova hielt also nirgends ein mit dem Chaos, das er als Strafe stiftete, nicht einmal bei seinem eigenen Volke. Auch dessen Welt brachte im tiefsten Elend, zur Verwirrung. Ein in jüdisch-christlicher Vorstellung denkender Maler des 17. Jahrhunderts hätte in diesem Pestbilde Chaos und Entsetzen und ein Hilfesuchen im Jenseits darstellen müssen, wie es z. B. Orazio Borgianni (Hl. Borromäus unter den Pestkranken, S. Adriano, Rom) oder Pierre Puget (Relief der Pest in Mailand, Musée de la Santé, Marseille) getan haben. Man vergleiche die Beschreibung bei Emile Mâle (*L'Art religieux du XVIIe siècle*, 89-90): „[nicht abgeschrieben, weitere Beispiele in den Anm.]“

Bei dem, was diese Bilder von Poussins Pest zu Azdod unterscheidet, handelt es sich nicht bloß um ‚Formalität‘; hinter diesem und in demselben zeigen sich verschiedene geistige Haltungen „nicht so etwas, wie anders geartete künstlerische Temperamente, sondern entgegengesetzte Grundüberzeugungen und Weltkonzeptionen, die der künstlerischen Tätigkeit vorausliegen. Vorausliegen müssen und sie bestimmen. Man sieht bei Poussin, daß die seinige, die von der Anwesenheit der Götter auf der Erde her gedacht war, auch sehr realistische Einzelzüge zuließ, genau wie das besonders in der römischen Antike der Fall war. Aber auch dort, wo gegen die Frömmigkeit, die ‚pietas‘, verstoßen wurde, blieben doch die Götter noch mächtig, in dem sie selbst im Chaos und Entsetzen noch Schönheit und Ordnung und vor allem Güte aufrechterhalten bleiben ließen.

Poussin hat auch darauf besonders hingewiesen: der Mann, der den auf den Tempelstufen rechts liegenden Bettler ein Almosen reicht, ist davon Zeugnis – mehr aber noch die über das ganze Bild ausgebreitete Ordnung und die Würde der einzelnen Figuren.

Auch solch ein Thema, das von der göttlichen Strafe handelt, ist bei Poussin durch seine Darstellung Mythos geworden. Walter F. Otto (*Mythos und Welt*, Darmstadt 1963, 272) hat darauf hingewiesen, daß „die Mythen von verschiedenem Range sind. Ihre Dignität hängt durchaus davon ab, wie nahe sie dem Urmythos von der Gestalt des Gottes stehen, also von dem Maße, in dem sie an seiner Heiligkeit teilhaben“. „Der ursprüngliche Mythos bezeugt sich selbst dadurch, daß er eine Macht ist, die ins Leben greift, in dem Haltungen und Handlungen der Menschen zur Erscheinung kommen muß.“ Das ist bei diesem Bilde auf doppelte Weise der Fall: es zeigt den Gott zugleich strafend und den Kosmos, die schöne Ordnung aufrechterhaltend, im Gegensatz zu dem rächenden Gott des Alten Testaments.

Platter, Felix: Beschreibung der Stadt Basel 1610 und Pestbericht 1610/11, herausgegeben von Valentin Lötscher. Basler Chroniken , Band 11. Basel 1987
S. 65

Abb. Die Philisterpest von A° 1060 v. Chr., Basler Bibel von 1523/24 bei Adam Petri, S. XLVI. Aus Quentels Druck von 1479

Foto aus Buch

Abb. Dragon-Statue und Bundeslade, Illustration der Frankfurter Bibel 1704, S. 293, von Matthäus Merian d. Ae., 1627

Foto aus Buch

Mayer zu einem spanischen Pestbild von **Francisco Herrera d. Ä.**⁴⁰

„...möchte ich, ... mit einem großen Fragezeichen, dem Künstler ein Gemälde in der Sacristei der Capilla de la Antigua in der Sevillaner Kathedrale zuweisen, das die ‚wunderbare Heilung eines Pestkranken‘ darstellt. Vielleicht gehört es zu jenen von Ponz [dazu Anm.: *Viaje IX*, 95 Wir lassen jedoch die Frage offen, ob dieses Werk nicht am Ende eine Schöpfung des sonst unbekannten Pedro Diaz de Villanueva ist, der sich erst kürzlich aus dem Dunkel verstaubter Dokumente als der Lhrer Zurbarans entpuppt hat.] so gerühmten zehn Gemälden Herreras in S. Francisco, die — in lebensgroßen Figuren — Szenen aus dem Leben verschiedener Heiligen behandelten.“

Martin Schaffner

Lustenberger, Suzanne: Martin Schaffner. Maler zu Ulm, Diss. Bonn 1961

Martin Schaffner. Maler zu Ulm, Schriften des Ulmer Museums N.F. Bd. 2, Ulm 1959

"Danach (1546) werden in einem Amtsprotokoll vom 6. Februar 1549 bereits seine Erben genannt. Möglicherweise ist der Künstler jener großen, verheerenden Pest zum Opfer gefallen, die laut Bericht des Ulmer Chronisten Sebastian Fischer 1547 in der Donaustadt gewütet hat."

in diesem Zusammenhang sollte erwähnt werden, daß Schaffner 1510/14 für Nürnberg ein Pestbild geschaffen hat.

Lustenberger-Beeh, Suzanne: Martin Schaffner. Maler zu Ulm 1478/79-1546/49, in: Lebensbilder aus Schwaben und Franken, 8. Band, Stuttgart 1962

⁴⁰ Mayer, August Liebmann: Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911, S. 139

Martin Schaffner ist also zwischen dem 3. August 1546 und dem 6. Februar 1549 gestorben. Wie der Chronist Sebastian Fischer schreibt, wütete 1547 in Ulm eine verheerende Pest, der vielleicht auch der Maler zum Opfer gefallen ist. Anmerkung dazu: Fischers Frau Hiltgarde starb auch 1547 an der Pest.
aus Lustenberger S. 31, A. 89

Wohl nach 1510 entstand ein Altar, der für die Wengenkirche gestiftet worden war. Auf seiner Außenseite befand sich ein sogenanntes Pestbild, das als einziges erhalten geblieben ist und heute im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (im Katalog von Treu 1980 herausgegeben wird als Standort Die Bayerische Gemäldesammlung in München angegeben) aufbewahrt wird. Schaffner hat sein Bild in zwei große Zonen aufgeteilt, sie mit einer Unmenge Figuren überladen und zu einer ausführlichen, realistischen Schilderung des Vorgangs ausgebaut. In der Himmelszone, die durch ein reiches Wolkengekräusel nach unten abgegrenzt ist, thronen auf der einen Seite Gott Vater. In seiner Linken hält er als Zeichen seines Richteramtes das Schwert und in seiner Rechten die drei Pfeile, die nach einer Schriftquelle aus dem Alten Testament Pest, Hunger und Krieg bedeuten.

Die Votivtafeln zur Abwendung der Pest in Nürnberg, ... sind nicht datiert, die Zuschreibung des Pestbildes ist sogar - trotz des mehrmals einwandfrei und überzeugend identifiziertem Selbstbildnisses als Sebastian - umstritten.

rechter Flügel des Pestbildes, direkt kopiert nach Holbeins *Wunder der hl. Ottilie* um 1508/09 in Prag
Pestbild zwischen 1510 und 1514
seit 1920 in Nürnberg

für die Wengenkirche schuf Schaffner ein Pestbild, heute in Nürnberg:

Unter ihm wenden sich fünf Engel, die wie in der Apokalypse mit Mühlstein, Bogen und Schwert bewaffnet sind, zur Erde nieder. Gottvater gegenüber befindet sich Christus. Er ist auf dem schräg zur Bildtiefe führenden Kreuzesbalken in die Knie gesunken und bittet ihn als Schmerzensmann und erster Fürbitter um Gnade für die sündige Menschheit. Er wird von einer Gruppe von Engeln begleitet, die seine Leidenswerkzeuge aufrecht emporhalten. In der Mitte schwebt die Taube des hl. Geistes, der sich von der Tiefe her Engel anbetend zuwenden. Die untere Zone stellt eine weite Landschaft dar, die mit ihren Bäumen und Berggipfeln bis in die Wolken vorstösst. Im Vordergrund links steht Maria und hebt, indem sie ihre Brüste weist, ihr Antlitz fürbittend zu Christus empor, während zwei Engel ihren Mantel ausbreiten, unter den sich die Menschen schuttsuchend geflüchtet haben. Sie sind als Vertreter der verschiedenen weltlichen und geistlichen Stände charakterisiert und stellen somit die gesamte Menschheit dar. Neben dem Papst, der die Geistlichkeit auf der bevorzugten rechten Seite anführt, kniet der Kaiser, dem Schaffner die Gesichtszüge Kaiser Maximilians verliehen hat. Maria gegenüber stehen auf der rechten Seite Rochus und Sebastian als besondere Schutzheilige gegen Krieg und Pest. Der Höchste unter ihnen ist Sebastian, da ihn nach der Legende selbst eine große Anzahl von Pfeilschüssen nicht zu töten vermocht hatte. Der Künstler hat ihm seine eigenen Züge gegeben. Ihm schliesst sich etwas tiefer im Bild, der hl. Rochus an, dessen eitrige Beinwunde von einem Engel berührt und dadurch geheilt wird. Ihrer aller Fürbitte bewirkt, dass die Pfeile Gottes gebrochen zur Erde niederfallen. Nur die, die sich nicht unter ihren Schutz gestellt haben, liegen zu Tode getroffen in verzerrter Haltung am Boden.

aus: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Frankfurt 1983, S. 64, Abb. 42 Hartmut Boockmann: Aus der Allgegenwart der Pest-Gefahr helfen vor allem Christus und die Heiligen. Außenseiten von zwei Altarflügeln. Fürbitte bei Pestgefahr. Martin Schaffner, um 1520, Gemälde auf Tannenholz, je 167,6 x 49,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
„Die von einem Ulmer Altar stammenden Außenflügel verschlossen einstmals einen Altarschrein, von dem man annehmen darf, daß er einem der gegen die Pest angerufenen Heiligen geweiht war. Auf dem linken Flügel oben Gottvater mit dem Richterschwert, der in seinem Zorn über die Sünden der Menschen drei Pfeile auf diese herniedersendet, mit denen Pest, Hunger und Krieg symbolisiert sind. Die ihn unterstützenden Engel sind mit Schwert, Bogen und Mühlstein (Apokalypse 18,21) bewaffnet. Gott gegenüber kniet unter der Heilig-Geist-Taube Christus und zeigt Gott seine Passionswunden, während die Engel hinter ihm die Werkzeuge demonstrieren, mit denen Christus gequält worden ist. Gottes Zorn soll also durch Christi Opfertod besänftigt werden, und dies geschieht auch, wie die geknickten, also unschädlich gewordenen Pfeile unter der Gruppe zeigen. Die gleiche Wirkung geht von Maria links unten im Bild aus, die einerseits durch die Demonstration ihrer Brust Gott daran erinnert, daß sie seinen Sohn genährt hat, und die auf der anderen Seite — als sog. Schutzmantelmadonna — die Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände, also die Menschheit, mit ihrem Mantel schützend umfängt. (Vgl. Kat. Nr. 461) Die Vertreter der Geistlichen werden vom Papst angeführt, während auf der anderen Seite der Kaiser, dem der Maler die Züge Maximilian I. gegeben hat, der vornehmste Repräsentant der weltlichen Stände ist. In der rechten Bildhälfte unten werden die beiden im ausgehenden Mittelalter vielfach verehrten Pest-Heiligen in der üblichen Weise dargestellt: Sebastian mit den Pfeilen, die ihn nicht hatten töten können und die nun als Pest-Pfeile verstanden werden, und Rochus in Pilgerkleidung und mit der Pestbeule am Oberschenkel. Der Maler hat Sebastian mit den eigenen Gesichtszügen dargestellt, er gibt also ein verstecktes Selbstportrait.“

Der Maler hat die beiden unteren Figurengruppen in eine weite Landschaft gestellt, in der man Pest-Tote erkennt: Menschen, die sich in der Seuchengefahr weder Christus noch Maria noch den beiden Heiligen zugewandt haben.“

S. Lustenberger, Martin Schaffer, Diss. Bonn 1961, S. 48 ff. – Ausst. Reformation in Nürnberg, Nr. 199 (mit abwegiger Interpretation) und Farbtafel 7

Baum, Julius: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts (Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart, Bd. 3) Stuttgart/Berlin 1917

S. 202 Nr. 201 Martin Schaffner (?), Hl. Rochus
(Inv. 1909 – 13039.) (Abb. 8 Foto aus dem Buch]

Hl. Rochus auf dem rechten Fuße stehend, den linken vorsetzend. Er ist mit einem langen Schultermantel bedeckt, der in scharfgartigen Falten fällt. Mit der linken hebt er den Mantelsaum über dem linken Knie, um auf die Pestbeule hinzuweisen. Der Kopf, vollbärtig, mit langem, strähnigem Haar, von einem Barett bedeckt, ist ausdrucksvoll erhoben. Vor dem rechten Beine des Heiligen ein Engel in langem Gewande mit geschlitzten Ärmeln und Überfall.

Um 1520.

Erworben 1909 [aus Ulm].

Dieter Koepplin, S. 346: Kat. 461 Im spätmittelalterlichen, idealistisch-realistischen Andachtsbild hat die Gottesmutter als ein Schrein den trinitarischen Gnadenstuhl empfangen, um ihn uns zu offenbaren und zu vermitteln. Diese „Schreinmadonna“ umfängt zugleich mit ihrem Schutzmantel alle Menschen, die die göttliche Barmherzigkeit suchen. Schreinmadonna mit eingeschlossenem Gnadenstuhl, Österreich, um 1430, Wien, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.

„Im geöffneten Zustand zeigen die erhaltenen Beispiele der thronenden oder stehenden Schreinmadonna entweder Szenen des Lebens und der Passion Christi oder die barmherzige Dreieinigkeit in der Form des ‚Gnadenstuhls‘. Maria ist hier ein realistisches Gefäß des heiligen Geistes, des am Kreuz hängenden Sohnes und des Vaters. ... Indem auf den geöffneten Flügeln die fromme Menschheit — die Frauen links, die Männer rechts, zuvorderst die vornehmsten Standesvertreter — Schutz finden im Anblick des gekreuzigten Erlösers, wird Maria auch zum Bild der schützenden Kirche für ihre ‚Kinder‘.“

Dieter Koepplin, S. 347: Kat. 462 Die von der Dreieinigkeit gekrönte ‚Schutzmantelmaria‘ im Rosenkranz nimmt die Gläubigen, besonders Dominikanermönche und Mitglieder der Rosenkranzbruderschaften, unter ihren Mantel der Barmherzigkeit — eine von Luther ausdrücklich abgelehnte spätmittelalterliche Vorstellung. Schutzmantelmaria im Rosenkranz, durch die Trinität gekrönt, Holzschnitt, Leipzig: Martin Landsberg um 1500, Bamberg, Staatsbibliothek

„... Vor Maria, die von der Trinität gekrönt wird und fürbittend ihren Mantel über Papst und Mönche ausbreitet, kniet Dominikus, dem Maria den Rosenkranz verliehen haben soll. Die vier Heiligen außen, sind die Dominikaner Petrus Martyr (links oben), Thomas von Aquino (rechts oben), Vinzenz Ferrer (links unten) und Katharina von Siena (rechts unten).“

Dieter Koepplin, S. 376-378: Kat. 500 Die Liebe Gottes, für die das Herz ein Sinnbild ist, wirkt durch Christus und den heiligen Geist. Auch in Zeiten der Pest soll der Gläubige zu dieser Liebe Zuflucht nehmen und darauf vertrauen, daß Gottes Zorn durch den Erlöser von allen Menschen, die die göttliche Liebe erwidern, weggenommen wurde. Das Herz der dreieinigen Gottesliebe, Lukas Cranach d. Ä., 1505, London, the British Museum.

„Der Anlaß zu dem Holzschnitt, den Cranach im ersten Jahr seiner Hofmalertätigkeit im Dienst Friedrich des Weisen geschaffen hat ..., war eine Pestepidemie 1503/06. In der irdischen Zone knien außen die Pestheiligen Sebastian und Rochus, nach innen zu Maria und der Evangelist Johannes, die unter dem Kreuz gestanden hatten. Maria betet kniend; aber ihre Fürbitte ist in viel schlichterer Weise auf Christus bezogen, als es sonst in eigentlichen Pestbildern und in vergleichbaren Darstellungen der Interzession gezeigt wird. Vor allem fehlt hier die Veranschaulichung des ‚alttestamentlich‘ zürnenden Gottes. Statt dessen ist dieser evangelische Wappenschild, der als ein ‚Schild des Glaubens, mit welchem ihr auslöschen könnt alle feurigen Pfeile des Bösewichts‘ (Eph. 6,16), von Engeln am Himmel getragen wird, mit dem Gegenteil von einem Zorneszeichen besetzt, nämlich mit einem Herzen, dem Symbol der Liebe.“

Cranach der Ältere. Herausgegeben von Bodo Brinkmann, Städel Museum, Frankfurt 2008

S. 234 Pestbild

»Gott ist ein rechter Richter und ein Gott, der täglich droht. Will man sich nicht bekehren, so hat er sein Schwert gewetzt und seinen Bogen gespannt und zielt und hat darauf gelegt tödliche Geschosse; seine Pfeile hat er zugerichtet, zu verderben.« (Ps. 7,11 — 13) heißt es in der 1545 erschienen Luther-Bibel. Jahwe, der Gott des Alten Testaments, ist ein zorniger Gott, der an unzähligen Bibelstellen, die aus der Zeit des Alten Bundes berichten, metaphorisch mit strafenden Bogenschüssen in Verbindung gebracht wird. Motiviert sowohl durch die Wesenseinheit der Trinität als auch durch die Rolle Christi als Weltenrichter überträgt sich derlei Rachsucht in der mittelalterlichen Auffassung gelegentlich auch auf den Heiland. Kein Geringerer als der große Theologe der Dominikaner Thomas von Aquin (1225 — 1274) sah in einer Vision, wie der zürnende Christus Pest, Hunger und Krieg durch Pfeile auf die in Sünde gefallenen Menschen herabsendet, um die ganze Welt zu vernichten. Tatsächlich zeigen die spätmittelalterlichen Pestbilder - erwähnt sei nur

das berühmte rechte obere Bildfeld auf der Außenseite des Göttinger *Barfüßeraltars* von 1424 (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover) - den Gottessohn mindestens ebenso häufig wie den Vater beim Schleudern oder Abschießen der Pfeile, die die tödliche Bedrohung symbolisieren. Ein in den Deckel einer Medikamentenschachtel eingeklebter Einblattholzschnitt aus den Jahren um 1460 *Ijo* führt diese Ambivalenz deutlich vor Augen: Als Schmerzensmann kniet Christus links auf einem Tau-förmigen Kreuz, während Gottvater rechts drei Pfeile auf einmal mit dem Bogen auf die Menschheit abfeuert — dabei zeichnet beide ein Kreuz-Nimbus aus.

Zugleich macht der Vergleich mit dem Holzschnitt deutlich, dass Lucas Cranach für sein Budapester Gemälde wieder einmal auf niedere Gattungen als Quellen zurückgegriffen und ihre Inhalte ins Medium des Tafelbildes transponiert hat — ein Grundprinzip seiner Bildfindung, auf das Dieter Koepp lin mehrfach hingewiesen hat. Denn der mit drei Pfeilen und einem Bogen nach rechts zielende Gottvater, diesmal jedoch nicht nimbiert, sowie der kniende Schmerzensmann kehren in seiner Komposition fast wörtlich wieder. In der rechten Bildhälfte ersetzt er die gequälte Bevölkerung allerdings durch ein verheißungsvolleres Motiv, das gleichwohl auch hier die ganze Menschheit darstellen will, die sich unter dem Mantel der Schutzmantelmadonna, der »Mater omnium« oder »Madonna della Misericordia« zusammengefunden hat. Maria als Schutzmantelmadonna fungiert in der Ikonografie der Pestbilder naturgemäß als die zweite gewichtige Fürsprecherin, um die Gnade Gottes für die sündige Menschheit zu erwirken. Auch die Kombination von Jesus und Maria hat nicht erst Lucas Cranach in diesem Zusammenhang eingeführt. Aus der Werkstatt des Ulmer Bildschnitzers Michel Erhart hat sich eine um 1490/95 entstandene Figurengruppe erhalten, die genau diese Gegenüberstellung des Schmerzensmannes und der Schutzmantelmadonna unter einem Pfeile schleudernden Gottvater zeigt (aus dem Benediktinerinnenkloster Urspring, heute Diözesanmuseum Rottenburg). Dennoch bleibt seine malerische Umsetzung des Themas ein höchst originelles Andachtsbild.

Richtstätter, Carl: Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, 2 Bde. Paderborn 1919

Bd. 1 Titelbild: „Die Verehrung des Herzens Jesu“ Lucas Cranach der Ältere, 1505 (auch Neubearbeitung München/Regensburg 1924) [Foto]

Bd. 2 S. 108/109

Eine tiefsinnige Darstellung der altdeutschen Herz-Jesu-Verehrung zeigt ein spätgotischer Holzschnitt vom Jahre 1505.

Das Herz des Herrn ist auf einem Wappenschilde angebracht, der von vier Engeln getragen wird, die das heiligste Herz Jesu zur Verehrung darbieten. Im Herzen selbst sieht man ein ergreifendes Bild des Gekreuzigten, die inneren Leiden des Herzens Jesu anzudeuten. Durch das Kreuz wird Herz und Schild in zwei Hälften geteilt. Die linke Seite des Schildes bedecken die Blutstropfen aus der verwundeten rechten Seite Jesu. Oben gehen aus dem Herzen Flammen hervor, von einer stilisierten Dornenkrone umgeben. Flammen und Dornenkrone erzählen ebenso wie das flatternde Spruchband am Fuße des Kreuzes auch ohne Worte von der Liebe und den Leiden des Erlöserherzens.

Unter dem Wappenschild kniet Maria, Augen und Hände betend zum Herzen ihres Sohnes erhoben, daneben Johannes mit dem Evangelium von der Eröffnung der Seite Jesu. Rechts kniet der hl. Sebastianus mit seinen Pfeilen, nach Auffassung der deutschen Mystiker vielleicht hier die Liebespfeile andeutend, womit die liebenden Seele das Herz ihres Bräutigams verwundet. Auf der anderen Seite kniet der hl. Rochus, der Patron der Pestkranken, der in Andacht versunken zu dem ihm von den Engeln vorgehaltenen Herzen des Herrn aufblickt. Wie schützend schwebt der Wappenschild über einer Burg. In der prächtigen Landschaft erscheinen links und in der Mitte am Wasser Hirsche, nach mittelalterlicher Auffassung wohl den Psalmvers (41,2) andeutend, „Wie der Hirsch verlangt nach der Wasserquelle, so verlangt meine Seele nach dir,“ – nach dem Herzen des Erlösers.

Giovanni di Paolo „Pestallegorie“ 1436/37. Gem. Holz, Berlin, Kunstgewerbemuseum
sonst noch nichts bekannt, keine Literatur gesucht

Pieter Bruegel (um 1525/30-1569) „Der Triumph des Todes“ um 1562

dazu: Moritz, Werner: Krankheit, Armut und Hospitäl der späten Mittelalters im Bild, in: Krankheit und Heilung. Armut und Hilfe, Ausstellung vom 1. 10. 1983 bis 31. 1. 1984 im Franziskaner Villingen, S. 178-197
„... Sein „Triumph des Todes“, eine Darstellung der Pest von 1347/48, schildert ein Massensterben mit eindrucksvoller Schaurigkeit; ganze Totenheere umzingeln die Lebenden. Für diejenigen Länder, Landschaften und Städte, aus denen genauere Ziffern vorliegen oder solche mit einiger Sicherheit geschätzt werden können, läßt sich feststellen, daß der Pest ein Drittel oder mehr der Menschen schon bei ihrem ersten Durchzug durch das westliche Europa in den Jahren 1347 – 1350 zum Opfer fielen.“

Aubin/Zorn (Lit.-Verz. in Kat. 6), S. 304, Madrid, Museo del Prado

Johann Heinrich Schönfeld

Am Rande der Pestgeschichte soll nicht unerwähnt bleiben, daß Biberach der Geburtsort von Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684), Maler, ist: Er hat lange Zeit in Italien gelebt, leider sind nur wenige Kunstwerke in seiner Heimatstadt zu besichtigen. Seine Gemälde „Der Tod der Hl. Rosalie“ und „Die Verurteilung des Heiligen Sebastian“ befinden sich in den Städtischen Kunstsammlungen von Augsburg. „Die Verurteilung“ ist ein eher selten behandeltes Ereignis im Leben des Heiligen. Außer dem Maler Schönfeld ist diese Szene noch in der Pfarrkirche von Amorbach und in der Sebastianskapelle zu Wertach behandelt. Zwei Gemälde „Die Hll. Sebastian und Rochus“ und „Der Hl. Carl Borromäus unter den Pestkranken“ gehören zu Altären im Salzburger Dom. Eine Vorstufe „Der Heilige Sebastian“ ist verloren, dieser Kupferstich stammte aus den ersten

Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien. Für die Franz Xaver Jesuitenkirche in Leoben/Steiermark malte er „Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken“.

Krapf, S. 10/11

„Für Deutschland war, wie schon angedeutet, seit Beginn des 17. Jahrhunderts, also gerade damals, als die künstlerische Entwicklung Schönfeldts [Krapf schreibt *dt*, weil in der von ihm durchgesehenen Literatur das die häufigste Schreibweise war.] einsetzte, eine traurige Zeit eingetreten. Durch die Religionsverschiedenheiten wurde die Seele des deutschen Volkes zerrissen und in den Schlachten des dreißigjährigen Krieges blutete sein Leib. Jeder Sieg, der errungen wurde, war zugleich ein Verlust an deutschem Gut und Blut. Dazu stellte sich in dem schwergeprüften Lande ein fürchterlicher Gast ein, die Pest, die vom Orient eingeschleppt war. In mehreren Wellen suchte sie gerade Schwabens Städte auf das entsetzlichste heim, unter anderem in den Jahren 1626/27. [dazu Anm. A. Hämmerle: Die Künstlerfamilie Kilian a.a.O. S. 5.] So ist es nur verständlich, daß der Malergeselle Schönfeldt, wie so viele andere seiner Zeit, einmal wegen der Kriegswirren und Seuchen und der damit zusammenhängenden schlechten Aussichten, zum anderen aber, da ja in Deutschland eine schulmäßige Ausbildung so gut wie ausgeschlossen war, sein Heimatland für lange Zeit verließ, um sich an den damals berühmten Malern benachbarter Länder weiterzubilden.“

S. 18

„Possins Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament sind geradezu vorbildlich für seine Schöpfungen geworden. Ja, durch einige Werke unseres Meisters sind wir in der Lage, den großen Einfluß, den der Franzose auf ihn ausübte, unumstößlich zu beweisen. So hat Schönfeldt in seinem Leobener Bild: ‚Der Hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken‘ die Gruppe im Vordergrund, welche die der Pest bereits erlegene Frau und ihre beiden Kinder darstellt, unmittelbar aus dem Gemälde Poussins: ‚Die Pest in Asdod‘ [zu Asdod siehe Brentjes] übernommen.“

S. 67

„Matthäus Küsels Stiche nach Schönfeldt:

Der hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken

In der Mitte des Blattes kniet Franz Xaver, in den Lüften schwebend, auf einer Wolke, die von engeln getragen wird. Seine mit Priestertoga und Stola bekleidete Gestalt wird von einem hellen Lichtschein getroffen, Ein Engel, von links oben kommend, überreicht ihm eine mit dem Leib Christi geschmückte Lilie. Unter dem Ordensheiligen liegt eine Menge von der Pest befallener Männer, Frauen und Kinder. Am linken Bildrand, vor einem antiken Bau, zwei männliche Figuren, von denen die eine, in indianischer Kleidung, ein Szepter hält. Rechts beugt sich ein Mann, der sich wegen der Pest die Nase zuhält, über eine bereits tote Frau, an deren Brust ein kleines Kind weint. Weiter rückwärts ist die Erde ebenfalls mit Pestkranken bedeckt; zur Rechten tragen zwei Männer einen Kranken in einen heidnischen Tempel. Im Hintergrund wird eine von Bergen umschlossene Stadt sichtbar. Links unten auf einem Stein die Bezeichnung: ‚JH. [dazu Anm. Als Monogramm ineinander verschlungen.] Schönfeldt Invenit et Pinxit‘; darunter ‚G. DT. delinea‘; rechts: ‚Matt. Küsell S.C.M.Sculp.‘

Auf dem unteren Schriftrand, in dessen Mitte ein Wappen mit einem Bischofshut angebracht ist, steht zu lesen:

„Imago S. FRANZISCI XAVERII in templo eidem Sancto dicato Collegu Soc, Jesu Leoby, arae maioris a Celsissimo & Reverendissimo Principe Maximiliano Gandolpho Archiepiscopo Salisburgensi Apostolicae Sedis Legato erectae MDCLXX; significationem humillime consecrat dedicatque Collegium Societatis JESU Leoby.“

(Gr. 567x552. N. unter Sch.) (St.Gr.Slg. Albertina, Wien.)

Das Blatt ist nach dem Gemälde des Hauptaltars der Stadtpfarrkirche in Leoben (Steiermark) gestochen.“

Voss 1927, S. 67

„Besonders aufschlußreich ist die Folge von Altarbildern im Dom von Salzburg, da einige von ihnen feste Daten aufweisen. Unter den heute noch an Ort und Stelle befindlichen Gemälden verrät die Doppeldarstellung der Heiligen Sebastian und Rochus noch enge Beziehungen zu italienischen Eindrücken, insbesondere erinnert das stumme Grau des Gesamttones und die einfache, etwas schwere und lastende Formgebung an Meister wie den in Rom tätigen Tessiner Pierfrancesco Mola. Wahrscheinlich ist dieses Bild das zuerst in Auftrag gegebene und darf mithin wohl kurz nach 1650 angesetzt werden. Bald darauf, im Jahre 1655, ist die Fürbitte des heiligen Karl für die Pestkranken entstanden, kompositionell wie malerisch viel effektvoller, koloristisch sehr gewagt durch das isolierte starke Rot auf der Hauptfigur inmitten von trüben, zum Teil changierenden Tönen.“

Biedermann 1983, S. 42-45

„Ein Altarblatt-Entwurf mit der Darstellung des ‚Hl. Antonius von Padua als Fürbitter der Pestkranken‘ (Abb. 13) konnten die Augsburger Kunstsammlungen 1973 aus Wiener Privatbesitz erwerben [dazu Anm.: Städtische Kunstsammlung Augsburg, Inv. Nr. G. 4884–73. Feder in Grau und Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, nachträglich von anderer Hand aquarelliert; 25,5x18,3 cm...]. Die Zeichnung ist leider nachträglich von fremder und nicht sehr sensibler Hand aquarelliert worden, was ihr viel von ihrem einstigen Reiz genommen hat. Ursprünglich war sie von kraftvoll die Formen umreißenden Linien gekennzeichnet, der hier und dort eine

leicht schreibende, mit federnder Spitzigkeit die Formen andeutende Zeichenweise entgegenstand. Die graue Lavierung, die unter der nachträglichen Aquarell-Barbarei liegt, folgt scheinbar eigenen Gesetzen, dient nur selten ihrer eigentlichen Aufgabe, der Figurenmodellierung, und gliedert die Komposition nach graphischen Wertigkeiten. Mit ihr im engen Zusammenhang steht die Lichtführung, die von links oben kommt, aber nicht konsequent durchgehalten ist. Doch solche Konsequenz war für Schönfeld in seinen Zeichnungen kein Thema. Hier war ihm graphische Gliederung als Bauelement einer monochromen Komposition wichtiger.

Die zeitliche Einordnung des Blattes bereitet keine Schwierigkeiten. Stilistisch verwandt ist ein oben ebenfalls halbrund abgeschlossener Altarblatt-Entwurf in Ravensburg mit der ‚Verehrung Christi durch Maria, Petrus und Paulus‘, so daß viel für eine Entstehung der Zeichnung am Ende der fünfziger Jahre spricht. Eine weitere Stütze für diese Ansetzung sind die zahlreichen Poussin-Zitate, die sich nur in diesem Zeitraum belegen lassen. Schönfeld entlehnte hier Einzelheiten aus Poussins Bild ‚Die Pest von Azdod‘ im Louvre [dazu Anm. Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, Abb. 197], so die rechte Gruppe mit dem sich die Nase zuhaltenden Mann, der sich über die tote Frau am Boden beugt und dabei das neben ihr stehende Kind berührt. Auch die beiden Leichenträger und die Architekturkulisse mit der offenen Säulenvorhalle gehen auf Poussins Komposition zurück, sind allerdings abgewandelt.

Schönfelds Pestaltäre entstanden nach Pée durchweg in den fünfziger Jahren, so die beiden Altarblätter im Salzburger Dom, der ‚Hl. Borromäus unter den Pestkranken‘ und die beiden Pestheiligen ‚Sebastian und Rochus‘ [dazu Anm. Pée, a. a. O. 1971 Kat. Nr. 70, 71, Abb. 78, 79]. Auch der Loebener [Leobener] Altar ‚Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken‘, der dem Augsburger Entwurf sehr nahe kommt, entstand nach Pée in der Mitte der fünfziger Jahre [dazu Anm. Pée, a. a. O. Kat. Nr. 72, Abb. 80, 81]. Es scheint, als sei die Kunst nach dem Dreißigjährigen Krieg in ihrer Thematik besonders auf die Wunden dieser schrecklichen Zeit eingegangen. Ob der hier vorgestellte Entwurf jemals zur Ausführung gelangte, läßt sich nicht mehr belegen. Gegenüber den Pestaltären in Salzburg und Loeben [Leoben] ist im Augsburger Entwurf eine etwas stärker zugespitzte Schilderung des menschlichen Leidens zu konstatieren.“

Hahnl, Adolf: Die Bildprogramme des barocken Domes – Versuch einer thematischen Interpretation, in: 1200 Jahre Dom zu Salzburg 774-1974, Redaktion Hans Spatzegger, Salzburg 1974, S. 120-147

S. 129

V. Sebastianskapelle

Altarbild der hl. Rochus und Sebastian von Johann Heinrich Schönfeld [Anm. Kat. Augsburger Barock, S. 142 Nr. 151], um 1650; Reliquien des hl. Basilus; VIII. Kreuzwegstation und Auffindung des hl. Kreuzes durch Helena; Deckenbilder: die hl. Irene löst den hl. Sebastian vom Baum — Bestattung des hl. Sebastian — der pestkranke hl. Rochus im Wald vor Piacenza — Abschied des hl. Rochus von dem durch ihn bekehrten Gothard.

VI. Kapelle des hl. Borromäus

Altarbild von Johann Heinrich Schönfeld, 1655 [Anm. Kat. Augsburger Barock, S. 143 Nr. 154]; Reliquien des hl. Hermes; Kreuzwegbilder IX und X; Deckenbilder: Kreuzbetrachtung des hl. Karl Borromäus - Kreuzprozession in der Stadt Mailand — der Heilige reicht einer Adligen die letzte Wegzehrung — der Heilige reicht armen Pestkranken das Viaticum.

Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977 (zu J. H. Schönfeld)

Augsburger Barock. Ausstellung Augsburg 1968. Red. d. Katalogs: Christina Thon, Augsburg 1968

Biedermann, Rolf: Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8, 1971, S. 119-194

ders.: Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 20, 1983, S. 33-52

Bushart, Bruno: Die Verurteilung des Heiligen Sebastian von Johann Heinrich Schönfeld, in: Pantheon 32, 1974, S. 140-144 (mit Abbildung)

Krapf, Ludwig Herbert: Johann Heinrich Schönfelds Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter, Diss. München 1938

Muchall-Viebrook, Thomas: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, in: Das schwäbische Museum 1931, S. 71-88

Pée, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971 (zu neuerer Literatur über Schönfeld siehe auch Knauer, Martin: ›Bedenke das Ende‹, Tübingen 1997)

Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik. Museum Ulm. Ausstellung vom 2. Juli - 17. September 1967 (Nr. 37, S. 32/33: Der Tod der hl. Rosalie-Abb. 36; Nr. 206, S. 105: Der hl. Sebastian-Abb. 211)

Voss, Hermann: Johann Heinrich Schönfeld, in: Das schwäbische Museum 1927, S. 57-76

Voss, Hermann: Johann Heinrich Schönfeld, ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Biberach 1964

Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 8, Leipzig 1924, Abb. 429 David und der Pestengel [Kopie]

Herding, Klaus: Pierre Puget. Das bildnerische Werk, Berlin 1970
S. 58

Zu Beginn dieses römischen Aufenthalts dürfte die Vorlage eines Stiches entstanden sein, der zugleich von den in Toulon und Genua geknüpften Verbindungen zeugt (Abb. 78). Das Blatt gibt David vor einem Engel wieder, der ihn vor die Wahl zwischen Pest, Hunger und Krieg stellt. Dieser Stich fand bereits 1661 als Frontispiz eines Touloner Pestbuchs in Genua Verwendung [Anm.: 19:33 cm; ein Exemplar in Marseille, Bibliothèque Municipale. Der Titel lautet: P[adre] Mauritio da Tolone, Cappuccino, Trattato politico da praticarsi nei tempi di peste ... tradotto da un religioso dello stesso Ordine. In Genova per Pietro Giov. Galenzani de' Superiori, MDCLXI.]; daß das Blatt aber nicht dort, sondern in Rom gestochen wurde, berichtet als erster Mariette: „Peu de temps après que Puget eût mix le pied dans Rome, un François, B. Thiboust, y grava sur son dessein, un David (Kurz darauf wäre Puget Fuß in Rom, ein Franzose, B. mix Thiboust, einschließlich Gravur auf dem Design, David) [Anm.: Zur Ikonographie vgl. Pigler, Barockthemen I, 158 mit verwandten Beispielen bei Federico Zuccari und Martin de Vos.]“ In der Tat wirkte Thiboust in diesen Jahren nur in Rom, so daß entgegen anderer Darstellung [Anm.: Auquier äußert unter Hinweis auf die Drucklegung des Buches in Genua Zweifel an Mariettes Angaben. Vgl. dazu jetzt auch Walton, Guy: Pierre Puget in Rome: 1962, in: The Burlington Magazine 111, 1969, S. 582] Mariettes Nachricht zuzutreffen scheint. Damit läßt sich dieser Aufenthalt historisch belegen.

Hans Heinrich Glaser

Die Pest. Radierung von 1629 (Staatsarchiv Basel)

Hatje, Frank: Leben und Sterben im Zeitalter der Pest. Basel im 15. bis 17. Jahrhundert, Basel/Frankfurt 1992
Umschlagbild

Die Darstellung der die Geschichte aus 2. Sam. 24,10-25 zugrundeliegt, nach der Gott die von König David befohlene Volkszählung mit einer Pestepidemie bestraft, entstand offenbar unter dem Eindruck der Basler Pest von 1628/29. Der Todesengel mit flammendem Schwert fliegt unangreifbar über die Landschaft hin; die klagenden Frauen lenken den Blick zu dem mit Leichen übersäten Feld, das sich zwischen den Basler Kirchen St. Leonhard (mit Friedhof) rechts und St. Margarethen links erstreckt. Im Hintergrund die Stadt Jerusalem. Die Szene wird beherrscht vom Propheten Gad, der dem kniend betenden König David (im Gewand eines Fürsten des 17. Jahrhunderts) aufträgt, auf der Tenne Araunas, des Jebusiters, einen Altar zu errichten, um Gottes Zorn zu besänftigen, damit die Pest erlösche.

Johann Michael Rottmayr (1654-25. Okt. 1739)

„Sebastianpflege“ im German. Nationalmuseum, Nürnberg; Dom, Passau; Zisterzienserklosterkirche, Raitenhaslach; Pfarrkirche, Burgkirchen

dazu: Hubala, Erich: Die Nürnberger Sebastianspflege des Johann Michael Rottmayr, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1981, S. 107-114 mit 4 Abb.

Giulio Gaetano Zummo

Die Pest, 1691-1695. Eingefärbtes Wachs. Florenz, Zoologisches Museum La Specola – Universität Florenz (Abbildung vorhanden)

«La Corruzione dei Corpi», Wachsrelief von Giulio Gaetano Zjimbo (1656-1701), verwesende Pestleichen darstellend. Zjimbo, ein sizilianischer Mönch aus Syrakus, war, ohne gelernter Bildhauer zu sein, ein Meister der Wachsplastik für Votivgaben. Cosimo III. holte ihn später nach Florenz. Dort beschäftigte sich Zjimbo u. a. mit anatomischen Modellen, wie eine wundervolle Kopf Studie beweist, die noch heute im naturhistorischen Museum des Palazzo della Specola aufbewahrt wird. Seine drei künstlerisch außerordentlich interessanten Wachsreliefs (darunter das abgebildete), die eine realistische Darstellung des Schwarzen Todes geben, befinden sich seit dem 19. Jahrhundert im Palazzo del Bargello, dem jetzigen Nationalmuseum in Florenz. (Farbaufnahme für das CIBA-Symposium: Istituto Fotografico Scala, Milano)

Cilento, Antonella: Der Durst des Roten Mohns. Roman. München 2005

Buch

Sizilien im 18. Jahrhundert: Den Dichter und Bibliothekar Gustavo Ladonna hat es in das kleine Städtchen Calcomazzo verschlagen. Dort trifft er auf den Priester Fra Colella, der ihn mit inspirierendem Opium versorgt. Als die beiden eines Nachts in der Krypta zusammensitzen, beginnt Ladonna die bewegte Lebensgeschichte des begnadeten Wachsbildners Gaetano Zummo zu erzählen: Zummo, Sohn einer Zigeunerin und eines sizilianischen Edelmannes, schafft Wachsfiguren von einzigartiger Lebendigkeit und Perfektion. Seine außergewöhnlichen Fertigkeiten führen ihn von Syrakus nach Neapel und weiter nach Genua, wo er schließlich in den Dienst des unberechenbaren Doktor Desnoues, eines großen Bewunderers, aber auch Neiders seiner Kunst, tritt. Die Spannungen zwischen den beiden Männern spitzen sich zu, eine Tragödie mit weitreichenden Folgen bahnt sich an ...

Autorin

Antonella Cilento wurde 1970 in Neapel geboren, wo sie seit 1993 Kreatives Schreiben unterrichtet. Sie war nominiert für den Premio Calvino und wurde mit dem Premio Pier Vittorio Tondelli ausgezeichnet. Bisher hat sie zwei Romane veröffentlicht und Texte fürs Theater sowie Beiträge für Zeitschriften und Anthologien verfasst.

S. 62

»Warum wolltest du das Bild sehen?«

»...«

»Gefällt es dir?«

»...«

»Hat es dir Angst gemacht?«

Diesmal wagte Gaetano kaum merklich zu nicken.

»Auch mir hat das Bild Angst gemacht, als ich es gemalt habe. Es macht mir immer noch Angst, deswegen habe ich es dauernd bei mir.«

Der Maestro löste seine schöne weiße Halsbinde.

»Ich habe es in Neapel gemalt, vor sechs Jahren. Im Jahr der Pest.«

Als er merkte, dass Gaetano nicht verstand:

»Weißt du, was die Pest ist?«

Das Kind schüttelte den Kopf.

»Eine Krankheit, die *ganze* Städte ausrottet, Familien und Freunde umbringt, keinen Unterschied macht zwischen Arm und Reich, zwischen Männern und Frauen, Kindern und Greisen. Alle meine Freunde sind in jenem Jahr gestorben. Wenn man durch die Straßen ging, folgten einem die Leichen auf den Karren oder wurden aus Fenstern und Haustüren geworfen. Jemand brachte sie zum Strand hinaus, ans Meer, weil es keinen Platz mehr gab, um sie zu begraben. Als ich aus Taverna kam, war mir Neapel so schön und groß und voller Verheißungen erschienen...«

Der Maestro fuhr sich mit einer Hand durch die Haare, eine elegante und feminine Gebärde, die Gaetano schon bei Tisch aufgefallen war: Jetzt wirkte sie wie die Geste eines alten Mannes.

In den dunklen Augen bemerkte er einen Ausdruck, von dem er erst Jahre später begriff, dass er der Feigheit entsprang.

»Sie sind alle gestorben, und ich bin geflohen. Meine Freunde, berühmte Männer, älter als ich, in deren Werkstatt ich arbeiten durfte, die ich beneidet hatte, von denen die schönsten Gemälde stammen, die ich je gesehen habe, sie hatten nicht

S. 68

lernen, die von der Pestepidemie im Jahr 1656 verschont geblieben waren. Sie hatten vorsichtshalber den Ort gewechselt und reisten jetzt heimatlos zwischen Rom, der Emilia und Paris hin und her, nach dem Vorbild von Luca Giordano - »Luca Fa' Presto«, wie seine Mitbürger ihn vertraulich nannten: Sein Vater hatte ihm diesen Spitznamen gegeben, als er mit siebzehn Jahren mit der Freskenmalerei begonnen und jedes Bild innerhalb eines Arbeitstags zu Ende gebracht hatte. Lucas Bilder, die Gaetano zu sehen bekam, waren die beste Darstellung der Stadt, in der er sich bewegte: Darin war der Bildaufbau verschwunden, das Licht fiel von allen Seiten her ein, und die Oberflächen - Haut, Stoffe, Wolken - waren optische Täuschungen, die vor den Augen des Betrachters zerfielen, wie Neapel, wie das, was von einer Bevölkerung noch übrig war, die vor der Seuche dreimal so groß gewesen war wie jetzt.

Auch jetzt, als er auf der Suche nach der Via Santa Maria a Costantinopoli die Via dei Tribunali und San Gregorio Armeno durchquerte, die Mappe mit seinen Zeichnungen unter dem Arm, begegnete Gaetano überall auf dem Weg den Zeichen der Krankheit: höckerige Nasen, blaurote Zysten, geschwollene Lider und Tränensäcke, grindige Haut, der Schorf zerfasert wie Vogelfedern, zahnlose Münder und Hasenscharten. Es war, als hätten sich die Leiber sogar nach so vielen Jahren eine Erinnerung an die Pest bewahrt.

Vor der Kirche Santa Patrizia blieb Gaetano stehen, um einen alten Mann nach dem Weg zu fragen. Kaum hatte er ihm zwei Münzen in die Hand gedrückt, wurde aus den wirren, zusammenhanglosen Sätzen, die der Bettler hervorstieß, eine Geschichte über griechische Klöster, Fundamente von Kirchen, Schädel und die unvermeidliche, viel beschworene und unvergessliche »pandemia«, die Seuche; brauchbare Auskünfte jedoch fehlten. Vor der Kirche San Lorenzo Maggiore verkaufte ein fahrender Händler Innereien in Zitronensaft, und Gaetano investierte einen Teil seiner mageren Finanzen für einen Teller Kutteln. Der Kuttelverkäufer war so freundlich,

S. 75

gewesen, sich ein authentisches Modell zu suchen, und insgeheim betrachtete er Caleottos

Vorgehensweise in dieser Angelegenheit als oberflächlich und stümperhaft.

Nach und nach begann Gaetano seine bisher erworbenen Fertigkeiten zu kombinieren: Er verstand Tote naturgetreu zu zeichnen, er konnte ein Krippentheater bauen, wie Caleotto ihm beigebracht hatte, und er hatte die Kunst des Wachsm modellierens und -färbens gelernt.

In einem neapolitanischen Winter, kurz vor Weihnachten, festigte sich alles, was er sich in seinen Lehrjahren angeeignet hatte, zu einem Entschluss: Er wollte Krippen mit Leichen bevölkern, Allegorien des Todes, Miniaturbühnen der Pest schaffen.

Die ersten Skizzen warf er hastig, freihändig aufs Blatt und arbeitete dann mit Hingabe an der Darstellung einer gewöhnlichen Geburtsszene in bereits vorhandenem Rahmen. Als das erste Miniaturtheater fast fertig war, suchte Gaetano das Gespräch mit Caleotto. Er wollte weder seinen Geschmack beleidigen noch sich den einen Mann, der ihn mit so viel Liebe aufgenommen hatte, zum

Feind machen und lenkte das Gespräch deshalb vor allem auf die Farben. Das Wichtigste sei ihm, sagte er, eine Möglichkeit zu finden, um im Fleisch die Erinnerung an den Tod zu veranschaulichen. Aber vielleicht sei schon der Versuch ein Unrecht, vielleicht, sagte er, sei sein Vorhaben unförmig. Caleotto, der mit einem Früchtekorb beschäftigt war, legte das Werkzeug aus der Hand und fasste den Sizilianer so scharf ins Auge, dass Gaetano den Blick senkte.

»Die Antwort liegt im Schmerz, Gaetano. Es stimmt ja nicht, dass er in der Natur nur von kurzer Dauer ist.«

Er kam einen Schritt näher, holte aus und trat Gaetano völlig überraschend gegen das lahme Bein.

Gaetano japste und brach mit einem Klagelaut zusammen.

»Siehst du nicht, welche Erinnerung wir daran bewahren? Danken wir Gott, dass uns die Erinnerung nicht immer eine

S. 77/78

Caleotto schüttelte den Kopf und seufzte. Und damit war die Diskussion für diesmal beendet.

Zu Weihnachten schenkte Caleotto seinem Gesellen eine Schatulle.

Wenn man sie in der Hand hielt, schien sie gläsern. Ins Licht gehalten, war sie durchscheinend, als bestünde sie aus Kristall, doch sie war aus Wachs. Gaetano drehte das Geschenk zwischen den Fingern hin und her und befühlte die warme, glatte, kaum poröse Oberfläche. Wie glücklich wäre er, könnte er dasselbe schaffen, ja, es noch besser machen! Das soeben fertig gestellte Pesttheater, sein Geschenk an den Meister, stand mit einem Tuch bedeckt neben ihm. Dies war der Moment, die Diskussion fortzusetzen. Vor Nervosität drückte Gaetano die Schatulle, bis es ihm in den Fingern kribbelte und seine Brust sich zusammenschnürte. Caleotto, der Talg schmolz, hielt inne und musterte den Jungen fragend.

»Ich habe auch ein Geschenk für Euch, Caleotto.«

»Lass sehen«, forderte Tommaso ihn auf.

Gaetano zog mit einer raschen Geste das Tuch fort und blieb mit gesenktem Blick neben seinem Werk stehen. Beschämt.

»Ich weiß schon, dass es Euch nicht gefallen wird«, murmelte er.

Caleotto trat langsam näher, gelassen, denn vom ersten Tag an, seitdem ihm dieser Sizilianer verletzt und bewusstlos ins Haus hereingeschneit war, hatte er diesen Moment erwartet. Die äußere Umgebung des kleinen Theaters war perfekt - das Leder, das Pergament, das Holz. Auch die Häuser, die Tore, die Vegetation, die Hügel und der Hintergrund entsprachen allen Regeln der Kunst. Keinen schönen Eindruck hingegen machten die Figuren, die üblichen Fischweiber, Wäscherinnen, Wasserträger, die Heiligen Drei Könige, die Muttergottes und das Jesuskind; einen Joseph gab es nicht, auch keine Tiere, die lebten und atmeten. Caleotto hielt sich mit der Hand Mund und Nase zu. In diesem Theater ging die Pest um. Da waren der süßliche Geruch verwesenden Fleisches, die Löcher im grün gewordenen Leib einer jungen Frau, die erloschenen Vulkane, die nach dem Tod von den aufgeplatzten Beulen blieben, die Fingernägel, die wie die Kopf- und Körperhaare noch nach Tagen im Massengrab weiterwuchsen, die Lachen von Erbrochenem, die Würmer, die Spuren des Durchfalls, die sickenden Körpersäfte, die Verzweiflung der Angehörigen, die Kadaver von Kleinvieh, die Ratten, die ihre Zähne in die Bäuche hieben und Gedärm herauszerrten, als wären es Würste, und über allem wachte der Tod als Gerippe, die Sense in der Hand.

Vor Tommasos Augen zogen von neuem die Szenen vorüber, die er zwanzig Jahre früher erblickt hatte, in seinem Kopf hallten die Schreie der ersten Opfer und, noch bedrückender, die unheimliche Stille der Seuche auf ihrem Höhepunkt, als die Pest überall wütete und kein Windhauch die Luft bewegte und die Lebenden sich vergebens bemühten, sie nicht einzuatmen.

Gaetano stand da mit gesenktem Kopf und schien ebenfalls tot vor banger Erwartung des Urteils. Doch sein Gesicht war feuerrot, seine Wangen glühten, und an seinen geballten Fäusten schimmerten die Knöchel weiß.

Tommaso brauchte eine ganze Weile, um seine Fassung wiederzugewinnen.

Er musste aus seinen Jugendjahren zurückkehren. Er kam mit feuchten Augen und verkrampftem Magen. Aus der Küche drang der Geruch nach wildem Lattich und Pinienkernen, Knoblauch und Lorbeer.

»Sehr schön«, stieß er heiser hervor. »Mach weiter so.« Mehr vermochte er nicht zu sagen.

S. 120

sischen Hof ist das jetzt groß in Mode ... Leopold, der Arme, hat sich so eine Kammer in seinem Tiroler Schloss einrichten lassen: Ach, das ganze Wissen des Menschen vor sich ausgebreitet zu haben, die ganze Welt! Der Schöpfer ist groß, doch selbst Seine Wunder sind vergänglich. Alles wird verschwinden. Alles stirbt, alles verwest, alles zersetzt sich! Wie wahr spricht Padre Segneri, wenn er Bartoli zitiert... Habt Ihr den *Huomo alpunto* gelesen? Der Mensch auf der Schwelle. Tod, Pest, Zerknirschung und Reue. Sterben müssen wir, sterben! Das faulende Fleisch ist uns eine Warnung ... Wissen, dass ich

die Absicht habe, mir vom Maler Nasini im Palazzo Pitti einen Raum ausmalen zu lassen: Zerschmetterte Körper will ich dort sehen, geborstene Rippen, herausgerissenes Gedärm ... Ah, wie glücklich werde ich sein, wenn dieser mein Traum in Erfüllung geht. Wir alle, Maestro, sind doch nichts als traurige Sünder!«

Gaetano fuhr sich mit zwei Fingern in den schweißfeuchten Hemdkragen und schluckte schwer.

»Auch Eure Werke, Signor Zummo, müssen in meiner Wunderkammer Platz finden... Ihr werdet mein größtes Wunder sein! Die Darstellung von Pest und Tod, die Einzelteile der Anatomie ... Was gäbe es Höheres als eine Kunst, die an die Vergänglichkeit allen Fleisches gemahnt...!«

Und während der Großherzog redete und redete, hatte Gaetano sich im Raum umgesehen.

Das alles beherrschende grüne Licht rührte von monströsen Fischen her, die mit langen Stielaugen, Panzerplatten anstelle der Schuppen und Froschbeinen anstelle der Flossen vom Plafond herabhingen. In diesem Licht sah er außergewöhnlich hohe Wände, die über und über mit Vitrinen aus kostbarem Kristall bedeckt waren: Die Behältnisse beherbergten Narwalzähne, Uhuköpfe, Lerchenschwärme, Zweige voller Spatzen, Käuze, Pfauen, Möwen, Finken und Bussarde, alle präpariert und ausgestopft, sogar einen Adler mit einem Lamm in den Fängen; Gefäße aus Jaspis, Onyx und Alabaster,

Didi-Hubermann, Georges: „Venus öffnen“, Bd. 1, Zürich/Berlin 2006
S. 126

Und ist es nicht genau das, was Sade auf seiner *Reise nach Italien* hat verstehen können, wenn er nicht versäumt, als Gegenpol zu den künstlerischen Wunderwerken der Schatzkammer der Medici diese »erschreckende Wahrheit« zu erwähnen, die aus den Bildern des Verfalls entstehen, die von dem Bildhauer Giulio Gaetano Zummo geschaffen wurden?

»In einer dieser großen Abteilungen sieht man eine Grabstätte, die mit einer unendlichen Anzahl von Kadavern gefüllt ist, an denen man die verschiedenen Stufen der Verwesung beobachten kann, von der Leiche des gerade Verstorbenen bis zum völlig von Würmern zerfressenen Kadaver. Diese bizarre Idee stammt von einem Sizilianer namens Zummo. Alles ist in Wachs gefertigt und natürlich eingefärbt. Der Eindruck des Ganzen ist so stark, daß sich die verschiedenen Sinne gegenseitig davon in Kenntnis zu setzen scheinen.

Während man die Details betrachtet, die man nicht ansehen kann, ohne an die unheilvollen Vorstellungen der Zerstörung und, folglich, an die sehr viel tröstlicheren des Schöpfers erinnert zu werden, hält man sich unwillkürlich und ohne es zu merken die Hand vor die Nase. Neben dieser Abteilung gibt es eine weitere der gleichen Art, in der die Grabstätte eines Pfarrhauses dargestellt ist und wo sich ungefähr die gleichen Stufen der Verwesung beobachten lassen. Hier fällt vor allem ein Unglücklicher auf, der nackt ist, einen Kadaver auf den Haufen der anderen wirft und, erstickend vor Gestank und Schauer, hintenüberfällt und wie die anderen dort den Tod findet. Diese Gruppe ist von erschreckender Wahrheit.«²⁰⁴

Armer Humanismus der Medici? Fürwahr. Immerhin war es Cosimo III. selbst, der im Jahre 1690 bei Zummo die vier Szenen in Auftrag gab, von denen Sade uns hier sagt - eine beispielhafte Einfühlungs-Situation -, daß man sie nicht *sehen* kann, ohne die Hand vor die Nase zu halten, als ob sie eine *erstickende* Wirkung hätten. Die »Wachsbildner«-Schule von Florenz hat in der strengen Kontinuität eines von den Medici unterstützten Phänomens - beginnend mit Lorenzo il Magnifico - nacheinander den religiösen Bereich der *Ex voto* und den künstlerischen Bereich der *modelli* durchquert, um solch zwiespältige Meisterwerke zu ermöglichen wie die Ausführungen der anatomischen *Venus* von Clemente Susini. [Anm. 205]

204 D. A. F. de Sade, *Voyage d'Italie*, a.a.O., S. 152-153. Zu Zummo (oder Zumbo) vgl. F. Cagnetta, »La vie et l'oeuvre de Gaetano Giulio Zummo«, in: *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, a.a.O., Bd. II, S. 489-501. P. Giansiracusa (Hrsg.), *Gaetano Giulio Zumbo*, Mailand, 1988. Ders., *Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa, 1991.

205 Zu den Grundlagen dieser historischen Kontinuität vgl. G. Didi-Huberman, »Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait >sur le vif<«, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome-Italie et Méditerranée*, CVI (1994) Nr. 2, S. 383-432. Ders., »Viscosités et survivances L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau«, in: *Critique*, LIV (1998) Nr. 611, S. 138-162

S. 130/131 Abb. 31 (Kopie in Datei Pestbilder)

(angegebene Literatur noch nicht gesehen)

Johann Zick (1702-1762)

Malachias hl. Erzbischof von Armagh mit Bernhard von Clairvaux zusammengetroffen, vielleicht hat diese Szene Zick bearbeitet, weil sie in folgender Vorlage gegeben ist, dazu Strieder S. 38/9:

„Zick bediente sich als Anregung und Vorlage für seine Fresken in Raitenhaslach der Kupferstichillustrationen in einer Vita des hl. Bernhard von Clairvaux (Abb. 12-14). Diese ‚Sancti Bernardi Melliflui Doctoris ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla‘ wurde 1653 anlässlich des 500. Todestages des hl. Bernhard von den Mönchen des Klosters Baudeloo in Flandern herausgegeben [dazu Anm.: Ausst. Kat.: Die Zisterzienser, Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Aachen, 1980. Hrsg.: Kaspar Elm. Bonn, 1980, 418-420, Kat. A 8, ohne Abb. Ein Exemplar der Vita befindet sich in der Universitätsbibliothek Düsseldorf. Die einzelnen Kupferstiche werden im folgenden zitiert als ‚Fruytiers Nr.‘ Die Kupferstiche Fruytiers dienten auch Franz

Michael Hueber als Vorlage für seine Fresken mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard (Kontrakt 1721) an Wand und Gewölbe des Bernhardsaals in Stift Stams. (Joseph Garber: Das Zisterzienserstift Stams. Wien, Augsburg 1926, Abb. 11). Zahlreiche Szenen Fruytiers zeigen eine derartige Ähnlichkeit mit den Reliefs des Carlo Garavaglia am Chorgestühl der Abtei Chiaravalle Milanese von 1645, daß anzunehmen ist, daß beide Zyklen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, nämlich den Kupferstichzyklus ‚Vita et miracula Domini Bernardi‘ des Antonio Tempesta von 1587 (vgl. dazu u. a. die Szenen: ‚Traum der Mutter‘, Fruytiers Nr. 3. Abb. der Reliefs Garavaglias: Tiburtius Hümpfner OCist.: Ikonographie des hl. Bernhard von Clairvaux. Augsburg 1927, Abb. S. 51, ‚Bernhard wird von seiner Mutter geweiht‘: Fruytiers Nr. 4-Hümpfner, 1927, Abb. S. 54, ‚Weihnachtsvision‘: Fruytiers Nr. 5-Hümpfner, 1927, Abb. S. 55 [usw. ...]. Sie enthält 43 Kupferstiche nach Entwürfen des flämischen Malers Philip Fruytiers (1610-1666), die von Jac. Neefs (1610-nach 1660) gestochen wurden. Es ist anzunehmen, daß sich ein Exemplar der Vita in der Bibliothek des Klosters Raitenhaslach befand und von Abt Robert Pendtner dem Maler bei der Programmgestaltung vorgelegt wurde.“

Strieder, Barbara: Johann Zick (1702-1761). Die Fresken und Deckengemälde, Diss. Würzburg 1987

Januarius Zick

Lieb, 1953, S. 51/52: Raum 12 (muß geprüft werden, ob noch richtig) „Die Pest“
Ölgemälde von Januarius Zick, 1780-1790. „Kein konkretes Historienbild, sondern freie Phantasie. In einem von halb ruinösen antiken Gebäuden umgebenen Stadtraum liegen Leichen der Pesttoten. Vor dem Verlöschen des Tageslichts kommt der Tod, um seine Ernte anzusehen. Dramatischer Moment: Der Tod tritt von links in den Bildbereich, schreitet wie ein Triumphator über sein erstes Opfer, wird nach rechts weiter gehen und dann am rechten Bildrand wieder entschwinden. Der unwillkürliche Brauch, ein Bild von links nach rechts abzulesen, wird vom Maler dramatisch ausgewertet, um das Bild in eine raumzeitliche Spannung zu setzen. Innerhalb dieser Gesamtkonzeption ergreifende Einzelschilderungen: Einsamkeit wie Zusammengehörigkeit der verschiedenen Gruppen der Toten, verschiedene Realitätsgrade des Todes, Entspannung der Bewegungen im Abschied des Lebens, Blutrot des Gewandes rechts im Vordergrund. Die ganze Bildvision wie Einzelheiten sind theatralisch: die Anlage der Raumbildung, die kulissenartige Anordnung der Gebäude und Architekturequisiten, das tiefliegende Hintergrundlicht, die Dramaturgie der figuralen Komposition. Aber das ‚Schauspiel‘ ist in ergreifendem Ernst aufgenommen und durchgehalten. Besonders wesentlich, nach der fast immer mit akustischen Suggestionen von Musik und Rauschen verbundener Art des Rokokos, die völlige Lautlosigkeit dieses Bildes. Höchstens, daß man ein leises Klappern des Skeletts des Todes selbst ahnt. Die Bedeutung des Bildes ergibt sich nicht nur aus der hohen malerischen und kompositionellen Kunstkultur des Meisters, sondern insbesondere auch aus seiner wachen Geistigkeit: Wie Januarius Zick 1778-1780 im Deckenbild des Jüngsten Gerichts in Wiblingen das Ende der irdischen Zeit ins Auge faßte, so malte er hier das Erlebnissbild der ‚Pest‘ wohl aus der Vorahnung des mit der französischen Revolution von 1789 anbrechenden grausamen Endes der glücklichen Zeit des Rokokos.“

Straßer, S. 397, Abb. 90: Der hl. Karl Borromäus reicht einem Pestkranken das Abendmahl
„Die Darstellung geht auf den heroischen Einsatz des Heiligen während der Pest 1570 und 1576 zurück. – Karl Borromäus beugt sich über den im Bett liegenden Sterbenden und reicht ihm die letzte Kommunion. Im Vordergrund kniet eine weinende Frau am Boden. Im Hintergrund weitere Trauernde.“

S. 424, Abb. 170: Die Pest

„Im Gegensatz zu den historisch gebundenen Pestbildern des Barocks eine Todes- und Vergänglichkeitsallegorie. – Vor Ruinenarchitektur steht am linken Bildrand der Tod mit Sense; vor ihm sowie in der rechten Bildhälfte und im Hintergrund liegen zahlreiche leblose Leiber.“

S. 490, ohne Abb.: Hl. Rochus (?) unter den Pestkranken

„In der linken Bildhälfte steht der Heilige und blickt auf eine vor ihm am Boden liegende nackte Gestalt, rechts kümmern sich mehrere Figuren um einen Toten, links zwei nackte Gestalten. Im Hintergrund Architekturlulisse mit antiken Ruinen. – Wohl Entwurf für eine Supraporte.“

Metzger S. 40 Nr. 52 Der Hl. Karl Borromäus reicht einem Pestkranken die Kommunion, 1787

Josef Straßer 1993 S. 128 Text und Abb. „Hl. Karl Borromäus“, 1780-1790. „Der Heilige kniet nach links vor einem Tisch mit einem aufgeschlagenen Buch und blickt auf ein Kruzifix in seiner Hand. Bekleidet ist er mit Talar, Rochett und Mozetta, das Birett liegt auf dem Stuhl vorne links. Die linke Bildhälfte wird von einer Vorhangtraperie gerahmt.

Die Darstellung entspricht dem vor allem im süddeutschen Raum häufig vorkommenden Typus des Heiligen im Gebet. Zick selbst hat den hl. Karl Borromäus mehrmals dargestellt. So gibt eine Zeichnung im Privatbesitz den Heiligen in ganz ähnlicher Haltung wieder; sie trägt auch die gleiche Beschriftung mit einem der Sprüche Salomons wie das ausgestellte Gemälde. Im Besitz der Berliner Gemäldegalerie befindet sich ein Bild, das Karl Borromäus zeigt, wie er einem Pestkranken das Abendmahl reicht. Karl Borromäus gehört neben dem hl. Rochus zu den wichtigsten Pestheiligen. Ein Grund dafür liegt in seinem unerschrockenen und aufopferungsvollen Bittgängen durch das 1576 von der Pest heimgesuchte Mailand.“

S. 128-129 Text und S. 129 Abb. „Die Pest“ 1780-1790 „Die nackten Leiber von Männern, Frauen und Kindern, in Gruppen zwischen ruinösen Versatzstücken antiker Architektur und verstreuten Totenschädeln, Knochenresten und Gerippen verteilt, bilden die grausige Friedhofsszene. Der Tod in Gestalt eines Gerippes mit der Sense in der Hand steht links vor einem zusammengekrümmten Leichnam. Sein von einem Schleier umschlungener Schädel wird von der ovalen Schriftplatte eines Grabmals hinter ihm wie von einem Nimbus hinterfangen. Auf den Betrachter blickend, weist er mit der rechten Hand auf sein vollbrachtes Werk. Mit der Darstellung der toten Leiber lehnt sich Zick an traditionelle Pestbilder des Barock an, doch fehlen hier die Sterbenden, die Klagenden oder die verzweifelt Fliehenden – ganz abgesehen von den Pestheiligen. Zicks Bild entbehrt der dramatischen Handlung, wirkt friedlich, fast idyllisch. Daß es sich um einen Ort der Ruhe und Stille – wenngleich einer unheimlichen Stille – handelt, daran ändert selbst die Gestalt des Todes nichts, der eher bescheiden auf sein Werk weist. Gerade diese ruhige, klaglose Auffassung des Todes macht aus dieser Darstellung ein zeitloses Memento mori, das einerseits natürlich den barocken Vanitas-Gedanken aufgreift, andererseits in dessen Interpretation bereits eine Vorahnung auf das nahe, verklärende Verhältnis verspüren läßt, das die Romantiker zum Tode fanden.“

Hermann, Adolf: Josef Dossenberger und Januarius Zick in Elchingen, in: Schwäbische Heimat 11, 1960, S. 215-224 (nichts über eine Abb. zum Thema Pest)

Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben. Herausgeber: Ulmer Museum, Brigitte Reinhardt, München 1993

Lieb, Norbert: Führung durch die städtischen Sammlungen, Augsburg 1953

Metzger, Othmar: Arbeiten von Januarius Zick für Oberschwäbische Klosterkirchen im Mittelrhein-Museum Koblenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 23, 1960, S. 211-226 (bei Wiblingen keine Bemerkung zur Kreuzsage und auch nicht zu den beiden Sebastianszenen)

ders.: Januarius Zick. Datierte und datierbare Gemälde, München 1981

Straßer, Josef: Januarius Zick. 1730-1797. Gemälde. Graphik. Fresken, Weißenhorn 1994

Johann Michael Holzhey (1729-1762)

(zum Langhausfresko Gründung des Kloster Isny)

Paula 1996 „Das zentrale, jochverschleifende Fresko ist der Stiftung und Errichtung des Klosters Isny gewidmet. Ein die Komposition bandförmig durchziehendes Wolkenband dient als Sitzgelegenheit für zahlreiche Heilige und umschließt im oberen Teil den zur Dreifaltigkeit auffahrenden Ordensgründer Benedikt. Den terrestrischen Bereich nimmt die Gründungsszene ein. Begleitet von einem Mönch blickt eine gnomenhafte, kaiserliche Gestalt — vorgeschlagen wurden hier u. a. Heinrich III. und Friedrich I. — aus dem Bild heraus auf den Betrachter und verweist mit dem Zepter auf eine Ansicht des ersten Kirchenbaus, die ihm von zwei Dienern präsentiert wird. Darüber schwebt ein Abt — vermutlich Alphons Torelli (1701-1731), der als zweiter Gründer des Klosters gilt — mit dem Grundriß der 1650ff. errichteten Stiftsgebäude, die im Hintergrund zu sehen sind. Unterhalb davon ist die Übernahme 1096 durch die Hirsauer Mönche zu sehen, worauf auch noch durch die Jahreszahl und das Wappen auf dem Grenzstein am rechten Rand hingewiesen wird. Neben dem Abt ruhen auf der Wolkenbank die Kirchenpatrone Georg und Jakobus d. Ä., die zu einer munteren Versammlung von nicht eindeutig identifizierbaren Heiligen im Mittelgrund überleiten (darunter vermutlich die hll. Generosus und Bonifatius, deren Gebeine 1719 in die Seitenaltäre eingesetzt wurden). Rechts folgen wieder in den Vordergrund gerückt, die Pest heiligen Sebastian und Rochus.“

Feuchtmüller S. 162, 166

„In Isny ist sogar ein Kaiser dargestellt, der mit seinem Zepter auf das alte Kirchlein hinweist; auch er ist von einem Mönch begleitet. Freilich, mit der Identifizierung des Kaisers gerät man in Schwierigkeiten. Das Wiener Dorotheum nannte ihn Heinrich IV.; man dachte auch an Kaiser Friedrich I., was zum roten Bart passen würde. Das Fresko zeigt jedoch einen barocken Fürsten, geschmückt mit der Kette des goldenen Vlieses, ihm wird von einem Pagen eine Fahne mit dem Doppeladler nachgetragen; demnach müßte es ein Habsburger sein. ... Auch Isny nimmt auf weitere sogenannte Neugründungen Bezug. Der erste Neubau erfolgte nämlich nach einem Brand des Jahres 1284, doch dieses Ereignis ist offenbar nicht gemeint, denn der über dem Kaiser schwebende Benediktinerabt von Isny zeigt am Plan den Grundriß der heutigen barocken Anlage, der auch die Ansicht des Klosters rechts davon entspricht. Es handelt sich also um jenen dritten Neubau unter den Äbten Dominikus Arzet (1650-1661) und Theodoricus Locher (1661-1676). Die Kirche wurde 1666 geweiht, der auf der Ansicht wiedergegebene Turm erst 1709 unter Abt Alfons Torelli vollendet; Torelli wird auch der zweite Gründer von Isny genannt. – In Melk folgen in der nächsten Zone die verehrten Heiligen Leopold und Koloman und dann ganz oben in der Himmelszone recht die Kirchenpatrone Petrus und Paulus. In Isny setzt Holzhey links die Kirchenpatrone Georg und Jakobus den Älteren, daran anschließend Heilige, unter denen man rechts Sebastian und Rochus ausnehmen kann. Da die Apostelfürsten in Isny keine Patronatsstellung innehatten, konnte der hl. Benedikt höher, direkt in die Nähe der hl. Dreifaltigkeit, aufsteigen.“

Feuchtmüller, Rupert: Einige Anmerkungen zu Gemälden in Isny und Reute, in: Ziegler, Ernst (Hg.): Kunst und Kultur um den Bodensee, Sigmaringen 1986, S. 161-174, hier S. 162, 166, Abb. 3

Paula, Georg: Die Arbeiten des Malers und Freskantens Johann Michael Holzhey (1729-1762) im Benediktinerkloster Isny, in: Reichsabtei St. Georg in Isny 1096-1802, herausgegeben von Rudolf Reinhardt, Weißenhorn 1996, S. 180

ders.: Johann Michael Holzhey, Johann Martin Seltenhorn und Michael Daenzel – Drei schwäbische „Geschichtsmaler“ an der Wiener Akademie, in: Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis. Hrsg. Eduard Hindelang, Sigmaringen 1996, S. 124-172 bes. S. 126, 129 und Abb. S. 128

Rethel

Maßmann, H. F.: Abermals Todtentänze und was daran hängt, in: Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 33, S. 258-259, Nr. 34, S. 265-268 u. Nr. 35, S. 276/7, S. 265: (zu Rethel: „beiderseits bedruckte Blätter ... Pest (über den Dächern der Stadt mit Fledermausflügeln, Sense und Todesschädel hinfliegend ...“

Koetschau, Karl: Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit, Düsseldorf 1929 (Der Tod als Erwärmer = Cholera)

Arnold Böcklin

Der Krieg (1896)⁴¹ und Die Pest⁴² (1898)

Fred Walter S. 53 (unklar, was das für ein Buchtitel ist)

Eines der merkwürdigsten und eindringlichsten von diesen Bildern in der „Secession“ ist Arnold Böcklins „Krieg“ - 1896 gemalt ... vier apokalyptische Reiter an uns vorbeistürmen durch die Rauchwolken einer brennenden Stadt, vier Reiter, die sich freilich „wegen Mangel an Platz“ mit drei Pferden begnügen müssen; es ist nicht einmal klar zu erkennen, welche von den zwei rückwärtigen Gestalten ohne Gaul reiten muss – gewiss eine starke Kühnheit des Malers! Und doch, wie wenig thut das dem Ganzen Eintrag, die Tod und Pestilenz, Grausamkeit und Verheerung über die Lande bringen! Und was liegt Alles in diesen gespenstischen, schauerlichen Mähren – eine ganz besondere Gabe des grossen Farbenzaubers, Thiere sprechen zu lassen!

”

Der Krieg 1896:

Böcklins Pessimismus, sein Zivilisationsskepsis veranlaßte ihn immer wieder zur Auseinandersetzung mit den Schrecken des Krieges, mit Vernichtung, Tod und Elend.

Es war eine Zeit des Umbruchs und der Erschütterung, die auch eine Parallele in Böcklins eigenem Leben hatte: die Ahnung seines nahen Todes und die Erinnerung an wiederholte Todeserlebnisse in der eigenen Familie. In der ersten Version stürmen drei hintereinandergestaffelte Reiter durch die Lüfte.

Böcklin greift hier auf Darstellungen des Walkürenritts zurück, vor allem aber auf den Typus der „Apokalyptischen Reiter“, dessen Ikonographie – man denkt primär an Dürers (extra Datei: apok) Holzschnitt *Vier Reiter* – er eigenwillig modifizierte.

In der 1896 begonnenen zweiten nicht ganz vollendeten Fassung wählte Böcklin den Bildausschnitt knapper, die Figuren sind noch näher in den Vordergrund gerückt, sie erscheinen in bedrohlicher Nähe.

Die Pest 1898

Daß sich Böcklin mit der Pest auseinandergesetzt hat, ist „mehr als ein literarischer Einfall“, obwohl diese Seuche im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Europa schon seit fast 200 Jahren nicht mehr aufgetreten war. Die Bevölkerung kannte die Krankheit und ihre Schrecken nur vom Hörensagen.

Nach Heinrich Alfred Schmid wurde der Maler durch seinen Artikel über Böcklins Cholera – Blätter in der Zeitschrift „Pan“ vom Juli 1898 und „die Nachrichten des Auftretens der Pest in Bombay“ zu diesem Werk angeregt. Böcklins Bild führt wie seine Kriegsszenen ins Symbolische. 1876 hat er mehrere Entwürfe zu einer Darstellung der Cholera gezeichnet, ohne daß daraus direkt ein Gemälde hervorgegangen wäre. Erst im Frühjahr 1898 hat der 71jährige den Bildgedanken wieder aufgegriffen und mit der Ausführung der *Pest* begonnen.

Die Intensität des Ausdrucks von Furcht, Schrecken und Unheil wird durch schrille, ungewohnte Farbeffekte noch gesteigert. So konnte Bildhauer Carl Burckhardt 1904 schreiben: „Die *Pest* ist über alles großartig. Jeder Strich konzentriertester, visionärer Ausdruck – koloristisch kühn, bahnbrechend. Mit den heitersten Farben – Farbenjubiläum – bringt er eine feierlich schauerliche Stimmung hervor; jeder andere hätte sowas grau in grau gemalt.“ Es ist denkbar, daß Böcklin von Elie Delaunays *Die Pest in Rom* (Musée d'Orsay, Paris) Anregungen erhalten hat, namentlich in bezug auf die zentralperspektivische Bildkonzeption, aber auch hinsichtlich einzelner Motive.“⁴³

⁴¹ Dazu auch Ebert, allerdings gibt er keine Erklärung zur „Pest“, sondern es ist die Altersbetroffenheit, die der Künstler in seinen beiden Fassungen zum „Krieg“ zum Ausdruck bringen will.

⁴² Hier sollte vielleicht daran erinnert werden, daß einige Jahre zuvor (1880-1888) von Max Klinger in der zweiten Folge „Vom Tode“ unter dem Titel „Die Pest“ ein Krankensaal mit einer Krankenpflegerin, die selbst die Pest darstellt, mit fliegenden Raben (siehe auch Erler) gezeichnet wurde. Abgebildet in: Holsten Abb 155, auch: Die Kunst 19, 1909, S. 315, dazu: Vogel, Julius: Max Klinger. Ein Rückblick und ein Ausblick, a. a. O. S. 297-311 u. 334-342

⁴³ Zilger, S. 320 und S. 326

”
Dem Bild *Die Pest* liegen konkrete Erlebnisse zu Grunde: die Seuchen und Krankheiten, die Böcklin seit Jugendzeit immer wieder durchgemacht hat. Tuberkulose, Typhus, Ruhr, Cholera, das ganze Bündel der bis in die Neuzeit unbezwingbaren Infektionskrankheiten tauchen immer wieder auf und schnappen nach dem Leben wie die Drachenhäupter der vielköpfigen Hydra. Herakles brennt die Stümpfe der abgeschlagenen Drachenköpfe, die immer verdoppelt nachwachsen, mit Feuerbrand aus, Böcklin muß seine Schreckgespenster und Dämonen in Bildform bannen. Die Seuchen haben Böcklin und seine Familie oft an den Rand des Lebens gebracht, einige seiner Kinder sind ihnen erlegen. Die in München grassierende Cholera bewirkte 1874 die überstürzte, fluchtartige Abreise nach Italien. 1876 entstehen in Florenz drei Gemäldeentwürfe, zu einem Bild *Cholera*, das nicht ausgeführt wird.

Wir kennen den Drachen auch aus dem Gemälde *Drachen in einer Felsschlucht*, welches Böcklin 1870 in Basel gemalt hat und das von Graf Schack erworben wurde. Die Situation des die Menschen verfolgenden Untiers in ausweglos enger Schlucht gleicht dem Pestbild, in dem der Drache mit seinen Todesschwüngen im Tiefflug die Enge der Gassen ausfüllt und nichts seinem Gifthauch entrinnen kann. Er fliegt geradewegs auf den Betrachter los, die Sense des Todes hat die Menschen im Bild schon gefällt, nächstens wird sie den Betrachter treffen. Solche direkte Verbindung von Bildwirklichkeit und Standort des außerhalb des Bildes Befindlichen eignet nur der *Pest*. Die apokalyptischen Darstellungen des *Kriegs* von 1896 sind im schauerlichen Ritt von Tod / Krieg / Zerstörung / Elend über preisgegebene Menschenstädte wohl von großer Drastik – sie gehen aber nicht in der Direktheit der *Pest* auf den Betrachter los.“⁴⁴

”
Den alternden gefeierten Künstler erfüllen düstere Zukunftsvisionen. „Die Pest“ mit ihren formalen Härten und schrillen Farbdissonanzen ist wohl das eigentliche Vermächtnis des Künstlers. Weit entfernt von Altersweisheit und Abgeklärtheit, voller Schrecken und Furcht, versinnbildlicht es die Ausweglosigkeit menschlichen Daseins. Böcklin greift auf einen Bildgedanken von 1876 zurück, der nur in Handzeichnungen nachweisbar ist: „Cholera“. Anders als in den beiden Fassungen des „Krieges“ führt der Bewegungszug aus der Tiefe des Bildes nicht am Betrachter vorbei, sondern direkt auf ihn zu. Dieser wird in den Bildraum mit einbezogen, wird unmittelbar betroffen; ihm gilt der Sensenhieb der Pest.“⁴⁵

„Im Jahre 1876 beschäftigte sich der Künstler viel mit einer Darstellung der Cholera: der Tod, auf einem drachenartigen Untier sitzend, mäht mit der Sense die Menschen nieder. Das Bild kam aber zunächst nicht zur Ausführung, und erst in seinen letzten Schaffensjahren hat Böcklin den Gedanken wieder aufgegriffen, statt der Cholera aber eine andere Geißel der Menschheit symbolisiert, die *Pest*.

... *Krieg*. Das Bild stellt nicht sowohl den Krieg, als eine freie Behandlung des Themas der Apokalyptischen Reiter dar und ward zuerst (mit vier Gestalten und einer italienischen Landschaft) in kleinerem Format vollendet. Viel bedeutsamer ist das zweite, größere, in Nebendingen nicht ganz vollendete Bild, ... Wilder, grausiger, nervenerschütternder hat den Schrecken noch keiner gemalt. Und welche Farben!

... *Pest*. Daß dies letzte Bild, aus der *Cholera* von 1876 hervorgegangen, nicht mehr fertig wurde, ist besonders schmerzlich; klingen darin doch die kühnsten koloristischen Noten, die Böcklin je gewagt hat.“⁴⁶

„Die letzte Station dieses reich bewegten Künstlerlebens ist wiederum Florenz ... Noch entsteht Bild um Bild, doch er spürt in sich die Nähe des Todes. *Die Pest* aus dem Jahre 1898 stellt eine der Reminiszenzen seines vom Tode oft bedrohten Lebens dar.

Von den zwölf Kindern Böcklins sind sechs in jungen Jahren von Typhus und Cholera dahingerafft worden, ihn selbst haben diese Krankheiten mehrere Male an den Rand des Grabes gebracht. Nun griff er das Thema, das ihn über Jahrzehnte beschäftigt hatte, wieder auf. Die grossartige Kühnheit der Vision läßt ein letztes Mal Böcklins reiche Erfindungskraft erkennen. Mit mächtigem Flügelschlag braust das schwarze Ungeheuer durch die Luft, die ganze Breite des Bildes mit Grauen füllend, den giftigen Atem allem Lebenden entgegenhauchend; und auf ihm, schwarz gewandet, der Sensenmann. In machtvoller Diagonale ist seine Gestalt in den Raum gebaut, die Raschheit der todbringenden Geste betonend; unten die Gasse mit den sterbenden Menschen, das Ende. Im Vordergrund, als Symbol des Lebens, das schreiende Rot mitten im schwingenden Grau des Schreckens, im Weiss des Todes. Böcklins Todesvision hat nicht das bunte Blühen der Natur, das er zeitlebens geliebt, zum Hintergrund, sondern das namenlose Grau einer pestverseuchten Stadt.“⁴⁷

„München: Juli 1871 bis September 1874

Schon die kurze Zeit des Münchner Aufenthalts beweist, daß Böcklin sich dort nicht behaglich fühlte. ... die Unannehmlichkeiten, die für die noch immer anwachsende Familie das Auftreten der Cholera (1874) mit sich brachte, mögen mit dazu beigetragen haben, ihm den Ort zu verleiden.

⁴⁴ Christ-Geelhaar, S. 142

⁴⁵ Andree, S. 534

⁴⁶ Ostini, Böcklin, S. 93, 117, 118. Zum Thema Krieg (Apokalyptische Reiter) siehe auch Holsten, S. 70-73.

⁴⁷ Stähelin, Böcklin, S. 14

Vermutlich wurde die Epidemie, die damals München verheerte, die Veranlassung zu den verschiedenen Skizzen eines Cholera-Bildes. In dem Gemälde der ‚Pest‘ wird nach Jahrzehnten das Motiv wieder aufgenommen.

Lebensabend

Nicht heitere Aufgaben sind es, welche er sich gestellt. Schon die Titel künden auf schweren Inhalt: der ‚Krieg‘, die ‚Pest‘, die ‚Melancholie‘.

In dem kleineren Bild des ‚Krieges‘ (oder die ‚apokalyptischen Reiter‘) schweben noch vier Verderber über einer südlichen Stadt. ...

Die zweite Fassung des Bildes ist nicht nur größer gemalt, sie ist auch größer empfunden. Hier sind es nur drei Reiter, die über eine deutsche Stadt des Mittelalters dahersausen, die im nächtlichen Dunkel zu ihren Füßen liegt. Wir wissen, daß Böcklin eigens dazu nach Nürnberg gereist ist, um das Stadtbild in sich aufzunehmen. Mit fester Hand, nur im Profil sichtbar, führt die Zerstörung den Hammer. Wild jauchzend schüttelt die Rache — ein halbnacktes Weib — die Schlangenhaare, sie hebt sich im Sattel und streckt triumphierend die hageren Arme in die Luft. Zu ihr sind die Furien aus dem Bilde beim Schack zu einer Gestalt von monumentaler Bedeutung gesteigert. Der Tod, ein Gerippe, das ein ritterliches Wams trägt, beugt sich vom Roß und senkt die Sense über die Stadt. ... Sie sausen so dicht über den Häusern dahin, daß die Empfindung erweckt wird, die Hufe der Pferde zerstampften demnächst die Stätte der Menschen. ...

Zu dem Gemälde der ‚Pest‘ ist der erste Gedanke wohl in den fünf Skizzen zu einem Bilde der Cholera aus den siebziger Jahren enthalten. Hier ist bereit die Form für die Gestalt der Seuche festgestellt, die im Pestbild wiederkehrt. Eine Art Halbgerippe saust auf einem drachenartigen Ungetüm mit Fledermausflügeln durch die Lüfte. In der Hand schwingt es die Sense. Auch der Hauptgedanke in der Anordnung liegt in den Entwürfen vor. Oben die große Gestalt der Seuche, die mit den ausgespannten Flügeln ihres Drachenrosses das Bild durchschneidet; unten die hingesunkenen Geschöpfe, welche der giftige Odem aus dem vorgestreckten Rachen verpestet hat.

Das Bild selbst zeigt eine Straße, mit der ganzen Meisterschaft räumlicher Vertiefung gemalt. Die mächtige Silhouette der Pest, deren dunkle Flügel noch vom Bildrand abgeschnitten werden, wirkt ebenso kräftig als Farben- wie als Stimmungsgegensatz gegen die lichte Straße. Bis in die Einzelheiten wird das phantastische Wesen des Untiers gesteigert. Oberhalb des schwarz und gelb geringelten Halses spreizen sich blau-grüne Haarbüschel und erhöhen den Eindruck des Unheimlichen. Aus dem geöffneten Rachen dringt der giftige Odem. Wen der Hauch trifft, sinkt nieder. Es wird allmählich still und menschenleer: man fühlt, wie der Pestatam das blühende Leben weggekehrt hat. Nur hie und da noch einzelne Gestalten, die sich taumeln an die Mauer lehnen oder in Todesstarre auf dem Boden liegen. Im Mittelgrund links ein Muttergottes-Altar, an dem ein greiser Bettler umzusinken droht. Ganz vorn im Bild: ‚die sterbende Jugend‘, eine weibliche Gestalt in weißem Gewand; leuchtendes Rot hüllt die Figur ein, die sich in Seelenschmerz unter Todesangst über die Jungfrau geworfen hat.

Aus formalen Rücksichten bricht Böcklin hier wieder mit einer tausendjährigen Überlieferung: er giebt nicht das übliche, ganz fleischlose Gerippe, sondern eine Gestalt, die zwar leere Augenhöhlen und grinsende Zähne zeigt, aber durch leichte Fleisch-Bekleidung und Ohren organischer erscheint.“⁴⁸

„Den Kentaurenkämpfen ebenbürtig sind die letzten Darstellungen der ‚Pest‘ (1898) und des ‚Krieges‘ (1896). Brennend und mordend reiten der Tod und drei andere Ungeheuer durch die Lüfte. Auch hier ist der Tod, wie in der ‚Toteninsel‘, nicht etwa christlich aufgefaßt, sondern er ist ein Ereignis, das der aus seinen kreatürlichen Instinkten heraus handelnde Mensch selbst heraufbeschwört. Dieses wird besonders deutlich dadurch, daß sich die Komposition des ‚Krieges‘ der Apokalyptischen Reiter Dürers als Vorbild bedient, das aber in bezeichnender Weise umgedeutet wird: Der aus den Wolken niederfahrende Engel, in dessen Namen bei Dürer die Reiter ihr grausames Werk verrichten, fehlt bei Böcklin; die Natur mit ihren elementaren Kräften ist an seine Stelle getreten.“⁴⁹

„Die Themen *Cholera*, *Pest* und *Krieg*

Die genaue Entstehungszeit der Entwürfe zur *Cholera* ist nicht festzustellen. Die Zeichnungen fallen in die Zeit des Florentiner Aufenthalts von 1874 bis 1885. Ein Gemälde des Themas ist innerhalb dieses Zeitraums wohl nicht entstanden (oder ist verschollen). Erst 1898 beginnt Böcklin mit der Ausführung der *Pest*.

In ihren Memoiren berichtet Frau Böcklin nur einmal von der Cholera in Florenz im Jahre 1884. Ob der Gedanke zu den Entwürfen erst so spät anzusetzen und auf dieses Erlebnis zurückzuführen ist, kann nicht mit Sicherheit geklärt werden, da Epidemien in Italien zu dieser Zeit nicht selten waren. Auch braucht der Anlaß zur Bearbeitung nicht unbedingt in der Gegenwart zu liegen. ... 1873, schon in München, hatten Böcklins die Cholera erlebt.

Der wahrscheinlich früheste Entwurf zur Gesamtkomposition zeigt eine wohl weibliche Gestalt mit flatternden Haaren auf einem geflügelten Drachenwesen, das durch einen angedeuteten Straßenzug auf den Betrachter zufliegt. Mit den Händen umfaßt die Reiterin eine Sense, zum Schlage ausholend. Der lange Hals des

⁴⁸ Mendelsohn, Böcklin, S. 122 und 196-198

⁴⁹ Wissmann, Böcklin, S. 30/31

Ungeheuers windet sich spiralförmig nach unten über die schon niedergestürzten Personen. Dem Rachen scheint sichtbar der Atem der Vernichtung zu entströmen.

In einem weiteren Entwurf wird die weibliche Gestalt in eine männliche verwandelt. Der Gesichtsausdruck ist nicht mehr so angespannt und pathetisch, sondern gelöster und auf die liegende Figurengruppe konzentriert. Das Untier erscheint in den äußeren Formen nicht langgestreckt, sondern eher rund, was für die Flugbewegung nicht vorteilhaft ist. Über den Verlauf und die Proportionsverhältnisse des Halses ist keine Klarheit zu gewinnen.

Den Kopf des Drachen skizziert Böcklin in zwei Teilentwürfen exakter. Einmal erhält er die Form eines geschwungenen Rüssels, aus dem der Atem hervorschießt. In der anderen Zeichnung ist der Rachen weit aufgesperrt und entläßt den Gifthauch.

Die beiden Gesamtentwürfe zur Komposition werden ergänzt durch einen dritten, der nun die skelettartige Todesgestalt aufweist. Diese bekommt nun die angestrengt-verzerrten Gesichtszüge höchster Anspannung, die schon die weibliche Cholera-Personifikation, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt, besaß. Eine Zwischenform scheint die Kopfstudie zur Gestalt des Todes zu sein, die noch nicht den Knochenschädel wiedergibt, sondern ein mager-hohlwangiges Gesicht mit großen Augenhöhlen und halbgeöffnetem Mund. ...

Dem nicht vollendeten Gemälde von 1898 steht der Gesamtentwurf mit der skeletthaften Todesgestalt am nächsten. Er enthält schon die auf dem Rücken liegende Person im Vordergrund. Das Ungeheuer trägt die gleichen fledermausartigen Flügel. Der Leib ist aber nun gestreckter. Der Hals windet sich nicht spiralförmig, sondern weniger kompliziert in einer durchgehenden Kurve, die der Form und der Farbe der jetzt nach unten eingebogenen Sense entspricht. Die gepflasterte Straße und die links und rechts tiefenperspektivisch sich verengenden Häuserwände sind nun klar gekennzeichnet. Die Flugrichtung ist durch liegende und niederfallende Menschen konkretisiert. Ein giftig-hellvioletter Wolkendampf wölbt sich hinter der Personifikation, verhindert den Ausblick in die Ferne und verschließt die Gasse zur Tiefe hin. ...

Auch das Pestmotiv ist eine Kombination von früher in der Landschaft verwendeten Motiven. Das Ungeheuer geht auf die *Drachenschlucht* des Jahres 1870 zurück. Der Todesreiter hat seine Vorstufe in der *Herbstlandschaft mit reitendem Tod* und in einem Thema, das Böcklin kurz vor der *Pest* bearbeitet hatte, in den verschiedenen Fassungen des *Krieges*.

Die erste Fassung des Jahres 1896 zeigt eine aus vier Reitern bestehende Gruppe, die von rechts nach links in rasender Geschwindigkeit über eine brennende Stadt hinwegreitet, welche etwa ein Viertel der unteren Bildfläche einnimmt.

Die Flammen steigen in der gleichen Bewegungsrichtung auf. Die Farbe des Brandes ist von Hellrot bis Schwarz abgestuft und entspricht so den Farbwerten der Pferdeleiber und der Gewänder in der Gruppe. Bewegung und Farbgleichheit in Atmosphäre und Gestalten erklären letztere als Personifikationen des Brandes und des Krieges. Es geht dies, abgesehen von der ikonographischen Tradition des Themas, aus der künstlerischen Darstellung Böcklins hervor. ...

Die zweite Gemäldefassung ... Die Dreiergruppe ... Im Vergleich mit der ersten Fassung ... sind die Figuren noch monumentaler geworden und näher zum Betrachter gerückt. ...

Böcklin setzt auf die Pferdedecke des Todes eine schwarze Fledermaus mit ausgebreiteten Schwingen, die genau die Form der Flügel des Ungeheuers in der *Pest* hat. ...

Wahrscheinlich hat Böcklin selbst erkannt, daß in der Gestalt des Pferdes allein die Bewegung in ihrer äußersten Intensität nicht zu gestalten war. Es erscheint deshalb die etwas später begonnene Ausführung der *Pest*, der frühere Entwürfe zugrundeliegen, als die notwendige Konsequenz, um diesen Bewegungsvorgang in seiner höchsten Aussagekraft darzustellen.

Der Tod reitet nicht mehr auf einem Pferd, sondern fliegt auf einem Drachen. Dessen langgestreckter Körper erzeugt den Eindruck erhöhter tödlicher Schnelligkeit. Die Diagonalrichtung der Reiter ist zugunsten einer unmittelbar auf den Betrachter zuführenden Flugbahn aufgegeben worden.

In fast allen Bearbeitungen des *Krieges* ... hatte Böcklin auf den realen Menschen in der Landschaft verzichtet, dies im Gegensatz zu den biblischen Illustrationen von Dürer und Cornelius⁵⁰, die als Vorbild gedient haben könnten. (Bei Steinle ist nur links unten klein der schreibende Johannes und sein Adler zu sehen.)⁵¹

Fritz Erler: Die Pest (1899-1901)

„Pest“ 1900 gemalt, begleitet wie kein anderes Bild dieser Zeit die Idee einer faszinierenden Bedrohung, der man sich nicht entziehen mag: „... malte die triumphierende Pest.

„Größere Dinge als Erler hat damals mancher gemalt, stärkere keiner! Vor allem keine stärkeren, als die 1900 vollendete *Pest*. Er malte nicht die Furie, nicht das Entsetzen, nicht die Gottesgeißel. Sondern er malte die triumphierende Pest, stellte sie dar im Mittelstück eines Dreiflügelbildes und malte in zwei Seitenflügeln ihre Wirkung auf die von der Furcht zum Wahnsinn getriebenen Menschen: eine Orgie und eine Flagellantenszene. Das ganze Werkmist eine Symphonie in Gelb oder, wenn man will, in goldgelbem Licht — in das Geistig-Unheimliche des Kolorits verlegt er alles, was er an Grausen geben wollte. Die Pest, die ja im fernen Osten die

⁵⁰ Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde. Wiesbaden 1980 u. 1999, Bd. II. S. 407-410 Die vier apokalyptischen Reiter

⁵¹ Kleineberg, S. 164-170

Stätte ihrer ewigen Wiedergeburt, ihre Heimat hat, schreitet, in asiatischer Erscheinung, schwefelgelb angestrahlt, im Hauptbilde durch die Straßen einer menschenleeren Stadt. Schreitet mit Riesenschritten, deren Maß weit über Menschliches hinausgeht. Bis zum Gürtel ist sie nackt, ihr Kopfputz sind Flammen, weit der Rock, wehend die bauschigen Ärmel — sie ist eigentlich eine Schwester jenes Dämons des Tanzes im Reißerschen Musiksaal. An ihrem Arm hängt eine Geißel, die Vögel der Verwesung umflattern dunkel die Gestalt. Sie ist nicht häßlich, abstoßend, eher von dämonischer Schönheit, prall ist ihr Leib, ein drohendes Lachen zeigt der Mund, weitaufgerissen sind die Augen. Genial bewährte Erler hier seine Kunst der Raumgestaltung. Die Straße mit der Andeutung einer fremdartig einfachen Architektur wirkt ungeheuer groß — ungeheuer auch ihre Öde, da niemand über ihr Pflaster schreitet als der gelbe Dämon. So zieht von keinem gesehen, von keinem gehört, das Unheil ein. Im Gegensatz zu der unheimlichen Ruhe des Mittelbildes stehen die wildbewegten und in ihren flackernden Lichtwirkungen absichtlich unruhig gestalteten Seitenstücke. Links ein Bacchanal, zeitlos und unwirklich. Es schildert jenen Taumel der Sinnenslust in bösen Tagen, von denen alte Chroniken oft zu erzählen wissen; da nun doch einmal das Leben nicht mehr zu retten war, wurden seine letzten Stunden in orgiastischen Festen genossen, und man starb im Rausch, im Arm der Wollust. Modernes und Altertümliches ist auf Erlers Bild durcheinander gemischt: ein nackter Bacchant tanzt mit einem Weib in modernstem Ballkleid, Rausch und Grausen zugleich sprühen aus ihrem Blick. Moderne Luftschlangen, Lampions, flimmernde Konfetti leuchten in der Luft. Im Vordergrund küßt sich ein Paar sinnloser Weiber in perverser Trunkenheit. „Nichts Heiliges ist mehr — es lösen sich alle Bande frommer Scheu.“ Auf dem rechten Flügel der Gegensatz: Flagellanten, in rhythmischer Bewegung, mit Geißeln sich die Rücken zerfleischend, ziehen an einem goldleuchtenden Madonnenaltare vorbei. Myriaden von Kerzenflammen zucken zu dem Bilde empor, das streng und schmerzlich zugleich zu blicken scheint. Aus dem Dunkel des Hintergrundes leuchten die Spitzbogenfenster eines Domes. Der Beschauer empfängt den Eindruck, als tobe ein langer Zug dieser verzückten Geißelbrüder an ihm vorbei — in Wahrheit kann man kaum fünf Köpfe unterscheiden — wie ja auch die Orgie auf dem Flügel gegenüber durch ganz wenige Personen ausgedrückt ist und doch wie ein Gewimmel lustrasender Menschen erscheint. So sind die beiden Pole der Empfindung, die das unabwendbare Unheil in den Menschen erzeugt, in Erlers Triptychon ausgedrückt — der sinnlose Trieb, den letzten Rest des Lebens auszugenießen, und die ebenso sinnlose Ascese, die durch Selbstpeinigung den Himmel milder stimmen will. Und das Ganze ist ein künstlerisches Werk von mächtigem Bau der Komposition und als Malerei so stark, daß der reiche gegenständliche Gehalt deren rein malerische Bedeutung nicht erdrücken kann!“⁵²

„Und mit welchem unerschöpflichen Reichtum von Einfällen hat der Maler seine Gruppen erfunden! Ihm kommt neben der Phantasie immer wider seine hohe menschliche Intelligenz und vielseitige Bildung zu statten, seine Gabe, von allen Seiten Eindrücke aufzunehmen, ... wie auch die gelbgleißende, sieghaft unheimliche Gestalt der *Pest*, die mit ihrem Rabenschwarm durch verödete Straßen schreitet. Dies letzte Bild, ein Triptychon, war wohl die kühnste Farbleistung, die Erler gewagt, und hat nicht wenig Aufsehen gemacht, als es 1899 im Münchner Glaspalast erschien. Auch durch das Gegenständliche: in der Mitte der triumphierende Dämon, links die Orgie derer, die vor dem Tode in wüstem Sinnentaumel die Stunde nutzen, rechts die Flagellanten, die durch die Selbstpeinigung den Zorn des Himmels zu versöhnen hoffen.“⁵³

„1900 stellt die Künstlergruppe, erstmals unter dem Namen *Scholle*, in der Jahresausstellung im Glaspalast aus. Erler zeigt unter anderem sein gerade fertiggestelltes Triptychon *Pest*, das auf Grund der Motivik und der leuchtenden, bunten Farbigkeit auch auf späteren Ausstellungen immer wieder Aufsehen erregte. (Das Bild war im Besitz des Schlesischen Museums der Bildenden Künste in Breslau, ist aber heute verschollen.) Es sind ausgelassen tanzende Menschen, zwei sich küssende Frauen und halbnackte, sich geißelnde Männer vor einer durch zahlreiche Kerzen hell beleuchteten Mutter Gottes mit Kind dargestellt. Die Mitteltafel zeigt die *Pest* als Frauengestalt mit emblößtem Oberkörper, Schleiern und flammenartiger Krone. Sie schreitet, Opfer suchend, mit großen Schritten auf einer menschenleeren Straße dem Betrachter entgegen. Ein Schwarm dunkler Vögel fliegt hinter der unheimlichen und zugleich faszinierenden, verführerischen Gestalt her. Sie hat Verwandtschaft mit der herrischen Figur der Salomé auf dem Wandbild gleichen Titels im Musikzimmer der Villa Neisser.“⁵⁴

Max Klinger: Vom Tode II. Bl. 3 Pest

„Daraus ergibt sich, daß der Krieg Klinger neben Pest und Elend, deren Darstellungen in die gleiche Rangstufe eingeordnet sind, als eines der großen Leiden galt, die die Menschheit als Masse vernichten können.“⁵⁵

„Der Folge liegt die Idee zugrunde, den Tod in einem übergeordneten gedanklichen Zusammenhang darzustellen. Wie Klinger selbst bemerkt, gingen die Anregungen dazu auf eine Auseinandersetzung mit dem Werk Arthur Schopenhauers zurück; ... so ziemlich der ganze Zweite Teil *Vom Tode* ist das Resultat der

⁵² Ostini, Erler, S. 47-50

⁵³ Ostini, Erler 1909, S. 20

⁵⁴ Schröter, S. 100 und A. 224 S. 226

⁵⁵ zum Thema Tod bei Klinger: Holsten, S. 52-55, hier S. 54

langgepflegten Lektüre der *Parerga und Paralipomena*. Die gehörten lange Zeit zu meinem täglichen literarischen Futter...‘ (Singer, Briefe, 1924, S. 205)⁵⁶

Klinger in einem Schreiben — wahrscheinlich 1888 — an H. H. Meier: „Diesem ersten Theil, der mir zu ‚kleine-Nachrichten‘ schafft die Idee des Todes nur von außen her in einzelnen Zufälligkeiten anfaßt, versuche ich eine größere, weitere Form durch den zweiten Theil zu geben in dem den kleinen Zufällen die großen Prinzipien, dem äußeren Schrecken die innere Auflösung derselben entgegen gesetzt werden, so daß ein harmonischer Abschluß ermöglicht ist. Die Blätter, die den zweiten Theil bilden, sind so angeordnet, daß nach diesem Titelblatt, die allgemeine Vergänglichkeit darstellend, drei Blätter die armen Massen der Menschheit darstellen von ihren Hauptfeinden, Massentod, 1. Krieg, 2. Pest, 3. Elend (bedrängt): dann (folgen) 3 Blätter, die Gipfelpunkte der Menschheit, der Herrscher, das Genie und der Philosoph (in dieser meiner Meinung sehr wohl als zweierlei zu betrachten). Die Idee dieser Gegenstellung ist — mit der Summe der Erkenntnis der Ehren, wächst die Fähigkeit des Leidens. Ein Blatt ‚Und doch‘ führt aus diesen ausschließlich düsteren, erschreckenden Ideen zu der in vier Blättern dargestellten Anschauung 1 ‚Das Individuum stirbt, das Geschlecht lebt‘ — ihm entspricht 2 An die Selbstverleugnung.— 3 ‚Die Tat‘ stirbt, vergeht — die Natur lebt, — ihm entspricht 4 An die Schönheit.“⁵⁷

Johann Georg Heinsch (1647-1712)

die Zeichnungen sind vielleicht in: Tanner, Matthias, Societas Jesu apostolorum imitatrix, Pragae 1694 (deutsche Fassung: Die Gesellschaft Jesu, der Apostel Nachfolgerin, Prag 1701). Die ursprüngliche lateinische Ausgabe enthält 197 Kupferstiche nach Heinschs Vorzeichnungen.

Jesuitenpatres betreuen Pestkranke und werden selbst Opfer der Seuche

P. Balthasar Egelin versucht, den Tod von einem Kranken fernzuhalten

P. Georgius Giedroycz vor einem Kranken, der eben in einem Karren gebracht wird

P. Edmundus Renard, gestorben an der Pest und aufgebahrt im Sarg

Alfred Kubin (1877-1955)

Die Pest (um 1903/04 im Lenbachhaus)

Gerda Mraz in: Triumph des Todes 1992, S. 245 „Unerbittlich fegt die Personifikation der Pest — interessanterweise als Mann in einem langen, die Gestalt umhüllenden Mantel dargestellt — über die Erde. Der Boden rundum ist mit Ratten übersät. Um dieselbe Zeit hat Kubin das Ratten-Motiv nochmals verwendet: In der Zeichnung ‚Das Rattenhaus‘ stürzt die Schar zielstrebig aus einem einsamen Haus. Diese Zielgerichtetheit hat hier die Figur der Pest übernommen.“ Abb. 32

dazu: A. K. 1877-1955 Ausstellungskatalog hg. v. Annegret Hoberg, München 1990

Hans Fronius (1903-1988)

Die Große Pest, 1983

Mraz, S. 247: „Zwei ‚Pestknechte‘ tragen einen Toten auf der Bahre. Ihre weiten Mäntel sind der Kleidung der mittelalterlichen Pestärzte angenähert. Mit ernsten, gefaßten Gesichtern tun sie ihr Werk, ruhig und, wie es scheint, ohne Angst, ganz im Gegensatz zu der gestikulierenden Gestalt im Hintergrund. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast unterstreicht die gespenstige Stimmung. Ein einziges Mal verwendet der Künstler hier das Schabkunstverfahren.“

dazu: Fronius. Das druckgraphische Werk 1922-1987, Wien 1987

Hans Makart

Die Pest in Florenz hat Hans Makart gemalt, diese Pest um 1870, in rötliches Licht getaucht, mit jenen

„Herrlichkeiten des Hochsommers, die ordentlich überreif am nächsten Tag zu verwelken drohen.

La Peste in Florence

Hans Makart hatte sie gemalt, diese Pest um 1870, in rötliches Licht getaucht, mit jenen „Herrlichkeiten des Hochsommers, die ordentlich überreif am nächsten Tag zu verwelken drohen.

Eduard von Steinle

Pest in Florenz (im Städel)

Jürgen Brodewolf (1932 geb.)

„Dunkel, bedrohlich, emotionsgeladen – stark ist sein Gemälde *Die Pest* von 1964.“ Antje Lechleiter: Die Schule der Figuren, in: Badische Zeitung 16. Oktober 2004

Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, Freiburg 1961

Die Zeichnungen für den Text schuf Richard Seewald. „Apollo sendet den Griechen die Pest“

einige Maler aus Mollaret:

⁵⁶ Max Klinger, 1984, S. 286

⁵⁷ Biermann, S. 64/65 und Max Klinger 1984, S. 286; dazu auch: Janssen, S. 33/34

Fouquet, Jean
 La peste de Jerusalem
 Mignard, N
 La peste s'Epire, gravée par Andran
 Spadaro, Micco
 Plaza del Mercatello
 Zumbo, G
 Una pestilenza
 Mulinari
 La peste (Bergame)
 Limbourg, Pol de
 Les Tris Riches Heures du Duc de Berry
 (Pestprozession Gregors)
 Troger, Paul
 Franz Xaver besucht Pestkranke in Goa
 Tiepolo
 Die hl. Thekla befreit Este von der Pest
 Loehrer, G
 Die Pest in Bern 1439, gestochen von Suter
 Hess Hieronymus
 Die Pest in Basel
 Guerin, Paulin
 Le chevalier Roze faisant inhumer les pestiférés
 Chodowiecki, D N
 Pestlazarett
 Goya, F
 Pestkrankenhaus

Fast wie eine Vorlage für Böcklin ist ein Kupferstich: Die Pest von unbekanntem Zeichner in Basel anzusehen:
 S. 37: Dans un dessin allégorique anonyme du Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung Museum
 de Bale, un fouet clouté, brandi entre les fémurs et les faux, menaceles moribonds.

im Thieme-Becker gibts von folgenden Malern Hinweise auf Pestbilder (die Literatur dazu noch nicht gesehen,
 notiert in Datei: litera)

J. Valdes Leal
 Francisco de Goya
 D. Gargiulo
 Elie Delaunay (keine Literatur gefunden?)

Zu den Beschwörungsbuchstaben AGLA, die zusammen mit dem Zachariassegen gebraucht werden, ihr
 Vorkommen in Kunstwerken:
 Fritz S.101-103 und 106:

„Jan van Eyck stellt die singenden und musizierenden Engel des Genter Altares auf einen Fußboden von
 blaßblauen Fliesen, die verschiedene Muster zeigen. Das Blumenornament erweist sich bei genauer
 Betrachtung als die stilisierte Blüte einer Akelei, die an den langen Blütenspornen deutlich zu erkennen ist,
 und auch die großlappigen Blätter in den Ecken gehören dieser Pflanze an. Im Wechsel mit den Fliesen mit der
 Akeleiblüte folgen solche mit den Buchstaben ‚ihs‘ und dem Lamm mit Fahne. Es besteht also offenbar eine
 Beziehung zwischen der Akelei und den Symbolen Christi. Nun hat Jan van Eyck auf anderen Fliesen
 derselben Bilden mehrmals das Wort ‚A7LA‘ angebracht [dazu Fußnote: Über das häufige Vorkommen dieses
 Wortes auf Gemälden Jan van Eycks vgl.: Cte. Paul Durrieu⁵⁸, Gazette des Beaux Arts 62 (1920), S. 77 ff. und
 Max J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei I, Berlin 1924, S. 25 — H. Bächthold-Stäubli,
 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens I (1927) — J.Buxtorf, Lexicon Chaldaicum etc. ed. B. Fischer,
 Leipzig 1875, S.13 — Für das Vorkommen in Deutschland: 14. Jahrhundert: Friedrich Wiggert, in Neue
 Mitteilungen aus dem Gebiet histor. antiquar. Forschungen, herausgegeben von K. E. Förstmann, VII/2, Halle
 1844, S. 89 und Heinrich Ottee, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie I, Leipzig 1883 — Reallexikon
 zur Deutschen Kunstgeschichte I, Sp. 665 f.(Amulett)]. Die Akelei heißt aber im Mittelhochdeutschen wie im
 Mittelniederländischen ‚AGLEI‘. Es erscheint denkbar, daß ihr Name volksetymologisch dem Kabbala-Wort
 ‚AGLA‘, das auf Amuletten und Ringen weitverbreitet war, gleichgesetzt wurde. Die Auflösung der
 kabbalistischen Ligatur in das Hebräische ‚Atha Gibbor Leolam Adonai‘ — etwa dem Psalmwort ‚Benedictus
 Dominus in aeternum, fiat, fiat‘ entsprechend — enthält die Worte der Lobpreisung, mit der sich Heilige und
 Stifter wie die Engel des Genter Altares Christus zuwenden. Die Muttergottes der Mitteltafel des Genter
 Altares trägt in ihrer Krone neben den Marienblumen Lilie, Rose, Maiglöckchen die dunkelblauen Blüten der

⁵⁸ nichts notiert

Akelei und unter den Blumen, die in der Anbetung des Lammes den Waldrand schmücken, steht sie an hervorragender Stelle: eine in der Gestalt der Blume vielfältig wiederholte Anrufung.

Der Brügger Meister von 1499 kopiert die Muttergottes in der Kirche von Jan van Eyck. Er gibt ihr den Fliesenfußboden aus der Engeltafel des Genter Altares und ahmt sorgfältig dessen stilisierte Akeleiblüten und das Lamm nach, läßt jedoch das Wort ‚AGLA‘ fort. ... Wenn es erlaubt ist, nun die Richtigkeit unserer These AGLA = AGLEI zu unterstellen, so fügt sich diese Deutung zwanglos in die Interpretation der Bilder, begründet die Anwesenheit der Blume und erklärt ihren Sinn. ...

Volksmedizin und Volksglaube schreiben auch in Deutschland der Akelei besondere Wirkung in allen Dingen der Liebe und Fruchtbarkeit zu. Vielleicht fließen beide Vorstellungen — die Akelei als AGLA und die Akelei als Symbol der foecunditas — zusammen in jenen Darstellungen der Verkündigung, die diese Blumen zeigen.“ Friedländer (Beschreibung des Genter Altares von van Eyck), S. 25

„Der Fußboden der beiden Engel-Tafeln ist aus Fliesen gebildet, die in regelmäßigem Wechsel das Kreuz, das Lamm, die Initialen Christi und Mariä, sowie das mystische Wort: AGLA — teilweise in griechischen Buchstaben — zeigen. AGLA enthält die Anfangsbuchstaben der hebräischen Worte: Atha Gebir Leilam Adonai.

S. 28

Auf Sebastians Schild steht zu lesen:

DOMINUS FORTIS ADONAY SABAOT VE

EMANUEL . I. H. S. †XPC AGLA“

(Sebastian auf dem Flügel bei den „Christi milites“, Sebastian mit einer roten Fahne, die golden gekreuzt ist und in den vier Feldern kleine goldene Kreuze zeigt.)

Wiggert (zu einem Ringfund in Weißenfels - eingraphierte Buchstaben):

„Auf der inneren Fläche steht +A+G+L+A+. Beider (außerdem Anan i sapt) Inschriften Deutung muß sicherlich im Morgenland gesucht werden. Für letztere habe ich bereits den Schlüssel: in dem Worte agla (hebräisch geschrieben) steckt eine kabbalistische Bezeichnung Gottes; es sind nämlich die Anfangsbuchstaben des Satzes: attah gibbor l'olam adonaj (hebr. Buchst.) d. i. du (bist) mächtig in Ewigkeit, Herr [so Buxtorf] ... Eben weil es nur Anfangsbuchstaben sind, ist die Trennung der einzelnen durch ein Kreuz so natürlich. ... auf Glocken gebrauchte Bezeichnung.“

Otte, S. 400

„Auch ist der kabbalistische Gottesnamen AGLA zu erwähnen, den man als Schutzmittel gegen Gefahr, namentlich gegen Feuersbrünste, auf mittelalterlichen Glocken und Ringen (auch noch auf Zaubertellern des XVIII Jahrhunderts) dargestellt findet; es sind die Anfangsbuchstaben der hebräischen Worte: Atha Gibbor Leolam Adonaj d. i. Du bist stark in Ewigkeit, Herr.“

dazu auch Meer, Frits van der S. 252/254

Dormeier, Heinrich: Laienfrömmigkeit in den Pestzeiten des 15./16. Jahrhunderts, in: *Maladies et société* (XII^e- XVIII^e siècles) édités par Neithard Bulst et Robert Delort, Paris 1989, S. 269-306
S. 274-275, 277-281

Von den größeren Kunstwerken, die Friedrich der Weise in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Regierung in Auftrag gab, ist leider nicht sehr viel erhalten. Zu den wenigen Ausnahmen gehören Dürers um 1496 entstandene Altarflügel (Hl. Antonius von Padua, Hl. Sebastian), die mit dem umstrittenen Mittelteil (Maria, das Kind anbetend) das sog. Dresdener Triptychon bilden²¹. Im Inventar des Kämmerers Hans Hundt von Wenkheim aus demselben Jahr finden sich vergoldete Silberstatuetten der Hl. Maria, des Hl. Georg und des Hl. Sebastian. 1502 läßt Albrecht Dürer dem Kurfürsten durch einen Lehrling einen «Sebastian» (-Holzschnitt?) überreichen²². Thematische Bezüge zur Pest können bei den genannten Beispielen nur vermutet werden. Eindeutig sind solche Zusammenhänge dagegen bei einer Reihe von Projekten, die Friedrich und sein Bruder Johann in den folgenden Jahren förderten als eine verheerende Pestwelle weite Teile Deutschlands erfaßte :

1505 malte der Augsburger Hans Burgkmair ein Triptychon, das 1506 über Nürnberg nach Leipzig geliefert wurde und vermutlich für die Schloßkirche in Wittenberg bestimmt war²³. Auf dem Retabel, für das der Maler 81 Gulden erhielt, sind gleich mehrere Krankheitspatrone und Nothelfer vereint. Im stark übermalten Mittelbild sind der Hl. Sigismund und der Hl. Sebastian

21. Fritz BELLMANN/ Marie-Luise HARKSEN/ Roland WERNER, *Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg*, Weimar 1979, S. 246f. (mit Lit.) und Abb. 85; LUDOLPHY (wie Anm. 2) S. 102f.

22. BRÜCK (wie Anm. 2) S. 330, 147.

23. Heute im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Vgl. Karl FEUCHTMAYR, *Das Malenwerk Hans Burgkmairs von Augsburg. Kritisches Verzeichnis der Gemälde des Meisters*, Augsburg 1931, S. 13f., 27. Abb. 19f.; Tilman FALK, *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968, S. 41f., 115 (Rechnungsexzerpte), 140f. Abb. 19f.; Frank JAKUPSKI, *Der Maler Hans Burgkmair d. A.*, Diss. phil. Bochum 1984, S. 48-53.

hervorgehoben, die ursprünglich vor Goldgrund unter einer eigenen Arkade standen. Dem Burgunderkönig, der gegen Fieber und vereinzelt auch gegen die Pest angerufen wurde, war bereits in der alten Wittenberger Burgkapelle ein Altar geweiht gewesen²⁴. Auf der Innenseite des linken Flügels

sind Eustachius mit seinem Attribut, dem Hirschkopf, und Bischof Valentin, der einen Epileptiker zu seinen Füßen segnet, dargestellt. Auf der Innenseite des anderen Flügels sieht man den Hl. Christophorus und den Knaben Vitus. Der junge Heilige hält eine Ampel in den Händen, die kaum erkennbar seinen Namen (« S. Vitus ») trägt und auf eine Vision verweist, die Assoziationen an die unreine Luft zu Pestzeiten wecken könnte. Danach sind dem kleinen Veit, der beharrlich am christlichen Glauben festhielt und deswegen von seinem Vater in ein Prunkgemach gesperrt wurde, zwölf Lampen erschienen, die den Raum in überirdisches Licht tauchten und mit himmlischem Wohlgeruch erfüllten²⁵. Die Festtagsseite wird optisch von dem starren Goldgrund beherrscht, wie man ihn sonst bei Burgkmair nicht kennt und überhaupt in der altdeutschen Malerei zu dieser späten Zeit kaum noch findet. Die « bewußt konservative Form » des Andachtsbildes dürfte also auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgehen²⁶, der vielleicht, so ließe sich spekulieren, nebenbei mit dem Heilzauber des kostbaren Edelmetalls rechnete.

Bei geschlossenen Flügeln, dem Normalzustand des Altars während des Kirchenjahres, werden die aktuellen Erfahrungen deutlicher, die für die Auswahl der Heiligen maßgebend waren. Links ist, auf einem Schriftband mit « Sanctus (!) Rochus » bezeichnet, einer der beiden « klassischen » Pestheiligen in seiner Pilgertracht dargestellt, d.h. mit den Abzeichen der Romwallfahrt am Hut (Vera Icon, gekreuzte Schüssel mit der Tiara, Apostelbild), dem knorrigen Pilgerstab in der linken und dem Rosenkranz in der rechten Hand (Abb. 1). Um die Pestbeule am linken Oberschenkel kümmert sich ein kleiner Engel, dessen Stirnreif mit einem Kreuz geschmückt ist. Auf der Außenseite des rechten Flügels ist unter einer späteren Farbschicht die Figur des Hl. Cyprian (mit Hirtenstab und Schwert) freigelegt worden. Der Bischof von Karthago hatte anlässlich der Pestepidemie von 252 in seiner Schrift « De mortalitate » seiner Gemeinde Trost und Mut zugesprochen²⁷. Als « Pestheiliger » ist er allerdings (in Deutschland) nicht populär geworden. Die Idee, ausgerechnet ihn so exponiert auf dem Triptychon abzubilden, wird man am ehesten einem der Humanisten in der Umgebung Friedrichs des Weisen zutrauen dürfen. Vielleicht war der genannte Petrus Ravennas dafür verantwortlich, der in seinen Predigten, die er an Festtagen vor den Fürsten und

24. BÜNGER/WENTZ (wie Anm. 18) S. 150; *Denkmale Wittenberg* (wie Anm. 21) S. 249; zu Sigismund als Fieberpatron vgl. Adolph FRANZ, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg im Breisgau 1902, S. 191-203; wohl gegen die Pest wird er in einer Handschrift vom Ende des 14./Anf. 15. Jh. (Uppsala, Universitätsbibl. Cod. C 7, fol. 188v) angerufen: vgl. demnächst Monica HEDLUND/ Per-Gunnar OTTOSSON, « Pestschriften des Mittelalters in Schweden », in : *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin* 70 (1986) S. 221-28 (freundlicher Hinweis von P.-G. Ottosson).

25. Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, Sp. 728-738, bes. 728f. und 731 mit Abb. 495.

26. FALK (wie Anm. 23) S. 42 (Zitat); JAKUPSKI (wie Anm. 23) S. 50, 136 Anm. 139.

27. M. SIMONETTI (Hg.), 5. *Cyprianus episcopus : ad Donatum — de mortalitate etc.*, Turnhout 1976 (Corpus Christianorum, series latina 3 A).

einem ausgewähltem Publikum hielt, mehrfach aus Schriften jenes Heiligen zitierte²⁸.

Ebenfalls 1505 hat Lukas Cranach d.Ä., der damals seine jahrzehntelange Tätigkeit als Hofmaler begann, den wohl originellsten Auftrag ausgeführt, den seine fürstlichen Gönner in Reaktion auf die um sich greifende Epidemie vergeben haben. Gemeint ist der Holzschnitt mit dem Herzen, ein Pestblatt, das wegen seiner gesuchten Bildelemente und deren singulärer Komposition zu mancherlei Deutungen Anlaß gegeben hat. Eine befriedigende Lösung ist noch nicht gefunden. Die obere Hälfte des Blattes nimmt ein von vier Putten gehaltener Schild ein, auf den ein großes Herz aufgelegt ist. Die rechte Seite des Herzens ist von Flammen (oder Blutstropfen) übersät; in der Mitte Christus am Kreuz. Unterhalb des Kreuzes flattert ein Schriftband, auf dem in späteren Versionen des Holzschnitts « Virgo Mater Maria » zu lesen ist. Eine Krone über dem Kopf des Gekreuzigten faßt flammende Strahlen ein, die aus dem Herzen entspringen. Auf dem unteren Bildteil knien anbetend vor einer Burg- oder Stadtkulisse die Heiligen Maria und der Evangelist Johannes (mit Buch), sowie außen links der Hl. Sebastian, der seine Pfeile in den Händen hält, und rechts der Hl. Rochus, der auf seine Pestbeule am rechten Oberschenkel deutet. In den unteren Ecken des Holzschnitts sind das kurfürstliche Wappen mit den gekreuzten Schwertern und das herzogliche Rautenkranz-wappen angebracht, in die Mitte hat Cranach sein Monogramm mit der Jahreszahl 1505 gesetzt²⁹.

Was die Deutung des feierlich wirkenden Holzschnitts angeht, so besteht nur Einigkeit darüber, daß er unter dem Eindruck einer Pestepidemie angefertigt wurde. Ansonsten hat man recht unterschiedliche, zum Teil einander widersprechende Interpretationsvorschläge gemacht. In seiner (vorerst ?) letzten Besprechung (1983) begreift Dieter Koepplin den Holzschnitt als « Herz der dreieinigen Gottesliebe » : Gottvater im Liebessymbol des umfassenden Herzens, der Sohn als Erlöser am Kreuz, der Hl. Geist in den « erdwärts züngelnden Flammen », die « Jungfrau Mutter Maria » wegen ihrer vorausbestimmten Rolle beim Erlösungswerk als vornehmste Fürbitterin bei ihrem Sohn.

28. Petrus RAVENNAS, *Sermones extraordinarii...*, Wittenberg 1505, u.a. Bl. N IIv — O Iv (De morte), bes. Bl. N IIIv, N VIr/v; vgl. auch Max STEINMETZ, « Die Universität Wittenberg und der Humanismus (1502-1521) », in: *450 Jahre Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*. Halle-Wittenberg o.J. [1952], Bd. 1, S. 118f.

29. Neuere Lit. (auch zum Folgenden) und Abb.: Werner SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 23f. (wohl Schloß Lochau im Hintergrund), Taf. 25 (ohne Inschrift); Dieter KOEPLIN/Tilman FALK, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Ausst. Kat. Basel 1974, Basel/ Stuttgart 1976, Bd. 1, S. 58f. Nr. 7 (mit älterer Lit.), Bd. 2, S. 462-466; M. GEISBERG/W.L. STRAUSS, *German single-leafwoodcut*, Bd. 2, 1974, S. 576 (Abb. mit Inschrift); Peter STRIEDER, « Folk Art Sources of Cranach's Woodcut of the Sacred Heart », in: *Print Review* 5 (1976) S. 160-166; D. KOEPLIN, in: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Ausst. Kat. Nürnberg 1983, S. 376-378 Nr. 500 (mit Abb. S. 377 und Lit.); W. SCHADE, in: *Kunst der Reformationszeit*, Ausst. Kat. Berlin 1983, S. 106f. Nr. B 43 (mit Abb. S. 107); Matthias MENDE, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978, S. 49, 55, Abb. 253; Ewald M. VETTER, « Mulier amicta sole und Mater Salvatoris », in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 9/10 (1958/59) S. 48, 51 Abb. 18.

Dieser Deutungsversuch könnte das Richtige treffen, auch wenn damit noch nicht sämtliche Bildelemente hinreichend erklärt sind. Vorstellungen vom Herzen, das Gott der Welt schenkt, begegnen im « Beschlossen Gart des rosenkrantz Marie », einem großformatigen Erbauungsbuch, das Ulrich Pinder, ehemals Leibarzt Friedrichs des Weisen und seit 1493 Stadtarzt in Nürnberg, 1502 zusammenstellte und mit zahlreichen Illustrationen, darunter einem Herz-Holzschnitt Baidungs, schmücken ließ. Damit scheint die theologische Auffassung von der Erwählung der unbefleckt empfangenen Maria durch den dreieinigen Gott verbunden worden zu sein.

Man kann zumindest einen dieser Gedanken noch präzisieren. Denn es wäre wohl zu fragen, ob die Anrufung der « Virgo Mater Maria » nicht etwas konkreter jenen theologischen Vorstellungen folgt, die Friedrich und Johann ebenfalls 1505 bewegen haben, in der Pfarrkirche zu Torgau einen Altar « in ernen des heiligen creuts [und ?] conceptionis beate Marie virginis » zu stiften³⁰. Ziemlich sicher ist jedenfalls, daß nur einer der geistlichen Berater der sächsischen Fürsten, vielleicht Dr. Johann Staupitz, seit 1503 Generalvikar der deutschen Augustiner-Kongregation, die komplexe ikonographische Lösung angeregt haben kann.

Vor dem Hintergrund der widrigen Zeitläufe ist vermutlich auch die Errichtung eines der Hl. Anna und den Vierzehn Nothelfern gewidmeten Altars zu sehen, den Kurfürst Friedrich und Herzog Johann am 19. Juli 1505 zum Gedächtnis an die 1503 verstorbene erste Frau Johannis, Sophie von Mecklenburg, in der Marienkirche zu Torgau stifteten³¹. Für diesen, 1507 geweihten Altar war, vielleicht als Predella oder auch als selbständiges Stück, die Nothelfertafel Lucas Cranachs d.Ä. gedacht. Um den Hl. Christophorus geschart, präsentieren sich die Vierzehn mit ihren bekannten Attributen in der üblichen Zusammensetzung, darunter der Hl. Vitus mit dem Hahn (nicht mit der Öllampe !). Auf der Rückseite sitzt Christus als Schmerzensmann auf einem Sarkophag zwischen zwei trauernden Engeln³².

Ferner haben Friedrich der Weise und Johann der Beständige in jenen Jahren des großen Sterbens noch einen Passionsaltar bestellt: eine neuerliche ikonographische Antwort auf das Pesterlebnis. Der Auftrag ging um 1504-05 erneut an Albrecht Dürer, der die Vorzeichnungen zumindest für die Außenseiten der Flügel (Hl. Sebastian und Hl. Rochus) fertigstellte, bevor er zu seiner zweiten Reise nach Italien aufbrach³³. Sein Schüler Hans Schäufelein hat dann den (sog. Ober St. Veiter) Altar ausgeführt. Die Festtagsseite zeigt im Mittelbild den volkreichen Kalvarienberg, links Christus auf dem Weg zur Richtstätte und rechts das *Noli me tangere*. Die Vermutung, der sächsische Kurfürst habe diesen « Pestaltar », der sich heute im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in

30. KNABE (wie Anm. 14) S. 73 Nr. 178.

31. *Ibid.* S. 72f. Nr. 177.

32. SCHADE (wie Anm. 29) S. 459, Farbtaf. 36 (Rückseite), 37f.; Max J. FRIEDLÄNDER/ Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach* (Berlin 1932), 2. Aufl., Basel/Boston/ Stuttgart 1979, S. 69f. Nr. 16; *Denkmale Torgau* (wie Anm. 14) S. 249, 283f., Taf. 253f.

33. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut. Vgl. Eduard FLECHSIG, *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, Berlin 1931, Bd. 2, S. 442-449. Friedrich WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Berlin 1937, Bd. 2 (1503-1510/11), S. 44-53 Abb. Nr. 322f.

Wien befindet, vielleicht ursprünglich für eine Nürnberger Kirche gestiftet « wegen der 1505 (dort) besonders heftig wütenden Seuche », ist angesichts der allgemeinen Bedrohung durch die Pest nicht zwingend³⁴.

Thematisch könnte schließlich auch Dürers Anbetung der Hll. Drei Könige hierher gehören, die er 1504 für die Wittenberger Schloßkirche malte (jetzt Florenz, Uffizien). Hans Kauffmann sah in dem Bild das Mittelstück eines Dreikönigsaltars, dessen Flügel die doppelseitig bemalten sog. Jabachschen Tafeln bildeten (innen links Simeon und Lazarus, rechts Joachim und Joseph; außen Hiob mit Pfeifer und Trommler). Dieser Rekonstruktionsversuch ist aus verschiedenen Gründen zurückgewiesen worden.

Doch fraglos sind, wie Kauffmann mit überzeugenden Belegen nachwies, die drei Magier aus dem Morgenland, denen man Schutzkräfte gegen Fallsucht, Aussatz und Pest zuschrieb, auch als Krankheitspatrone, meist zusammen mit anderen Nothelfern, angerufen worden³⁵. Die Bildbeispiele ließen sich durch entsprechende Textzeugnisse ergänzen. In einem 1500 gedruckten Pariser Stundenbuch werden z. B. unter den Heiligen, die vor dem jähen Tod bewahren sollen, auch die Hll. Drei Könige um Schutz « a subitanea et improvisa morte » angerufen³⁶.

Ungefähr zehn Jahre nach diesen aufwendigen, zeitlich eng beieinanderliegenden Stiftungen im Zeichen des Schwarzen Todes malte Cranach für das Schloß Torgau Christus an der Geißelsäule; rechts vor dem Schmerzensmann knien anbetend, ähnlich wie auf dem Holzschnitt mit dem Herzen, Maria, der Evangelist Johannes, St. Sebastian und St. Rochus³⁷. Bemerkenswert an diesem kleinen, 1515 bezeichneten Gemälde (ca. 0,60 x 0,52 m), das zu den Kriegsverlusten der Dresdener Gemäldegalerie zählt, ist vor allem die singuläre Darstellung der Pestheiligen, die ohne ihre üblichen Attribute

34. Fedja ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, S. 26, 38f. (Zitat); für den Bestimmungsort Nürnberg (auf Grund eines Nürnberger Stiches von 1614) auch FLECHSIG (wie Anm. 33) S. 447; vgl. Ernst BUCHNER, «Der junge Schäußelein als Maler und Zeichner», in: *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, S. 57 Abb. 8 (Festtagsansicht), S. 58, 60-65; WINKLER (wie Anm. 33) Taf. VII (Abb. des Altars); vgl. jetzt Arthur SALIGER, *Dom- und Diözesanmuseum Wien* (Schriftenreihe des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Wien, N.F. 10), Wien 1987, S. 131-136 Nr. 69 (mit weiterer Lit.), Farbabb. 200-209.

35. Hans KAUFFMANN, «Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar», in: *Wallraf-Richartz-Jahr-buch* 10 (1938) S. 166-178, bes. S. 168f. mit Abb. 107f., S. 174ff.; Irmgard HILLER/Horst VEY, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550*, Köln 1969 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 5), S. 44-53 (mit Lit.); *Denkmale Wittenberg* (vi'le, Anm. 21) S. 248f.; zur Dreikönigsverehrung des sächsischen Kurfürsten vgl. auch BRÜCK (wie Anm. 2) S. 135f., 292.

36. *Home ad usum Parisiensem*, [Paris] Thilman Kerver für Guillaume Eustache, 20. 6. 1500, Bl. M VIr : « ... et sicut vos per angelicam annunciationem de reditu ab Herode eripuit, ita me hodie liberare dignetur ab Omnibus inimicis meis visibilibus et invisibilibus. Et a subitanea et improvisa morte et ab omni confusione, mala fama et ab omni periculo corporis et anime » [benutzt : Expl. der ÜB Göttingen]; zu den Heiligen Drei Königen als Helfern gegen die Fallsucht und andere Krankheiten sowie gegen den plötzlichen Tod vgl. auch Adolph FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Freiburg im Breisgau 1909, Bd. I, S. 429-442, bes. S. 431 f.; Bd. 2, S. 505f.; vgl. unten Anm. 48.

37. Karl WOERMANN, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, 3. Aufl., Dresden 1896, S. 662 Nr. 1906 D (der Hl. Rochus durch die Inschrift « S. Rochius » gekennzeichnet); Hans EBERT, *Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie. Vernichtete und vermißte Werke*, Dresden 1963, S. 86; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (wie Anm. 32) S. 84 Nr. 71 mit Abb. 71.

wiedergegeben sind. War diese Gruppierung der vier Fürbitter den Fürsten bereits so geläufig, daß sie für ihre Privatandacht keine näheren Hinweise brauchten ?

Wohl um dieselbe Zeit ist für die ehemalige Franziskanerkirche in Torgau, möglicherweise mit finanzieller Unterstützung der Landesherrn, ein Altar geschaffen worden, der wahrscheinlich zu Unrecht als verloren gilt. Einer der beidseitig bemalten Seitenflügel, der um 1900 noch im Torgauer Museum ausgestellt war, zeigte auf der einen (Innen-)Seite den Hl. Rochus, auf der ändern den Hl. Nikolaus; er ist nach stilistischen Erwägungen als Werk Cranachs « um 1515 » bzw. 1515-1520 datiert worden³⁸. Nach einer Beschreibung des 18. Jahrhunderts waren auf dem anderen Flügel innen der Hl. Sebastian und außen ein heiliger Papst zu sehen. Von der Mitteltafel heißt es : « Ein nackter Mann, auf dessen Haupt von einer Weibsperson etwas aus einem Gefäß herabgegossen wird. Dazu einige mit Musikinstrumenten. Die Tafel mitzwei Türchen soll zu einem Tragaltar gehört haben »³⁹. Gemeint sind kaum Szenen eines « Alexiusaltars », sondern zweifellos die Leiden des Dulders Hiob, der hier als Patron der Aussätzigen und Pestkranken mit den « Spezialheiligen » auf den Flügeln verbunden ist. Vielleicht ist die Tafel identisch mit dem Einzelgemälde (« aus dem märkischen Cranach-Kreis, um 1520 ») in der Marienkirche in Frankfurt a.d. Oder. Zusätzlich zum geläufigen Hauptmotiv ist Hiob dort im Hintergrund als Pilger dargestellt, was den Torgauer Chronisten des 18. Jahrhunderts zur Verwechslung mit Alexius verleitet haben könnte⁴⁰.

Unsummen wandte Kurfürst Friedrich nicht nur für die zahlreichen Gemälde und Altäre, sondern auch für die kostbaren Kleinodien und Reliquiare auf, die er für seine stetig wachsende Reliquiensammlung benötigte⁴¹. Im Wittenberger Katalog von 1509, den Cranach mit über 100 Holzschnitten der wertvollen Ausstellungsstücke illustrierte, finden sich unter 5005 Reliquienpartikeln auch etliche von Pestheiligen, wie z.B. « ein silbern Bild sant Sebastian! », ein Zahn, eine Partikel vom Haupt und 23 andere Stücke « seines heiligen gebeins » sowie ein kostbar eingefaßtes Straußenei mit der Figur desselben Heiligen⁴². Doch es hat wenig Sinn, die Überreste der einzelnen Heiligen mengenmäßig gegeneinander aufzurechnen oder ihren Wert für die Sammler allein danach zu bestimmen, ob sie in einem eigens angefertigten Reliquienbehälter aufbewahrt wurden oder nicht. Während z.B. die achte Abteilung des dritten Ganges mit verschiedenen Stücken des relativ unbekann-

38. Eduard FLECHSIG, *Cranachstudien*, Leipzig 1900, Bd. 1, S. 102; FRIEDLÄNDER/ROSEN-BERG (wie Anm. 32) S. 92 Nr. [110 D] (datiert um 1518-1520).

39. M.J.T. LINGKE, *Nachrichten von der... Closterkirche zu Torgau bey Wiedereinweyhung derselben*, Torgau 1764, zitiert nach *Denkmale Torgau* (wie Anm. 14) S. 301, wo der Altar noch wie 1764 als « Alexiusaltar » bezeichnet wird und an die Leiden des Hiob « denken läßt ».

40. K. AUFFMAN (wie Anm. 35) S. 172f. (zum Krankheitspatronat Hiobs) mit Abb. 109 : Hiob in Frankfurt a.d. Oder, « aus dem märkischen Cranach-Kreis um 1520 » (S. 172) bzw. « Sächsischer Maler um 1510 » (Bildunterschrift S. 173).

41. Zur Geschichte und zum ehemaligen Bestand der Sammlung ausführlich (mit Lit.) *Denkmale Wittenberg* (wie Anm. 21) S. 257-267; BÜNGER/WENTZ (wie Anm. 18) S. 104-107; *Martin Luther*, Ausst. Kat. Nürnberg (wie Anm. 29) S. 118 Nr. 127, S. 120 Nr. 131.

42. *Wittenberger Heilighumbuch, illustriert von Lucas Cranach d. Aelt.*, München 1883 (Liebhaber-Bibliothek 6), Bl. F IIIv/IVr, G IIIv.

ten Hl. Eulogius beginnt, die in einem vergoldeten Schrein, kombiniert mit der Statuette des Bischofs, lagen, ist auf derselben Seite der Liste von 1509 nur eine winzige Partikel « von sant Rocho » genannt, die magere 100 Tage Ablass erbrachte. Daraus sollte man keine falschen Schlüsse ziehen. Eulogius, dem Patriarchen von Alexandrien und Freund Gregors des Großen, war in Wittenberg schon Anfang des 15. Jh. ein Altar geweiht worden, seine Reliquien waren der Überlieferung nach bereits im 14. Jahrhundert in die Schloßkirche gelangt⁴³.

Daß man vom Hl. Rochus 1509 überhaupt eine Reliquie vorweisen konnte, spricht angesichts der Kultgeschichte dieses Heiligen eher für ein besonderes Interesse des Fürsten an dem Pestheiligen. Zudem wird sein Kämmerer Degenhart Pfeffinger (+ 1519) viele der Reliquien, die er für seinen Herrn beschafft hatte, sich mit ihm geteilt und seinem eigenen « Depot » in Salmannskirchen bei Mühldorf am Inn einverleibt haben. Im Heiltum- und Ablassbuch, das der bayerische Adlige um 1511-15 anlegte, findet sich jedenfalls auch etwas « von sant Rochus heiltum »⁴⁴. Als Sammler hätte sich Friedrich der Weise, der im allgemeinen bei der Mehrung seines heiligen Schatzes nicht besonders wählerisch war, mit dem einen Rochus-Partikel zufriedengeben können, jedoch als pestbedrohter Christ wünschte er weitere Überreste dieses Heiligen. Noch 1520 mahnte er nachdrücklich bei seinem Agenten in Venedig Reliquien vor allem (« praecipue ») des Hl. Rochus, der Hl. Helena und der Hl. Lucia an (« etiam in minutissima particula vel qualitate »). Sein Mittelsmann hatte sich jahrelang vergeblich um die gut bewachten Reliquien bemüht, und ratlos empfahl er schließlich seinem Auftraggeber, in dieser Angelegenheit den venezianischen Gesandten am kaiserlichen Hof einzuschalten. Erst 1521 gelang es dem Agenten, einen Knochen vom Rückgrat des Pestheiligen aus der Kirche S. Rocco in Venedig, seit 1485 Grabstätte des Heiligen, zu erwerben⁴⁵.

43. *Ibid.* Bl. D Ir; BÜNGER/WENTZ (wie Anm. 18) S. 151; *Denkmale Wittenberg* (wie Anm. 21) S. 258 (Abb.), 265 (Anm. zu Nr. 65). Oder ist hier der Hl. Eligius, der Patron der Schmiede, gemeint ?

44. Leonhard THEOBALD, « Das Heiltum- und Ablassbuch Degenhart Pfeffingers », in : *Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte* 32 (1925) S. 60; vgl. Isolde HAUSBERGER, *Der Meister von Mühldorf. Der Maler Wilhelm Pätzold*, Mühldorf am Inn 1973, S. 102-106, Abb. 17a, 29; *Wallfahrt kennt keine Grenzen*, Ausst. Kat. München 1984, S. 74 Nr. 87.

45. Christian Wilhelm SCHNEIDER, *Zehen Briefe Burkhardts Schenkens von Simau, Lektors der Theologie im Minoritenkloster zu Venedig...*, Weimar 1781 (Bibliothek der Kirchengeschichte 2), S. 33, 39, 48, 51 (« In translatione igitur, cum sub fide unius extraheretur, habitum est predictum os »); Paul KALKHOFF, *Ablass und Reliquienverehrung an der Schloßkirche zu Wittenberg unter Friedrich dem Weisen*, Gotha 1907, S. 58, 79-84.

Dormeier, Heinrich: Pestepidemien und Frömmigkeitsformen in Italien und Deutschland (14. - 16. Jahrhundert), in: *Um Himmels Willen. Religion in Katastrophenzeiten*, herausgegeben von Manfred Jakubowski-Tiessen und Hartmut Lehmann, Göttingen 2003, S. 14-50

Vogt, Helmut: Das Bild des Kranken. Die Darstellung äußerer Veränderungen durch innere Leiden und ihre Heilsmaßnahmen von der Renaissance bis in unsere Zeit, München 1969, S. 74-86 Die Pest
In packender Eindringlichkeit gibt der Petrarca-Meister jener grauenvollen Vorstellung Ausdruck, die seine Zeit mit dem Begriff der Pest verband. Nur einer der Betroffenen ist noch am Leben, der Schwerkranke auf dem Bett. Gerade hat sein Arzt mit einer Aderlaßflöte (S. 119) die Bubonen der entblößten linken Achselhöhle geöffnet. Auf ein daruntergelegtes Tuch fließt dickrahmiger Eiter. Alle übrigen „Verpesteten“ sind gestorben. Tot liegt der Knecht neben seinem verendeten Pferd auf dem Misthaufen und der Bauer zwischen den Kadavern von Hund und Katze, Hahn und Taube auf dem Hausboden. Einsam steht die Frau des Schwerkranken in Bildmitte. — (Übrigens enthielt das leere Feld der linken oberen Ecke ursprünglich auf der um 1520 geschaffenen Darstellung die Pestheiligen st.

SEBASTIAN und ST. ROCHUS. Da das Buch jedoch erst 1532, nach Ausbreitung der Reformation, erschien und der Verleger mit vorwiegend protestantischen Lesern rechnete, wurden sie getilgt [SCHEIDIG]).

Wenige Jahre früher entstand eine im Motiv ähnliche Zeichnung Raffaels (1483—1520). Doch hat der Umbrier

die bedrückende Realität des Süddeutschen zum Erhaben-Pathetischen sublimiert. Da das originale Blatt in den Uffizien (Florenz) im Laufe der Zeit vergilbte, ist hier ein früher Nach-Stich von MARCO ANTONIO RAIMONDI gebracht. Im Stall liegen drei Schafe tot übereinander; an dem schlaffen Euter des einen saugt noch ein junges Lämm-lein. Ein weiteres Schaf wird durch einen fackeltragenden Hirten von der Gruppe weggehalten. Im Gemach darüber bemühen sich zwei Pflegerinnen um den schwerkranken Hausherrn. Diesen nächtlichen Szenen sind auf der anderen Bildseite solche des Tages gegenübergestellt. Da ist gerade eine Frau verstorben, deren Kindchen noch nach der erkaltenden Brust der Mutter greift; hastig versucht sein Vater, es daran zu hindern. — Das Motiv stammt aus dem Altertum; es geht auf ARISTIDES VON THEBEN zurück, der allerdings eine tödlich Verunglückte neben ihrem nach Muttermilch verlangenden Kinde abbildet (CRAWFURD). — Entsetzt gestikulierende Personen, zerfallene Gebäude und ein totes Pferd füllen die weitere Szenerie. Auf einem die Bildhälften abgrenzenden Piedestal liest man aus Virgils Aeneis: „Linquebant dulces animas, aut aegra trahebant corp (-ora)".

"Wenn RAFFAEL das ihm wesensfremde Element des Schreckens beschwört, wenn der Petrarca-Meister eine so grausige Szene überliefert — möchte man tiefgreifendes, persönliches Erleben dahinter vermuten. Nun gab es zwischen 1453 und 1563 in Mitteleuropa zwar kleinere Epidemien, doch keinen großen Seuchenzug. Nur ein solcher aber war von Viehsterben begleitet. Dem Pestbazillus erliegen bekanntlich nur die kleinen Nagetiere wie Ratten, Hamster, Murmeltiere und Eichhörnchen. Haustiere verstarben zuzeiten der großen Seuchen vielfach durch Verhungern: in manchen Hausgemeinschaften war keiner am Leben, der sie füttern konnte. Der horror pestis jener Generation war m. E. nicht so sehr durch miterlebte Einzelfälle bedingt, sondern Reminiszenz, eine durch mündliche und schriftliche Überlieferung lebendig gehaltene Erinnerung an die furchtbare, Europa zwischen 1348 und 1350 verheerende Pandemie. Damals erlagen nach der auf gründlichen Recherchen basierenden, vorsichtigen Schätzung HECKERS 25 Millionen dem „schwarzen Tod", der Lungenpest. Dies entsprach etwa einem Viertel der mittelalterlichen Gesamtbevölkerung unseres Erdteils! Es verstarben auf der Insel Cypern sämtliche Menschen und auch alle Rinder, Hunde, Katzen und sonstiges Getier. Als nach Jahren ein Schiff wieder die Insel anließ, fanden seine herumstreifenden Matrosen in den dortigen Häusern keinen Hauch eines Lebens (RICHTER). In Lübeck starben neun Zehntel, in Schlesien vier Fünftel der Bevölkerung; in der volkreichen russischen Stadt Smolensk blieben fünf Menschen übrig. Das Ausmaß der Dezimierung wird durch die Gegenüberstellung mit der Verlustquote des zweiten Weltkrieges begreiflicher. Bei einer europäischen Gesamtbevölkerung von 523 Millionen betrug sie einschließlich der Tötung der Zivilbevölkerung 37,5 Millionen (nach: Bilddokumente). Demnach fielen diesem Seuchenzug relativ etwa 3½mal mehr Menschen als dem totalen Krieg zum Opfer!

Die Auswirkungen dieser apokalyptischen Katastrophe auf die mittelalterliche Lebensform kann man sich nicht einschneidend genug vorstellen. Vor allem durch sie wurde jene geistige, soziale und wirtschaftliche Umschichtung eingeleitet, die die Neue Zeit heraufführte. Die durch das Große Sterben aufgeschreckte Masse reagierte ihre Unruhe in Flagellantenzügen, Hexenverbrennungen und Judenverfolgungen ab. Auch verspürte sie erstmalig einen Einbruch in das scheinbar so fest gefügte theozentrische Weltbild des Mittelalters, was man als eine wesentliche Ursache der Reformation ansehen kann. EGON FRIEDEL hat dies in seiner „Kulturgeschichte der Neuzeit" lebendig ausgeführt und genauer begründet. Auf wirtschaftlichem Gebiet resultierte aus dem in der drangvollen Enge der Städte ungleich stärkeren Sterben ein Überhang an landwirtschaftlicher Produktion mit Sturz der Agrarpreise (FRIEDRICH LÜTGE). Ein zunehmender Reichtum der Städte mit den Vermögensballungen des Frühkapitalismus in einzelnen, intakt gebliebenen, kaufmännisch aktiven Familien, andererseits die Verarmung der Bauern waren die Folgen. Aus Menschenmangel hörte schlagartig auch die Besiedelung des Ostens durch den Deutschen Ritterorden sowie der Zustrom neuer Ordensmitglieder fast auf, nachdem zwischen 1301 und 1350 dort 1400 deutsche Dörfer entstanden waren (KISS-KALT). Damit wurde die Offensive des Polentums möglich. Die allgegenwärtige Furcht vor der Seuche ließ unter den ersten Abdrucken von Holzstöcken auch zahlreiche

Arzt bei der Incision von Bubonen • Aus H. Folz • 1482 • Holzschnitt

„Pestblätter" entstehen. Hierüber, wie auch über die Pestschriften unter den Inkunabeln und das „*Liber pestilentialis*" von H. BRUNSWIG ist in der Einleitung S. 26 Näheres gesagt und auch erwähnt worden, daß in ihnen sich keine krankheitsbezüglichen Abbildungen finden. Lediglich der „*Spruch von der Pestilenz*" (1482) des HANS VOLZ, Barbier und Minnesänger zu Nürnberg, macht hier eine Ausnahme. Es wird da ein Arzt beim öffnen der Pestbeule dargestellt. Diese chirurgische Behandlung hatte bei der Bubonenpest noch die relativ besten Erfolge. Die am Hals, in den Achselhöhlen oder Leistenbeugen sitzenden, vereiterten Lymphdrüsen wurden mit dem Skalpell oder der Fliete eröffnet, in anderen

Gegenden mit dem Glüheisen ausgebrannt. Auf dem vorliegenden Holzschnitt ist die Beule auf der Stirn wohl Zugabe des Zeichners, während ein Pestbubo im Nacken gelegentlich vorkam. Mit der In-zision war das wirksame therapeutische Arsenal damals erschöpft.

Das schönste ikonographische Pestdokument aus der Zeit der Wiegendrucke findet sich in der zweiten Auflage (1493) des „*Fasciculus medicinae*“ von JOHANNES DE KET-HAM. Es illustriert eines der Traktate des Buches, nämlich das „*Consilium pro peste curando*“ des Bologneser Medizinprofessors PIETRO DA TOSSIGNANO. Die zur Vermeidung der Ansteckung gegebenen Ratschläge sind bildlich erläutert: *Der Arzt betone die Distanz*. Mit weit vorgestrecktem rechten Arm fühlt der in ein langwallendes Gewand gekleidete Kollege den Puls des Patienten. Die damaligen Pestreglements sahen vor, daß der Arzt keine Kleidungsstücke des Kranken berühren und es mit dem Betasten des Pulses bewenden lassen solle. Das durch einen Deckel verschlossene Harnglas wie auch die Exkremente des Kranken durften tunlichst nur auf Entfernung und in freier Luft betrachtet werden. — *Mund und Nase des Arztes sollen geschützt sein*. Hier erfolgt dies mittels eines in aromati-sierten Essig getauchten Schwammes. Der Schutz der Atemorgane war recht verbreitet. Auf dem Bilde des Petrarca-Meisters halten sich Arzt und Ehefrau des Kranken ein Tuch vor das Gesicht, bei RAFFAEL hilft sich der Ehemann der Toten durch Zukneifen der Nase. Überdies hatte sich der Arzt langsam und mit flachen Atemzügen dem Kranken zu nähern. — *Das Bett des Kranken muß hochgestellt sein*. Nach der Anschauung des AVICENNA und des AVERROES stiegen die Kontagien nach oben, so daß die Luft in der unteren Raumhälfte besser und weniger gefährlich war. Auch auf anderen Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts trifft man die hochgestellten Betten, erst das 17. Jahrhundert rückte von der Lehre der arabischen Ärzte ab. — *Räucherungen sollen den Arzt schützen*. Hier flankieren ihn fackeltragende Jünglinge in hautenger Hose und reichverziertem Wams. Mit Räucherungen in Wohnungen und dem Abbrennen großer Feuer auf Plätzen (siehe auch Abb. MIGNARD) und Wällen der Stadt hoffte man, die Luft von den Kontagien zu reinigen. Zeitweise wurde so übertrieben geräuchert, daß die Kanarienvögel in den Stuben erstickten und die Spatzen von den Dächern fielen (RATH). Über vielen Darstellungen von Pesthäusern und -Städten lasten dunkle Wolken; man fragt sich, ob diese von solchen Räuchereien stammen oder als bildlicher Ausdruck der Luftverpestung durch die Kontagien gemeint waren. — Der Schwerkranke in unserem Bild, dessen entblößter Oberkörper durch untergeschobene Kissen aufgerichtet ist, wird außerdem von drei Frauen betreut, die anscheinend von einem Fenster aus an das Bett gelangen. Das reizende Kätzchen des Vordergrundes ist in späteren Auflagen verschwunden.

Im 16. Jahrhundert ist es mit der Abbildung von Pestkranken in medizinischen Werken nicht besser bestellt. Abgesehen von einigen uncharakteristischen (Heilige oder antike Ärzte zeigenden) Titelholzschnitten habe ich nur in drei Büchern Bilder finden können. Davon sind die Holzschnitte des Augsburger Nachdruckes des Bohamschen Pestbuches (um 1550) hochinteressant. Der junge Mediziner JOHANN VOGT hat dieser Auflage „*ainen Zedel mit Bildem*“ beigegeben. Dargestellt ist die Vorder- und die Rückseite eines Kranken mit „*Apostema und Blattern*“. Dies dürfte der früheste Versuch sein, äußere Krankheitsveränderungen in einem didaktisch instruktiven Bilde darzustellen. Sonst finden wir aus jener Zeit ja nur Genreszenen, in denen die Kranken manchmal — mehr nebenbei — die Kennzeichen eines bestimmten Leidens erkennen lassen. Hier wurde ein Bild des Kranken im klinischen Sinne versucht. Dieses Streben gehört herausgestellt, auch wenn es nicht ganz glückte. Bubonen haben als Schwellungen der Drüsen deren Lokalisation. Somit stehen die groben Punkte an Hals und Nacken, in den Achselhöhlen, Ellenbeugen und Leistengegenden zu Recht. Doch finden wir sie auf dem Männlein noch an vielen anderen, lymphdrüsenlosen Stellen. Man kann das mit der damals vielfach in medicina grassierenden Phantasie erklären, doch sachlich auch folgendermaßen: Auf der Rückansicht tragen u. a. die beim Bettlägerigen aufliegenden Körperstellen wie Hinterhaupt, Schulterblätter, Gesäß und Waden Hinweispunkte. Vielleicht hatte unser Dr. VOGT dort bei Schwerkranken — die ja kaum betreut wurden — Dekubitalulzerationen beobachtet und sie für artgleich mit offenen Bubonen gehalten.

Banale oder spezifische Furunkel, etwa durch Schmierinfektion, können die anderen Punkte erklären. Wie dem auch sei, der Versuch des Autors der schematischen Verdeutlichung einer Krankheitserscheinung bleibt für jene Zeit einmalig.

Den „*Zwey Bücher von der Pestilenz*“ des PARACELSUS ist in der Lechlerschen Ausgabe (1565) ein Titelholzschnitt des JOST AMMAN (1539—1591) vorangestellt, der — nach einem Holzfeuer zu urteilen — das Ausbrennen von Pestbeulen darstellen soll. Der fleckig gezeichnete Kranke ist jedoch durch eine Vordergrundfigur weitgehend verdeckt, und die ärztliche Manipulation bleibt unklar. — Auf dem Frontispiz des 1543 in Antwerpen herausgegebenen Kuck-schen Pestbuches bringt eine Frau dem Pestkranken einen Trank. Er kann höchstens roborierend gewirkt haben. Vielleicht ist es der seit dem Altertum bekannte allheilende Theriak. Viele Arzneipflanzen wurden empfohlen — und wieder verworfen. Die Dreckapotheke lieferte die seltsamsten Mittel. PARACELSUS

legte gedörrte Kröten auf die Wunden, damit so das Gift der Pestilenz ausgesogen würde. Interessant ist eine in Ostpreußen und Polen geübte Behandlungsart, eine Art aktiver Immunisierung mit abgetöteten Erregern. Die Bubonen Verstorbener wurden aufgeschnitten und in Pulverform den Kranken täglich zweimal mit Wein gegeben (zit. nach RATH). Da die Pest-bazillen bei Austrocknung rasch absterben, war dies Verfahren relativ ungefährlich. Doch blieb im ganzen genommen das damalige therapeutische Rüstzeug derart, daß der Lübecker JOHANN PALUDANUS, Leibarzt der dänischen Königin, 1565 mit gutem Recht schrieb: „*Haec pestis ridet nos et pharmaca, nostra.*“

Eine neuerliche große Epidemie überzog 1563 bis 1569 Europa. Von England aus verbreitete sie sich rheinauf-wärts, Frankreich und die Schweiz einbeziehend. Einen ikonologisch bedeutsamen Ausdruck dieser Krankheitswelle habe ich nicht finden können. Dagegen hatte die nächstfolgende Pandemie, deren Vorläufer 1656 auftauchte und die unseren Kontinent 1663 bis 1668 heimsuchte, eine ausgesprochen lebhaft bildliche Resonanz. Die Vorwelle 1656 betraf überwiegend Italien, wobei in diesem Totentanz Neapel besonders hervortrat. Soldatenschiffe hatten die Seuche eingeschleppt, und innerhalb von sechs Monaten erlagen ihr etwa 400000 Neapolitaner. Viele zu Tag- und Nachtzeiten abgehaltene Bußprozessionen dürften ihrer Ausbreitung Vorschub geleistet haben. Mit der Kontagiosität der Seuche — der man sich durchaus bewußt war — rechnete man natürlich erst vom Zeitpunkt deutlicher Krankheitszeichen. Dann allerdings wurde man sehr vorsichtig, so sehr, daß z. B. die Priester den Kranken das letzte Sakrament an einem langen Stock reichten. MICCO SPADARA (1612—1679) hat als Augenzeuge den Ausbruch im Bilde festgehalten. Er stellt die Piazza Mercatello dar, ein wahres Pandämonium von Sterben und Tod. Von der Gesundheitspolizei bestellte Totengräber (monatti) ziehen die Leichen mit Haken auf Karren, um sie zu den Beerdigungsplätzen zu bringen. Vor die Karren sind Galeerensklaven gespannt. Sklaven und Gefängnisinsassen wurden damals nicht selten zu Handreichungen bei Epidemien herangezogen. Hie und da erkennt man Sänften, die Kranke in die Lazarettos bringen sollen. Als Sänfenträger mußten ebenfalls Galeerensklaven und Zuchthäusler einspringen. In Rom erlebte NICOLAS POUSSIN (1594—1665) diese Epidemie mit. Sie inspirierte ihn zu einem Gemälde in der ihm eigenen klassischen Manier: „*Pest der Philister*“. Interessanterweise sind in der Umgebung eines Hauses zahlreiche Ratten zu erkennen. Dies geht auf die dem Bilde zugrunde liegende biblische Geschichte zurück — im 17. Jahrhundert dachte man sonst nicht an einen Zusammenhang zwischen Pest und Rattenplage. Auch sein etwas jüngerer Landsmann PIERRE MIGNARD (1610—1695) empfing damals seine Eindrücke. Anders als POUSSIN versucht er eine gewisse Krankheitsschilderung, und anders als SPA-DARA gliedert er das große Sterben in Einzelszenen. Auch er hat seiner Darstellung „*Pest in Epiros*“ ein klassizistisches Gewand übergeworfen. — Auf beiden Seiten des Bildes wird den Erkrankten Medizin eingeträufelt. Viele vom Fieber Geschüttelte stürzen einer heiligen Quelle zu, aus der sie gierig trinken. Auf den Stufen des Tempels wird ein Widder geopfert. In Metallschalen qualmende Feuer sollen die Luft reinigen. In Vordergrundmitte spielt eine rührende Szene. Ein junger Arzt hat gerade den Achselbubo einer Frau geöffnet. Doch Skalpell und Schale sind seiner Hand entglitten, und er sinkt, selbst Opfer der Seuche, in sich zusammen. — Solch aufopfernde ärztliche Hilfsbereitschaft wurde damals nicht immer bezeugt. ERASMUS VON ROTTERDAM (1467—1536) klagte, an der Pest darniederliegend und von seinen Ärzten im Stich gelassen: „*Caritas est mortua.*“ Der Magistrat von Barcelona drohte 1558 den geflohenen Ärzten mit Entzug der Approbation, und während der Wiener Epidemie von 1679 wurden die Ärzte sogar gefesselt zu den Kranken zurückgeführt.

Ein Blick auf die Isolierung und Unterbringung der Pestkranken möge das damalige Bild von der Seuche bereichern. Im Laufe des 15. Jahrhunderts kamen in Italien die ersten Pestspitäler auf. In Venedig gab es dafür das „*Lazaretto vecchio*“, während man das „*Lazaretto nuovo*“ 1403 als Quarantänestation einrichtete. Die zunächst dreißigtägige Absonderung, die Trentina, war in Marseille um 1380 zur Quarantina erweitert worden, welche mittelalterliche Maßnahme ja noch im heutigen Sprachgebrauch lebendig ist. Auch sonst war Venedig in hygienischer Hinsicht führend. 1485 wurde ein „*Magistrato della sanita*“ eingerichtet, eine in der Folgezeit von vielen Staaten übernommene gesundheitspolizeiliche Institution. RODENWALD hat auf das erstaunlich Moderne von Absperrvorschriften, Entseuchung und Lebensmittelüberwachung dieser venezianischen Gesundheitsmaßnahmen hingewiesen. — Das hier abgebildete Regensburger Pestlazarett entstand gegen Ende des 15. Jahrhunderts. (SCHÖPPLER). Die Abbildung ist allerdings jüngerem Datums. Die Anlage auf einer Insel am Einfluß des Regen in die Donau genügte dem Isolierungsbedürfnis. Eigene Vorratsräume, Absonderungs- und Ausschleusungsbaracken für die Rekonvaleszenten sprechen für eine durchdachte und relativ großzügige Gliederung des Lazaretts, das zufolge der Legende des Stiches nicht nur von einem Arzt, sondern von besonderen evangelischen und katholischen Geistlichen betreut wurde.

Doch zurück zur Pandemie von 1663 bis 1668. Sie überzog besonders den Norden Europas, wütete in England, vor allem in London, äußerst heftig. Durch einen glücklichen Umstand sind über die „Great

Plague" von London halbwegs genauere Zahlen überliefert. Damals wurden Wochenberichte der Todesfälle, „*Bills of Mortality*“, veröffentlicht, die jedermann für einen Penny erstehen konnte. Ein solcher Wochenbericht aus der Akme der Seuche ist hier wiedergegeben. Verzeichnet sind 4237 Pesttodesfälle, wahrscheinlich kann man aber die 348 an „Fieber“ Verstorbenen hinzuzählen. Demnach kamen von den 5568 Toten der Woche 4585 auf Konto der Pest! Insgesamt verstarben zufolge der offiziellen Totenlisten in London und seinen Außenbezirken 97306 Personen. Doch hat BELL nachgewiesen, daß die tatsächliche Zahl über 100000 gelegen haben muß. Es würde mindestens einem Drittel der Bevölkerung entsprechen, da man für jene Zeit mit einer Einwohnerzahl von 250000 bis 320000 rechnet. (WILSON). — Daß die Leichenwagenfahrer und Totengräber nicht ausreichten, versteht sich von selbst, zumal auch von ihnen viele der Krankheit erlagen. Oft waren die Angehörigen der Verstorbenen so schwach, daß sie die Leichen nur vor die Haustür schleppten, wo diese manchmal erst nach Tagen abgeholt wurden. Andere konnten sie noch auf einem der provisorisch hergerichteten Friedhöfe vor den Toren der Stadt beerdigen. Die Stadtverwaltung hatte dort Massengräber ausheben lassen, wo die Seuchenopfer teils eingesargt, teils in Leinentücher gehüllt nebeneinander gelegt wurden. Unser Bild zeigt einen solchen provisorischen Bestattungsort. Dieser Holzschnitt stammt aus der Darstellungsserie eines jener Einblattdrucke, die nach Erlöschen der Seuche auftauchten. Bei dem lebhaften Bedürfnis des Volkes, sich die Schrecken noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, waren sie sehr gefragt. Gewiß kann man sich bei den nachfolgend wiedergegebenen Teilbildern nicht des Eindrucks einer gewissen Übertreibung erwehren. Aber die literarischen Dokumente schildern Ähnliches, so daß nicht allzuviel vom Zeichner dazugetan sein dürfte. (DANIEL DEFOE hat zwar sein „*Journal of the Plague Year* [1722] über 50 Jahre nach dem Schreckensjahr — das er als Vierjähriger erlebte — geschrieben, doch stützt er sich recht genau auf zeitgenössische Quellen — BRYN —). — Ein Bild zeigt die Krankenstube eines infizierten Hauses. In jedem der beiden Betten liegen zwei Pestkranke zusammen. Rechts bemüht sich ein Arzt um sie, links vomiert der vorn Liegende. Eine Pflegerin bringt Essen. Zwei weitere Frauen, geschwächte Rekonvaleszenten, können sich nur auf Stöcken fortbewegen. Einen Verstorbenen hat man auf den Fußboden gezogen; auf ihn wartet der bereitstehende, sehr primitive Sarg. — Schließlich wird das Zurückströmen der Bevölkerung in die Stadt nach dem Erlöschen der Pest gezeigt. Auf anderen Bildchen des Flugblattes wie auch sonstigen Darstellungen (z. B. bei WILSON reproduziert) sieht man dieselbe Massenbewegung beim Auftauchen der Seuche in umgekehrter Richtung. Man floh zu Fuß, zu Roß oder Wagen, auch in großen Ruderkähnen auf der Themse aus den verpesteten Vierteln der Innenstadt. Übrigens waren selbst die Ärzte von dieser Massenbewegung ergriffen. 1665 verließen sie fast alle London, so auch THOMAS SYDENHAM. Nur sechs Kollegen widerstanden der allgemeinen Panik, unter ihnen FRANCIS GLISSON, THOMAS WHARTON und NATHANIEL HODGES, der Schilderer dieser Epidemie. Gewiß war die Flucht damals das wirksamste Vorbeugungsmittel. Der erwähnte Nürnberger Meistersinger HANS VOLZ brachte den alten Rat des RHazes (850—923), „*cito, lange et tarde*“, vor der Pest zu fliehen, in folgende Verse:

„*Fleuch pald, fleuch ferr, kum wider spot!
das sind drey krewter in der not
für all apptecken und doctor!*“

Österreich und vor allem Wien wurden 1678—1681 von der Pest befallen. Viele Wiener und der kaiserliche Hof flohen. Der Dudelsackpfeifer MAX AUGUSTIN sang in der Kneipe „Zum roten Dachl“ vor den leeren Stühlen seiner dahingerafften Freunde „*Oh, du lieber Augustin, alles ist hin*“. Dann wurde er selbst im Kummerrausch aus der Gosse auf einen Totenkarren geladen und in die Pestgrube geworfen. — ABRAHAM A SANTA CLARA hielt seine berühmten Pestpredigten. Wenn er grollte, daß von den Geistlichen viele, von den Ärzten wenig stürben, braucht man doch den Vorwurf mangelnder Fürsorge nicht zu akzeptieren. Dank der italienischen gesundheitspolizeilichen Vorschriften verstanden es die Mediziner recht gut, sich vor der Infektion zu schützen. — Es mangelte an Ärzten und Pflegepersonal, und die Hospitäler reichten bei weitem nicht aus. Auch der wiedergegebene Stich mit dem halbfertigen Haus als provisorischem Lazarett läßt darauf schließen. Tote werden hier an Seilen vom 1. Stock herabgelassen und unter den Augen der im Raum zusammengepferchten Kranken auf dem Hof verscharrt. Im 16. Jahrhundert kam in Italien für die Ärzte eine besondere Pestkleidung auf, deren spätere Form vor allem auf CHARLES DELORME (1584—1678), den Arzt LUDWIGS XIII., zurückgeht und die besonders während der Epidemie in Marseille getragen wurde. Zwei Beispiele mögen dies veranschaulichen. An dem Blatt von BARTOLIN (1661) fällt die schnabelartige Nasenmaske besonders ins Auge. Sie war mit Riechsubstanzen gefüllt. Nach MANGET mußten die enganliegenden Hosen in den Stiefeln stecken und wie das Hemd aus einem Stück Maroquinleder gefertigt sein. Das groteske Bild des Marseiller Pestarztes (welches REBER dem Schweizer MELCHIOR FUESSLIN zuschreibt) zeigt ihn mit einem kleinen Handstöckchen, welches vom Zeichner in der Legende wohl zu Unrecht als zum Pulsfühlen angegeben wird. Nach der Polizeivorschrift mußten alle Personen, die häufig mit Pestkranken in Berührung kamen, solche weißen

Stöcke tragen (SALZMANN). Aus der Nasenmaske qualmt „*ein die Pest vertreibendes Rauchwerk*“. Um diese Zeit wurde übrigens auch das Tabakrauchen als Schutz gegen die Ansteckung empfohlen. Den letzten großen Pestausbruch erlebte Europa 1720, wobei die Provence und vor allem Marseille am schlimmsten heimgesucht waren. Furchtbar wütete die Seuche in der dortigen Altstadt. Aus den engen Straßen wurden die Leichen nicht mehr abtransportiert und türmten sich mit getöteten Hunden und Katzen zuhauf. Anfang September waren es mehr als 2000. Außerdem lagen über 1000 Tote auf der La Tourette genannten Esplanade zwischen Häuserzeile und Stadtwall; sie lagen hier wochenlang in Sonne und Regen und verbreiteten einen entsetzlichen Gestank. Fast sämtliche Ärzte waren im August geflohen; nur dem umsichtigen Chevalier ROSE war es zu danken, daß dies chaotische Inferno eingedämmt wurde (GAFFAREL und Du-RANTY). Er ließ zwei große Kellergewölbe der alten Esplanade-Bastionen durch Abheben ihrer Dächer eröffnen und die Leichen von La Tourette hineinwerfen. Dies verrichteten etwa hundert Galeerensklaven mit essiggetränkten Tüchern vor Mund und Nase in fliegender Eile. Danach mußten sie auch noch die Straßen von den faulenden menschlichen und tierischen Kadavern befreien, die in Barken geladen und ins Mittelmeer versenkt wurden. — J. F. DE TROY D. J. (1679—1752) hat als Augenzeuge die Szene von La Tourette auf Bestellung des Chevalier ROSE 1722 in einem dramatisch bewegten Bilde festgehalten. Der Chevalier dirigiert ruhig auf einem Schimmel sitzend die Arbeit der Sträflinge, wobei er von einem ebenfalls berittenen Bürgermeister unterstützt wird. Die überall verstreut liegenden Leichen werden in das gähnende Deckenloch des Kellergewölbes geschleppt. Den trotzigem Gesichtern der hektisch arbeitenden Galeerensklaven sieht man an, daß sie sich der Gefahr ihrer Fron bewußt sind.

Danach kam es in Europa nicht mehr zu größeren Pesteinbrüchen. Es bleibt eines der vielen medizinischen Rätsel, warum sich der „Schwarze Tod“ von Europa abwandte. Hypothesen, das Wegbleiben von infizierten Ratten und Rattenflöhen durch bessere Hygiene und größere Sauberkeit erklären zu wollen, sind mehr als fadenscheinig. Jeder einigermaßen kulturgeschichtlich Bewanderte weiß, wie jämmerlich es noch im 18. Jahrhundert um die körperliche Reinlichkeit bestellt war. Aus einem besonderen Grund möge ein Kupferstich „*Pesthof in Hamburg*“ (1746) diese Serie beschließen. Es sind hier die Kranken bezüglich ihrer Leiden besser als auf allen vorausgegangenen Bildern charakterisiert, so gut, daß man bei den allermeisten die Diagnose „Pest“ — ausschließen kann! Die Amputation (Vordergrund rechts) scheint wegen einer peripheren Gangrän vorgenommen zu werden. Daneben wird einer Frau der Star gestochen. Ein wenig weiter links bewegt sich ein doppelseitig Amputierter mühsam mittels einer Stelzbank vorwärts. Die ganz rechts vorn im Bett sitzende Frau hat bei prallen, fast elephantiasischen Beinödemen einen eher exsikkierten Oberkörper. Sie hat sich, um besser Luft holen zu können, aufgesetzt. Die Verteilung der Ödeme und die Orthopnoe lassen eine stärkere Herzinsuffizienz vermuten. Der vom Priester betreute Sterbende ist an Brust und Armen mit einem schorfig-ge-schwürigen Ausschlag bedeckt (Variola vera? Lues?). Daß es hier keine Pestkranken gibt, bringt auch das als Unterschrift mitgestochene Gedicht zum Ausdruck:

*„Verzehrung, Wassersucht, Schlag, Lähmung, Angst am Herzen,
Geschwüre, Wunden, Krampf, den jammervollen Tod.
So sehlich mancher dort um seine Glieder fleht,
Erfordert doch die Noth die Lösung, Schnitt und Brand.“*

Außerdem wird eine größere Zahl Geistesgestörter dazwischen gewesen sein. Die sechs Türen des Hintergrunds führen zu Zellen für unruhige Kranke (sogenannte Toll-koven). Aus zwei Türloken glotzen die Eingesperrten. Auch diese Krankenkategorie charakterisiert das Gedicht:

*„Der eine schreyt und brüllt mit einem weiten Rachen;
Der andre schäumt und knirscht und speyt und wirft und schilt.
Der dritte sucht sich selbst das Leben kurz zu machen;
Der vierde ist mit Grimm und Blut-Durst angefüllt.“*

Anzeichen einer ordnenden Pflege sucht man auf dem Stich vergebens. Die schrecklichen Zustände der hier untergebrachten „*achthundert Armen*“ vermerkt der empörte Gedichtschreiber mit deutlicher Spitze gegen die Obrigkeit:

„Erbarmt diß Hamburg nicht, so wird es Gott erbarmen.“ — Da Lebensmittel frei in den Raum hereingebracht werden (links hinten), können die Kranken nicht infektiös gewesen sein. Es dürfte sich nur um ein ehemaliges Pestlazarett handeln, das nach den letzten kleinen Seuchenzügen im Beginn des 18. Jahrhunderts anderen Zwecken zugeführt wurde. Ähnlich war in Paris das Hospital St. Louis zunächst zur Aufnahme von Pestkranken erbaut worden, nahm aber nach deren Ausbleiben alle möglichen anderen Kranken auf.

Beim Rückblick über die Abbildungsserie erkennt man: Das sozialhygienische Moment der Pest — die Dramatik des schnellen Krankheitsablaufes, die Unzulänglichkeit der Hospitäler, das Grauensvolle der Leichenhaufen, die Massengräber, die panische Flucht aus den befallenen Ortschaften usw. — wird eindrucksvoll vor Augen geführt. Dagegen vermissen wir weitgehend die diagnostische Abbildung, angefangen von der relativ einfachen Darstellung der Bubonen. Nur ein paarmal fanden wir diese ungenau angedeutet. So bleibt es bis zur letzten Epidemie von 1720. Derartige Darstellungen wären im 15. bis 18. Jahrhundert sehr nützlich gewesen und hätten der Ärzteschaft helfen können, sporadische Fälle frühzeitig zu erkennen und die Ausbreitung der Seuche zu verhindern. Selbst die Fassung des Krankheitsbegriffes bleibt unpräzise. Der Ausdruck „Pest“ galt oft auch für andere Krankheiten, ja, mitunter meinte man keine spezifische Diagnose, sondern lediglich ein Synonym für Seuche. — Da, wie wir sahen, erst das 19. Jahrhundert typische Krankheitserscheinungen zu zeichnen verstand und um diese Zeit die Pest in Europa wegblieb, fehlen ihre Bilder im medizinischen Schrifttum.

[Folgende Bildunterschriften sind für die Abbildungen in Rignr Bilder: Pestbilder mit Vogt 1 usw. bezeichnet.]

1. Petrarca-Meister: Von der Pestilenz Wirkung auf alle Kreaturen. 1532 Textholzschnitte
2. Raffael Santi: Die Pest. Um 1515 Stich nach einer Zeichnung
3. M. Spadara (oder D. Gargina): Die Pest in Neapel 1656
4. P. Mignard: Die Pest in Epiros. Kupferstich nach dem Ölgemälde
5. J. F. Troy: Die Pest in Marseille. Gravüre von Thomassin

zur Pest von Neapel

Richter, Dieter: Neapel. Biographie einer Stadt, Berlin 2005

S. 39-41

Der Schwarze Tod

Auch die dritte der großen Plagen im spanischen Neapel fügt sich in das barocke Weltbild von der *Vanitas mundi*. Im Jahr 1656 suchte die Pest die Stadt heim und forderte eine Zahl von Opfern, deren Größenordnung nur schwer vorstellbar ist: Von 200.000 Toten ist die Rede, was praktisch einer Halbierung der Bevölkerung gleichgekommen wäre.³⁵ Neapel trifft damit das Schicksal vieler anderer großer Städte der frühen Neuzeit, und ähnlich ist auch hier der Umgang der Menschen mit der ihnen unerklärlichen Krankheit: die anfänglichen Versuche der Obrigkeit, die Existenz der Krankheit zu leugnen, die Lynchjustiz gegen vermeintlich Schuldige, die Verrohung der Begräbnissitten, der Zusammenbruch der Moral und der öffentlichen Ordnung.³⁶ Erschwerend kam in diesem Fall hinzu, daß die Stadt besonders volkreich und in den populären Vierteln sehr eng gebaut war, die Möglichkeiten der Ansteckung also besonders groß waren. Einige Bevorzugte freilich konnten sich retten: Die Mönche der hochgelegenen Kartause San Martino schlossen sich samt dem Erzbischof in ihr festungsartiges Kloster ein und blieben auf diese Weise von der Krankheit verschont. Ein bei dem Maler Micco Spadaro in Auftrag gegebenes Votivgemälde³⁷ zeigt die offizielle spirituelle Deutung des Geschehens: Die Kartäuser haben sich vor dem Hintergrund der Stadt zum Gebet versammelt; eine häßliche, halbnackte Frau - die Allegorie der Pest - versucht, zu den Männern vorzudringen, wird jedoch durch das Eingreifen der Heiligen, darunter des Ordensgründers Sankt Bruno, daran gehindert. Auch die Kartäuser auf Capri entgingen auf diese Weise der Pest, auch wenn die erboste Bevölkerung wiederholt Pestleichen über die Mauern der Kartause warf.³⁸

Die künstlerische Verarbeitung der Pest spielt in der neapolitanischen Barockmalerei eine große Rolle. Die Bilder zeigen mit naturalistischer Detailfreude die abstoßenden Szenen der Epidemie auf den Straßen und Plätzen der Stadt: Sterbende, verunstaltete Leichen, Pestkarren, Pestfeuer und die verschiedenen karitativen Bemühungen. Auf der anderen Seite betonten sie - im Sinne gegen-reformatorischer Frömmigkeit - die Rolle der Heiligen bei der endlichen Erlösung von der Plage: Sie sind es, die Christus, der über den Wolken die Pestpfeile gegen die Stadt schleudert, entgegenfliegen und die Stadt retten.³⁹

Sicherlich waren es die Erfahrungen der großen Katastrophen, die der neapolitanischen Barockmalerei ihre charakteristischen »dunklen« Züge gegeben haben, die Vorliebe für Massenszenarien und Szenen der Gewalt - so bei Francesco Solimena, Micco Spadaro, Jusepe de Ribera, Mattia Preti, Luca Giordano und Salvator Rosa. Der letztere ist am ehesten über die Grenzen Süditaliens hinaus bekannt geworden: Mit seinen »idealen Landschaften« hat er die Entwicklung der europäischen Landschaftsmalerei nachhaltig beeinflußt. Während der Zeit der spanischen Herrschaft in Unteritalien wurde Neapel auch zum Anziehungspunkt für eine Reihe von Malern aus den Niederlanden und aus Deutschland, die mit ihren Werken hier in Kirchen und Museen ihre Spuren hinterlassen haben. Zwischen 1590 und 1594 arbeitete der flämische Maler und Architekt Wenzel Cobergher (Antwerpen 1561-Brüssel 1634)⁴⁰ im Vizekönigreich; es folgten, ebenfalls aus den Niederlanden kommend, Matthias Stomer (Amersfoort 1600-Sizilien um 1650)⁴¹ und Hendrick van Somer (Amsterdam 1607-1684)⁴² sowie, aus Deutschland, Johann Heinrich Schönfeld (Biberach 1609-Augsburg 1683)⁴³ und Johannes Lingelbach (Frankfurt 1622-Amsterdam 1674). Zu nennen ist in diesem Zusammenhang aber vor allem Gaspard van Wittel (Amersfoort 1653-Rom 1736), der sich auf Dauer in Italien niederließ und hier Vanvitelli nannte: der Vater des späteren klassizistischen Architekten Luigi Vanvitelli, des Erbauers des

Schlusses Caserta⁴⁴. Alle diese Namen sind die ersten in einer lange Reihe von Künstlern aus Nordeuropa, die sich für kürzere oder längere Zeit am Golf von Neapel niedergelassen haben und von denen später noch die Rede sein wird.

35 G. Galasso, *Napoli spagnola*, 1972, 46.

36 A. Ghirelli, *Storia*, 1973, 64ff.

37 Neapel, Museo di San Martino.

38 Der polnische Schriftsteller Gustaw Herling hat die Ereignisse zu einem Roman verarbeitet (Insel, Frankfurt 1994).

39 Micco Spadaro: *La Piazza Mercatello durante la peste del 1656* (Museo di San Martino); Carlo Coppola: *Scena della peste del 1656* (ebenda); Onofrio Palumbo: *San Gennaro protegge la città* (Neapel, Arciconfraternità della SS. Trinità dei Pellegrini).

40 Tafelgemälde in S. Pietro ad Aram, S. Domenico Maggiore, S. Maria a Piedigrotta und S. Caterina a Formiello.

41 Tafelgemälde in S. Domenico Maggiore, im Chiostro dei Girolamini und in den Museen Capodimonte und Filangieri.

42 Tafelbild in der Pinakothek des Pio Monte della Misericordia.

43 Tafelbild im Museum von Capodimonte.

44 Zahlreiche seiner Zeichnungen mit neapolitanischen Landschaften im Museum San Martino in Neapel. S. 38 [Kopie bei Pestbilder von] „Fliegende Heilige“ Micco Spadaro: *Die Mönche der Kartause San Martino danken für die Bewahrung vor der Pest, 1657*.

Andree, Rolf: *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel/München 1998

Behling, Lottlisa: *Pflanzen als Bedeutungsträger*, in: *Weißer Turm* 10, 1967, S. 14-10

Biermann Christian Walter: *Max Klinger in seinem graphischen Werk*, Diss. Berlin 1938

Block, Werner: *Der Arzt und der Tod in Bildern aus sechs Jahrhunderten*, Stuttgart 1966

Bolte, Otto: *Über die symbolische Bedeutung der gesunden und der erkrankten menschlichen Haut in der darstellenden Kunst*, in: *Hautarzt* 16, 1965, H. 10, S. 467-473

Buri, Eugen u. Buck, Ingeborg Maria (Hrsg.): *Meinrad von Au 1712-1792*, Katalog zur Ausstellung, Sigmaringen 1992

Casile, Maria: *Von der Illustration zur Interpretation — Die Emanzipation des Holzschnitts in Dürers Apokalypse*, Universität Basel-Kunsthistorisches Seminar 2001

Christ, Dorothea / Geelhaar, Christin: *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*, Basel 1990

Charcot, Jean-Martin - Richer, Paul: *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris 1889/Amsterdam 1972⁵⁹

Crawford, Raymond: *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford 1914

Ebert, Hans: *Über Arnold Böcklin und seine Werke in der Dresdener Galerie*, in: *Dresdner Kunstblätter* 1961, H 10, S. 170-177, hier S. 174 (zum Krieg)

Ecker, Gisela: *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555*, Göppingen 1981

Emmrich, Irma: *Tintoretto die Welt seiner Bilder*, Leipzig 1988

Engelhardt, Dietrich von / Henkelman, Thomas / Krämer, Annette: *Florenz und die Toscana. eine Reise in die Vergangenheit von Medizin, Kunst und Wissenschaft*, Basel/Boston 1987

Ferino Pagden, Sylvia: *Raffaello, Florenz* 1989 [nichts zur Pest]

Fichtner, Gerhard/Siefert, Helmut: *Padua. Medizinhistorische Reisen*, Bd. 2, Stuttgart 1978

Friedman, John B.: *He hath a thousand slayn this pestilence. The Iconography of the Plague in the Late Middle Ages*, in: Newman, F X (ed.): *Social Unrest in the Late Middle Ages*, Binghampton 1986

Fritz, Rolf: *Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 99-110

Haberling, Wilhelm: *Die Darstellung von Krankheiten im Laufe der Jahrtausende*, in: *Archiv für Geschichte und Medizin* 15, 1923, S. 1-13

Haupt, Karl: *Mystik und Kunst in Augsburg und im östlichen Schwaben während des Spätmittelalters*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 59./60. Band, 1969, S. 1-100, zum Pestbild S. 65-68

Herlihy, David: *Der Schwarze Tod und die Verwandlung Europas*, Berlin 1998 (mit schwarzweiß Abb.:⁶⁰)

⁵⁹ (Text zur Pest mit Pestdarstellungen:) Rochus: *Statue in Chêne*, Fragment des Gemäldes von Francesco Caroto in Verona; *Il Morbetto* von Raphael; *La peste des Philistins* von Nicolas Poussin; *La peste d'Épire* von Pierre Mignard; *La peste de Marseille* von J. B. de Troy.

⁶⁰ Buffalmacco, *Triumph des Todes*, um 1338

Giovanni di Paolo, *Die Pest*, um 1437, *Bicchernentafel* aus Siena

Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, Illustration *Die Pest*, 1427

Göttinger Barfüßeraltar

Triumph des Todes, Illustration zu Francesco Petrarca, frühes 16. Jh.

Begräbnis von Pesttoten. Miniatur aus dem Stundenbuch *Les Belles Heures du Jean de Berry*, 1410

Pestprozession. Miniatur aus dem Stundenbuch *Les Très Riches Heures du Jean de Berra*, frühes 15. Jh.

Unbekannter Meister, *die Pest in Löwen im Jahre 1578*

- Herrlinger, R.: Geschichte der medizinischen Abbildungen von der Antike bis um 1600, München 1967
- Hollaender: Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart 1913, 2. A.
- Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien, München 1976
- Hornung, Johannes Baptist: Ein Beitrag zur Ikonographie des Todes, Bülh 1902
- Hugelschöfer, Walter: Beitrag zum Werk des Sixt von Staufeu, in: Oberrheinische Kunst. Vierteljahresber. d. oberrh. Museen 4, 1930, S. 44-48
- Irina, Kitti: Vom Quacksalber zum Doctor Medicinae. Die Heilkunde in der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 1985
- Kessel, Verena: Die Süddeutschen Weltchroniken der Mitte des 14. Jahrhunderts. Studien zu Kunstgeschichte in der Zeit der großen Pest, Bamberg 1984
- Kleineberg, Günther: Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827-1901). Studien zur Ikonographie und Motivik in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Diss. Göttingen 1971
- (Klinger) Max Klinger. Ausstellung zum 50. Todestag des Künstlers. Mus. d. bildenden Künste zu Leipzig. Bearb. v. Gerhard Winkler, Leipzig 1970
- Kreowski, Ernst: Der Seuchentod in der darstellenden Kunst, in: Kunstfreund 23, 1907/08, 7, S. 211-215
- Linnebach, Andrea: Arnolf Böcklin und die Antike, München 1991
- Ludwig, Gustav: Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie, in: Jahrbuch d. königl. preuss. Kunstsammlungen 23, 1902, S. 163-186
- Makart, Hans: Triumph einer schönen Epoche, Ausstellungskatalog Baden-Baden 1972
- Martini, Heiner: Himmel und Hölle auf Decken und Wänden. Lebensgeschichte des bayerischen Freskomalers Christoph Scheffler, Pfaffenhofen 1985
- Mason Rinaldi, Stefania: Palma il Giovane. 1548-1628. Disegni e dipinti, Venezia, Museo Correr 20 gennaio - 29 aprile 1990. Milano 1990
- Mendelsohn, Henri: Böcklin. Geisteshelden, 40. Band, Berlin 1901
- Mollaret, Henri H u. Brossollet, Jacqueline: La peste, source méconnue d'inspiration artistique, in: Jaarboek koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1965, S. 3-112
- Murken, Axel Hinrich: Mit Bildern gegen den Tod: Die Seuchen im Spiegel der Kunst, in: Die Waage 32, 1993, S. 79-88
- Nanssen, Marianne: Vom Tode II. Teil Opus XIII, 1910. Folge von 12 Radierungen, in: Max Klinger.Spiel mir das Lied von Liebe und Tod. Die graphischen Zyklen aus der Sammlung des Stadtmuseums Oldenburg. Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus. 15. Januar bis 21. März 1999
- Neustätter, Otto: Mice in Plague Pictures, in: Journ. of the Walters Art Gall. 4, 1941, S. 104-113
- Osten, Gert von der: Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes, Berlin 1935
- Ostini, Fritz: Fritz Erler, in: Die Kunst 19, 1909, S. 1-21; zwischen S. 8 u. 9: farbige doppelseitige Tafel des Triptychons „Die Pest“, eine ältere Abbildung, nicht farbig, wurde in der Jugendstilzeitschrift „Jugend Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“ 1901, H. 11, S. 164/5 veröffentlicht, allerdings ist das Hauptbild durch die Zeitschriftenbandmitte geteilt.
- Ostini, Fritz: Fritz Erler. Mit 140 Abbildungen nach Gemälden und Gemälden und Zeichnungen, darunter 25 farbige Kunstbeilagen und Textbilder, Bielefeld/Leipzig 1921
- Ostini, Fritz: Böcklin. Mit 110 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen usw., darunter acht farbige Einschaltbilder, Bielefeld/Leipzig 1925
- Otte, Heinrich: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Bd. 1, Leipzig 1883
- Pfister-Burkhalter, Margarete: Ritt des Todes, in: Alte und Neue Kunst 5, 1954, Nr. 4, S. 9
- Polzer, Joseph: Aspects of the Fourteenth-Century Iconography of Death and Plague, in: Williman, Daniel (ed.): The Black Death. The Impact of the Fourteenth-Century Plague, Binghampton 1982, S. 107-130
- Riehl, Berthold: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Gesch. 49, 1895, S. 1-160 (keine Pestbilder, nur einige Sebastianabbildungen)
- Schmid, Alfred A. (ed.): Die Schweizer Bilderchronik des Luzerner Diebold Schilling, Luzern 1977
- Schroeter, Christina: Fritz Erler. Leben und Werk, Hamburg 1992
- Seidenbusch, Anton: Kunst und Medizin in Padua, Pattensen (1975)
- Seiler, Roger: Pest und bildende Kunst, in: Gesnerus 47, 1990, S. 263-83
- Semper, Hans: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbisch. Klerikalseminar zu Freising, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Gesch. 49, 1895, S. 432-536 (keine Pestbilder, nur ein Sebastianabbildungen)
- Stähelin, Lisbeth: Arnold Böcklin. Naturalist und Visionär, in: palette Heft 39, 1971, S. 3-17
- Sticker, Georg: Die Pest in Berichten der Laien und in Werken der Künstler, in: Janus, Amsterdam 1898, S. 129-139
- Ullmann, Ernst: Raphael, Leipzig 1983 [nichts zur Pest]
- Van Os, Henk: The Black Death and Sienese Painting, in: Art History 4, 1981, S. 237-249
- Waldis, Vera: Der "Stich" von 1564 - eine primäre Lungenpest, in: Gesnerus 40, 1983, S. 223-27
- Flagellanten. Miniatur aus dem Stundenbuch Les Belles Heures du Jean de Berry, 1410

Willnau, Carl: Pflanzensymbolik im 15. Jahrhundert, in: Urania 1954, S. 457-460
Wissmann, Jürgen: Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende, Diss. Münster 1968
Zilger, Franz: Der Krieg 1896 / Die Pest 1898, in: Arnold Böcklin. Öffentliche Kunstsammlung Basel, herausg. ders., Basel 2001
Zwischen Eruption und Pest Malerei Neapel 1631-1656 Prag 1995[Sebastian farbig, Pest in Neapel s/w – nichts zu erkennen]

Baldung, Hans Baldung Grien: Sebastianaltar. Das Mittelbild trägt links unter dem Monogramm des Künstlers die Jahreszahl 1507. Der junge „grün“ gekleidete ist Baldung, der ältere Mann in reicher Bürgertracht ist der Stifter. Dazu: Mende, Matthias: Hans Baldung Grien, Unterschneidheim 1978 oder Nürnberg 1977, S. 38.
Perseke, Helmut: Hans Baldung Grien in Freiburg, Freiburg 1941, S. 164 Nr. 8 Hans Baldung Grien (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2. A. 1959, S. 261 Nr. 62

Barth, Ferdinand 1867 Auf dem Titelblatt des „Totentanzes“ taucht im kleinen Rund links der Pesttod auf, der in einer Stadt von Tür zu Tür geht und seine Opfer heimsucht.

Bassano, J (?) „Rochus heilt Pestkranke“ Brera Palazzo e Pinacoteca

Bellegambe, Jean (um 1480-um 1534) hl. Adrian Louvre

Boeckhorst, Jan van (1605-1668) „David und der Pestengel“ Gent St. Michael

Cellini /1500-1572) TX 94/441

Chodowiecki, D N „Pestlazarett“

Corneille, Jean-Baptiste (1649-1695) „Genovefa beendet das Heilige Feuer“ Nimes

Cortona, Pietro da (Berrettini) (1596-1669) „Karl Borromäus – Pestprozession gegen die Pest“ Rom S. Carlo ai Catinari

Crayer, Gaspar (Jasper /Casper) de (1584-1669) Nikolaus von Tolentino „Verteilt geweihtes Brot an Kranke“ Gent Museum d.Schönen Künste

Doyen, Gabriel François (1726-1806) Ludwig der Heilige „Letzte Kommunion und Tod“ Paris Saint-Louis-en-l'île

Doyen, Gabriel François (1726-1806) „Genovefa beendet das Heilige Feuer“ Paris Saint Roch

Faistenberger, Andreas (1647-1736) „Die Pflege des hl. Sebastian durch die hl. Irene und ihre Frauen“

Fouquet, Jean „La peste de Jerusalem“

Gaddi, Agnolo (um 1350-1396) Gregor d. Gr. Pestprozession

Giordano, Luca (1634-1705) „David und der Pestengel“ Escorial

Goya, F „Pestkrankenhaus“

Guerin, Paulin „Le chevalier Roze faisant inhumeer les pestiférés“

Hess, Hieronymus „Die Pest in Basel“

Hildebrand, Joseph (um 1701-?) „Die Pflege des hl. Sebastian durch die hl. Irene und ihre Frauen“ Gemälde Friedrichshafen evang. Stadtkirche

Holbein, Hans Sebastianaltar 1516, dazu: Schmidt, W. in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 4, 1871, S. 22

Jordaens, Jacob d. J. (1593-1676) Karl Borromäus mit Pestkranken Antwerpen Saint Jacques

Limbours, Pol de Les Tris Riches Heures du Duc de Berry (Pestprozession Gregors d. Gr.)

Loehrer, G „Die Pest in Bern 1439“, gestochen von Suter

Luti, Benedetto (1666-1724) Karl Borromäus mit Pestkranken Schleißheim

Maffei, Francesco (um 1620-1660) „Die vier apokalyptischen Reiter“ Rimini

Manozzi, Giovanni da (1592-1636) Gregor d. Gr. Pestprozession Siena Pinacoteca

Marmion, Simon (1425/40-1489) hl. Adrian Metropol Mus.

Meister der Ulrichslegende „Sebastian als Fürbitter in Pestnot München ?

Memling, Hans (1430/40-1494) hl. Adrian Brügge Johanneshospital

Miguard, n „La peste d'Epire, grevée par Andran

Mulinari „La peste“ (Bergamo)

Oost, Jacob van d. Ä. (1601-1671) Karl Borromäus mit Pestkranken Louvre

Parmigianino, Francesco Mazzola (1503-1540) „Rochus wird im Wald von einem Hund versorgt“

Poussin, Nicolas (1594-1663) „Pest von Aschdod“ Louvre

Procaccini, Camillo (1551/55-1629) „Rochus heilt Pestkranke“ Dresden

Reni, Guido (1575-1642) „Engel besucht Rochus im Kerker“ München Alte Pinakothek

Rottmayr, Johann Michael (1654-1730) „Die Pflege des hl. Sebastian durch die hl. Irene und ihre Frauen“
Gemälde 1697 Passau Dom

Rottmayr, Johann Michael (1654-1730) Karl Borromäus mit Pestkranken Salzburg Residenzgalerie

Rubens, Peter Paul (1577-1640) „Christus bestimmt Rochus zum Patron der Pestkranken“ Dresden

Rubens, Peter Paul (1577-1640) „Die Niederlage Sancheribs“ München Alte Pinakothek

Rubens, Peter Paul (1577-1640) „Heilung von Pestkranken“ Franz von Paula München Alte Pinakothek

Sandrart, Joahim von (1606-1688) „Die Pflege des hl. Sebastian durch die hl. Irene und ihre Frauen“ Gemälde
Lambach Stiftskirche

Sandrart, Joahim von (1606-1688) „Die Pflege des hl. Sebastian durch die hl. Irene und ihre Frauen“ Gemälde
um 1644 Landhut Jesuitenkirche

Sandrart, Joahim von (1606-1688) „Die Anrufung der Hl. Jungfrau oder der Hl. Dreifaltigkeit zur Zeit der
Pest“ Gemälde München Theatinerkirche

Schmidt, Martin Johann gen. Kremser-Schmidt „Der hl. Rochus erscheint den Pestkranken

Sattler, Joseph 1894 Ein moderner Totentanz Bl. IX „Typhus – Pest – Cholera (drei Totenschädel)

Seitz, Otto 1896 Als dämonische Macht des Todes die Epidemie. In seiner Szene „Die schwarze Küche des
Todes“ bräut der Tod, auf einem Sarg im Erdinneren sitzend, aus neben ihm stehenden Essenzflaschen
„Cholera“ und „Influenza“ ein Gemisch, im Hintergrund taucht das Wort „Pest“ auf.

Signorelli (1441-1523) F 5876, f

Spadaro, Micco „Plaza del Mercatello

Stocker, Jörg, um 1500, Genovefa Groß-Allmendingen Schloß

Storer, Johann Christoph (1620-1671) „Der hl. Karl Borromäus unter den Pestkranken, Abb. in: Münchener
Jahrbuch d Bild Künste NF 13, 1938/9, S.221

Storer, Johann Christoph (1620-1671) Gemälde 1667 Würzburg Karmelitenkirche

Strigel
Bernhardin von Siena ???

Thulden, Theodor van (1606-1669) hl. Adrian Gent Saint Michel

Tiepolo: Thekla mit Pestkranken im Dom Este / Die hl. Thekla befreit Este von der Pest

Tintoretto Rochus-Zyklus Venedig San Rosso
Tintoretto „Engel besucht Rochus im Kerker“

Troger, Paul „Franz Xaver besucht Pestkranke in Goa“

Umnach, Jonas (um 1624-1693) Radierung „David ruft zur Buße für seine Sünden die Pest herbei; der Engel mit dem Schwert

Valckenborch, Gillis van (um 1570-1622) „Die Niederlage Sancheribs“ Braunschweig

Vonet, Simon (1590-1649) Karl Borromäus Brüssel

Wannenmacher, Joseph (1722-1780) ???

Zumbo, G „Una pestilenza“

???

Christophorus Waalhaupten Friedhofskirche

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. 1. Band Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen, München 1967
272 S. 92

SEBASTIANS ALTAR. *Köln, Wallraf-Richartz-Museum (160-164)*. Mitteltafel: *Martyrium des hl. Sebastian* (160). Nebenszenen: der *Kaiser mit Gefolge*, die *hl. Irene* zieht dem Heiligen die Pfeile aus seinem Leib und ein Engel heilt ihn, der Heilige steigt die Treppe zum kaiserlichen Palast empor. Flügellinnenseiten, links: der Heilige stärkt die *Hll. Marcus* und *Marcellinus*, deren Eltern und das Volk im Glauben (i 61); im Hintergrund die stumme Zoe; rechts: der Heilige wird an eine Säule gebunden und auf Befehl des Kaisers getötet (163); im Hintergrund : der Leichnam des Heiligen wird in eine Kloake geworfen, der Heilige erscheint *Lucia*, Strahlenglanz verrät den Ort seines Grabes. Flügelaußenseiten, links: *Muttergottes* zwischen den *Hll. Dorothea* und *Agnes* (162); rechts: der *hl. Nikolaus von Tolentino* Zwischen den *Hll. Rochus* und *Cyriacus* (164). D Eichenholz; 186x258 cm, bzw. je 119 cm. (P) Aus dem Kölner Augustiner-Eremitenkloster; von Boisseree an Wallraf gelangt; Nachlaß Wallraf.

(L)

Leonard Ennen, Geschichte der Stadt Köln m, Düsseldorf 1863-1880, S. 933.

Scheibler, Ludwig und Aldenhoven, Carl: Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902 S. 244, Taf. 73—75 (bald nach 149} entstanden). —

Firmenich-R., Boisseree: S. 35 (gibt als Herkunft irrtümlich die Antoniterkirche an). —

Reiners, Heribert: Die Kölner Malerschule, Mönchen-Gladbach 1925 S. 155, Taf. xxv, Abb.

203-205: Feiertagsseite. -

KD Rheinprovinz, Die ehemaligen Kirchen Kölns, 1957, S. 141, Fig. 107: Mittelbild. -

Linfert, Andreas: Alt-Kölner Meister, München 1941 S. 92, Abb. 54. -

Th.-B. 37, 1950, S. 313. -

Stange, A.: Deutsche Malerei der Gotik 5, S. 81, Abb. 167, 168, 175 (um 1493/94 entstanden).

651 S. 200

Altar der Storkyrka

Außenseite der äußeren Flügel rechts: Erik, Birgitta

Habicht, Victor Curt: Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien, Berlin 1926, S. 34, Tafel 14-16

2. Band Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, München 1970

3. Band Franken, München 1978

Brentjes, Burchard: Zur „Beulen“-Epidemie bei den Philistern in 1 Samuel 5-6, in: Das Altertum 15, 1969, S. 67-74

Im ersten Buch Samuel findet sich in den Abschnitten fünf und sechs ein viel umstrittener Bericht über eine Epidemie, die im frühen 1. Jahrtausend v. u. Z. die Küstenstädte Palästinas heimsuchte.

In den vorausgehenden Abschnitten wird berichtet, daß das Volk Israel sein Nationalheiligtum, die Bundeslade, im Kampf gegen die Philister verloren hatte. Die Philister wohnten in den Küstengebieten des nach ihnen benannten Palästinas. Ihre Städte waren Asdod, Gaza, Askalon, Gath und Ekron.

Nach sieben Monaten gaben die Philister die Bundeslade zurück und dazu ein Schuldopfer, das aus „fünf goldenen Beulen und fünf goldenen Mäusen“ (1. Sam. 6,4) bestand. Die Zahl symbolisiert die fünf Stämme der Philister, die damit vor Jahwe entschuldigt werden wollten. Sie wähnten, daß Jahwe sie wegen des Raubes der Bundeslade mit einer Seuche bestraft habe. Das Motiv der Seuche als Gottesstrafe kehrt oft wieder und wäre nicht besonders erwähnenswert. Interessant ist bei den Opfergaben die Verbindung der Krankheitssymptome mit Tierbildern. Jeder Philister stamm opfert eine goldene „Beule“ und eine goldene „Maus“, um der Seuche ledig zu werden. Die Schilderung der Seuche ist die einer Infektionskrankheit (1. Sam. 5,6), die Stadt um Stadt ergreift und mit den heimkehrenden Truppen weitergeschleppt wird. In der farbigen Übersetzung Luthers lauten die betreffenden Passagen: „Aber die Hand des Herrn ward schwer über die von Asdod und verderbte sie und schlug sie mit bösen Beulen, Asdod und sein Gebiet. Da aber die Leute von Asdod sahen, daß es so zuging, sprachen sie: Laßt die Lade des Gottes Israels nicht bei uns bleiben; denn seine Hand ist zu hart über uns und unsern Gott Dagon. Und sie sandten hin und versammelten alle Fürsten der Philister zu sich ... da antwortete sie: Laßt die Lade des Gottes Israels nach Gath tragen. Und sie trugen die Lade des Gottes Israels dahin. Da sie aber dieselbe dahin getragen hatten, ward durch die Hand des Herrn in der Stadt ein sehr großer Schrecken, und er schlug die Leute in der Stadt, beide, klein und groß, also daß an ihnen Beulen ausbrachen. Da sandten sie die Lade des Herrn gen Ekron. Da aber die Lade Gottes gen Ekron kam, schrienen die von Ekron: Sie haben die Lade Gottes hiergetragen zu mir, daß sie mich töte und mein Volk. Da sandten sie hin und versammelten alle Fürsten der Philister und sprachen: Sendet die Lade des Gottes Israels wieder an ihren Ort, daß sie mich und mein Volk nicht töte. Denn die Hand Gottes machte einen sehr großen Schrecken mit Würgen in der ganzen Stadt. Und welche Leute nicht starben, die wurden geschlagen mit Beulen, daß das Geschrei der Stadt auf gen Himmel ging.“ —

Offenbar war im Heer die Seuche ausgebrochen, mit der Bundeslade und sonstigen Beute nach Asdod eingeschleppt und dann nach Gath weitergetragen worden. Aber noch fehlen die fünf „Mäuse“, von denen erst im Schuldopfer die Rede ist.

„Fünf goldene Beulen und fünf goldene Mäuse, nach der Zahl der fünf Fürsten der Philister; denn es ist einerlei Plage gewesen über euch alle und über eure Fürsten. So müsset ihr nun machen Bilder eurer Beulen und eurer Mäuse, die euer Land verderbt haben, daß ihr dem Gott Israels die Ehre gebet“ (1. Sam. 6,4 f.)¹.

Hier erscheinen also die „Mäuse“ als die Werkzeuge Jahwes beim „Verderben“ des Landes und als Zubehör zum Sühneopfer für die Epidemie — offenbar also die Mitwirkenden an der Krankheit. Luther, dem Pestzüge nicht unbekannt waren, hat in seiner Nachdichtung dem Text eine Prägung gegeben, die in den meisten Kommentaren die Seuche als Bubonenpest erscheinen läßt. Allerdings stimmt sein Text weitgehend mit dem hebräischen Urtext² überein, die Problematik liegt bei der Bestimmung der Seuche in der Übersetzung von „afolim“ mit „Beulen“. Ein zweites Problem bildet die Verbindung der „Mäuse“ mit den

¹ Zitiert nach: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin, o. J., S. 329.

- Biblia Hebraica, hrsg. von R. Kittel, P. Kahle, O. Eißfeldt und O. Alt, 7. Aufl. Stuttgart 1951, S. 4,12-414.

„Beulen“ des Schuldopfers, die für die Medizingeschichte von mindestens gleicher Bedeutung ist wie der Charakter jener Seuche. Hierfür ist Luthers Übertragung zuverlässig. Allerdings bringen die Septuaginta und die von ihr abhängigen Textfassungen Zusätze, die davon zeugen, daß es den Streit um die Rolle der „goldenen Mäuse“ bereits unter den Gelehrten des Altertums gegeben hat. Nun kommt dem Zeugnis der Septuaginta-Redaktoren wenig Beweiskraft zu, da sie nachweisbar auch an anderen Stellen zoologisch einwandfreie Aussagen falsch verstanden oder falsch interpretiert haben, so beispielsweise in der Übersetzung des „rimu“ als „monoceros“, wobei aus dem „Ur“ ein „Einhorn“ wurde. Auch in den neueren Kommentaren wird dieser Stelle große Aufmerksamkeit gewidmet, ohne daß man seit Wellhausen, Budde¹ und anderen wesentlich weitergekommen wäre, da der hebräische Text keine unmittelbare Aussage über die Rolle der Mäuse bei der Pest enthält.

Budde schreibt: „Trotz schwacher Bezeugung bleibt die Annahme von Hitzig . . . und Wellhausen, daß die Mäuse als Sinnbilder der Pest gemeint sind, einleuchtend. Sie ist vollkommen gerechtfertigt, seitdem man weiß, daß Ratten die ersten Opfer und die vornehmsten Träger der Beulenpest sind.“² An diesem Argument entzündet sich seit langem die Polemik, die jene Erkenntnis erst der Neuzeit vorbehalten wissen will. Soweit dies in exakt wissenschaftlicher Form mit der Erkenntnis der Übertragung der Bakterien durch den Rattenfloh (mit der Ratte als Zwischenwirt) gedacht wird, bestehen die Einwände zu Recht — aber davon ist nicht die Rede.

Abgesehen davon, daß der Beweis der Bubonenpest noch aussteht, hat die Antike durchaus über die hygienische Erkenntnis verfügt, daß „Mäuse“ Infektionskrankheiten verbreiten. So berichtet Strabo³ über Kantabrien, daß es dort zu seiner Zeit Unmengen von Mäusen gegeben habe, die „auch oft pestartige Krankheiten verursacht hätten.“ Seinen Angaben zufolge haben sich die dortigen römischen Garnisonen von eigens angestellten „Kammer“-Jägern vor der

¹ K. Budde, Die Bücher Samuel, Tübingen/Leipzig 1902, 88-43.

² Ebenda 42.

³ Geographie» 3, 165.

Infektionsgefahr durch regelrechte Mäuse Jagden schützen lassen. Es müssen dies auch nicht notwendigerweise Wanderratten gewesen sein, obwohl uns das erstmalige Eindringen dieser Tiere in das Mittelmeergebiet bisher nicht bekannt ist. Sicherlich waren die „pontischen Mäuse“ des Aelian¹ Wanderratten, und schon im akkadischen Schrifttum gibt es eine „Maus der Vernichtung“ (astikissu), mit der eventuell bereits eine Ratte gemeint sein könnte. Aber die Wanderratte ist nicht der einzige Krankheitsüberträger unter den Nagern — auch nicht der alleinige Zwischenwirt des Beulenpesterregers und des Rattenflohs. Die Beschreibung der indischen Ratten durch Amyntas bei Aelian² ist lediglich der erste sichere Hinweis auf die Wanderratte. Seit dem 3. Jahrtausend v. u. Z. gab es aber zwischen Indien und Vorderasien einen ständigen Schiffsverkehr, den man sich kaum ohne Rattenbefall denken kann. Auch fanden sich Mumien der Hausratte (*Mus rattus* L. var. *Alexandrinus*) schon in Gräbern des 3.—2. Jahrtausends v. u. Z. in Gizeh und Kom Ombo³.

Aber die biblische Zoologie ist in ihrer Angabe so ungenau, daß uns die Art der „Mäuse“ unbekannt bleibt und auch nicht erschlossen werden kann. Der Zusammenhang von „Mäusen“ und Epidemie wird von vielen Kommentatoren bejaht¹, zumeist von jenen, die die Krankheit als Beulenpest ansehen. Er wird allerdings auch von vielen anderen Kommentatoren verworfen⁵, wenn auch meist nur mit dem Argument, die Antike habe nicht über die notwendigen hygienischen Kenntnisse verfügt. Diese Ansicht wird durch die oben zitierte Strabo-Stelle widerlegt.

¹ C. Aelianus, *De natura animalium* 17, 17.

- Steier, Maus, in: Paulys *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 28. Halbband. Stuttgart 1930, Sp. 2396-2408.

³ C. Gaillard und Th. Lortet, *La faune momifiée de l'ancienne Egypte* I, Lyon 1905, 38 — 40.

¹ W. Xowack, *Handkommentar zum Alten Testament*, Göttingen 1902, 25; 27; P. Dhorme, *Les Livres de Samuel*, Paris 1910, 59; 64 — 65; A. Schulz, *Die Bücher Samuel*, in: *Exegetisches Handbuch zum Alten Testament*, hrsg. von J. Xickel, 1. Halbband. Münster 1919, 99; K. A. Leimbach, *Die Bücher Samuel*, Bonn 1936, 36 u. a.

⁵ F. S. Bodenheimer, *Animal and man in bible lands*, Leiden 1960, 201; H. W. Hertzberg, *Die Samuelbücher*, Göttingen 1956, 39 - 42; H. F. Smith, *A critical and exegetical commentary on the books of Samuel*, Edinburgh 1912, 40-42 u. a.

Positive wie negative Stellungnahmen werden mit der Textexegese begründet, wobei meines Erachtens der hebräische Text für einen Zusammenhang Mäuse — Beulenpest spricht, ihn aber nicht unmittelbar und direkt zum Ausdruck bringt.

Zusammenfassend bietet Schulz die positiven Aussagen¹: „Außerdem, haben wir bisher von einer Mäuseplage nicht die geringste Andeutung außer in den Zusätzen zu G. Auch V. 3 scheint nur die einzige Plage der Beulenpest im Auge zu haben. Denn das 'ihr werdet geheilt werden' kann sich nicht auf das Aufhören einer Mäuseplage beziehen, sondern nur auf eine Krankheit.“

Der Zoologe Bodenheimer (s. o. S.70 Anm. 5) bezweifelt den Charakter der Erkrankung als „Bubonenpest“ und lehnt daher diesen Zusammenhang ab, der ihm anscheinend nur für den Fall einer wirklichen Beulenpest der Erwägung wert zu sein scheint. Er verweist hingegen auf die in Palästina bis in die Neuzeit häufigen schweren Mäuseplagen² und zitiert Aharoni: „Dieses Jahr (1914) wurde die Ernte von Ekron (...) durch Millionen von *Microtus syriacus* Brandt bedroht“, er zieht die Schlußfolgerung: „Auf diesem *Microtus* beruht auch vielleicht schon die Mäuseplage, die in Samuel 1,5/6 erwähnt wird. Diese kleine gelblich erdige Feldmaus“³ wäre in der Tat ein lebendiges Urbild der „goldenen“ Mäuse — wenn schon der Urtext und nicht nur die Septuaginta von einer Mäuseplage auf den Feldern spräche. Für Bodenheimers Annahme spricht, daß auch im Altertum Feldmausplagen verheerende Folgen gehabt haben müssen.

Aber gerade Bodenheimer⁴ verweist an anderer Stelle, anscheinend ohne den Zusammenhang zu 1. Samuel 5 — 6 zu sehen, auf religionshistorische Momente, die an seiner Theorie zweifeln lassen. Die kleinasiatischen Griechen kannten einen Apollo Smintheus, der auf den Münzen von Alexandria Troas mit einer Maus in der Rechten dargestellt wurde. Seine Funktionen umschreibt Bodenheimer folgendermaßen: „He sends and takes off the summerheat and the voles. He is also connected with the plaque“ — ein Mäusegott in Verbindung mit der Pest? Hierbei wäre „Pest“ im allgemeinen Sinn als epidemisch auftretende Infektionskrankheit — nicht nur als Bubonenpest — zu verstehen.

Bodenheimer ergänzt an anderer Stelle⁵: „The Syrian God of the flies and other vermin, Baal-Zebub, was widely accepted by the Greeks as Myagros, as Zeus Apomyos, and as Apollon Smintheus.“ Hiermit wären wir mit einem „Ungeziefer“-Gott⁶ am Ort der Handlung. Mäuseköpfige Gottheiten finden sich auf illustrierten Totenbuchrollen der ägyptischen Spätzeit⁷. Sie müssen also auch hier in Verbindung mit dem Sterben gesehen worden sein. Zwar läßt sich aus ägyptischen Texten die Rolle der „Maus“ als Krankheitsträger nicht erweisen, aber Buchheim⁸ hat mit Erfolg versucht, die Verbindung von Fliege und Seuche aus den Beschwörungen des Smith-Papyrus herauszulesen. Bei der Seltenheit

¹ Schulz, *Die Bücher Samuel* 99.

- F. S. Bodenheimer, *Die Tierwelt Palästinas*. Leipzig 1920, 17.

³ F. S. Bodenheimer, Die Tierwelt Palästinas 18.

⁴ F. S. Bodenheimer, Animal and man 46.

⁵ F. S. Bodenheimer, Animal and man 73; 74.

⁶ Den Eißfeldt nach mündlicher Mitteilung allerdings lieber als „Baal-Zebul“ lesen möchte.

⁷ M. Meuleau, Egypte, Orient, Grece, Paris 1963, 69.

ⁱⁱ L. Buchheim, Die Seuchenbeschwörungen im Chirurgicalischen Papyrus Edwin Smith (verso), in: Sudhoff's Archiv für Geschichte der Medizin und Naturwissenschaften 47, 3, Wiesbaden 1963, 199 — 208.

vergleichbarer Texte darf diese Untersuchung hier mit herangezogen werden, da sie zumindest einen Analogiefall darstellen kann.

Die „goldenen Mäuse“ stehen als mäuseförmige Amulette nicht allein. In mesopotamischen Tempeln des 3. und 2. Jahrhunderts v. u. Z. sind „Mäuse“-Figuren wiederholt gefunden worden, so in Kisch und in Teil Billah¹. Die Springmäuse (*Dipus spec.*) können hier völlig ausgelassen werden. Mit ihnen verbinden sich andersgeartete Vorstellungen, auf Grund deren sie wiederholt als Musikanten dargestellt werden². Bodenheimer hat sie zwar einmal³ für die Mäuse des Sarnuelbuches gehalten, nachdem er zuvor den *Microtus* angenommen hatte. In seinem letzten Buch „Animal and man in bible lands“ verzichtet er jedoch auf eine nähere Bestimmung.

Die mesopotamischen „Mäuse“-Statuetten lassen sich in Hinblick auf den Baal-Zebub und den Apollo Smintheus sowie auf 1. Sam. 5 — 6 vielleicht gleichfalls als „Pestopfer“ ansehen.

Im Gegensatz zu dieser Verbindung der „Maus“ mit Krankheiten in der Vorstellungswelt Vorderasiens ist die Maus in Ägypten zumeist in Tiernärrchen oder „Persiflagen“ dargestellt worden. Neben genrehaftern Mäusebildern aus Wüsten-

¹ H. de Genouillac, Premieres recherches archeologiques en Kisch 2, Paris 1925, Taf. 17; K. S. Starr, Notes from the excavations at Xuzi, in: Bulletin of the American School of Oriental Research, Nr. 33, South Hadley, Mass., April 1930, S. 3-8 u. a.

- Z. B. L. Legrain, Archaic seal impressions, Ur excavations 3, Oxford 1936, Kr. 503.

³ !'. S. Bodenheimer, Animal life in Palestine, London 1935, 09.

bildern — hier fast stets die Wüstenpringmaus¹ (Abb. S. 70) — finden sich viele Bilder, in denen die Maus im Rahmen der „verkehrten Welt“ die Rolle der ägyptischen Dame spielt, die von der Katze bedient wird² (Abb. S. 72). Einige Darstellungen, so auf dem Turiner Papyrus³ (Abb. S. 69), imitieren die bombastischen Triumphalbilder der Ramessiden. Sie sind denn auch mit ihrem Sieg der Mäuse über die Katzen als Persiflagen aufgefaßt worden, ob zu Recht, bleibt noch zu erweisen. Brunner-Traut⁴ hat mit viel Geschick unter Heranziehung der neuzeitlichen Katze-Maus-Vorstellungen in Vorderasien einen alten Tiernärrchen-zyklus zu rekonstruieren versucht. Interessant ist hiervon in unserem Zusammenhang, daß noch neuarabische Gedichte selbst die Wiesel in das „Mäuse“-Geschlecht einbeziehen und sie als Teil der „Mäuse“-Armee den Katzen gegenüberstellen.

Der Charakter der Erkrankung der Philister ist aus den „'afolim“ zu erklären, die zumeist lediglich als „Beulen“ übersetzt werden, woraus sich die Annahme der Bubonenpest ergibt. Driver⁵ wendet gegen die Pest ein, daß der wesentliche Passus laute: „Und welche Leute nicht sterben, die wurden geschlagen mit Beulen . . .“, und dies sei der Fall bei den Überlebenden einer Ruhrepidemie, zumal die „'afolim“ als Beulen ad anuni zu verstehen seien, wie er aus dem sonstigen Gebrauch dieses Wortes in der späteren hebräischen Literatur nachweist. Diese lokale Bindung der Beulen ist auch anderen aufgefallen, die daher in den „Beulen“ Hämorrhoiden sehen wollten. Letztere sind aber keine verheerende Epidemie, die die Philister zur Kapitulation gezwungen hätte. Ruhrepidemien hingegen, vor allem der Bazillenruhr, haben noch in der Neuzeit Heere im Feld entsetzlich dezimiert. So sollen der Bazillenruhr sowohl in den Napoleonischen Kriegen, im Krimkrieg wie im deutsch-französischen Krieg 1870/71 mehr Menschen zum Opfer gefallen sein als den Feindeinwirkungen. Eine Ruhrepidemie hätte also durchaus die verheerenden Folgen haben können, die 1. Sam. 5—6 beschrieben werden — aber auch Erkrankte, die die Bubonenpest überlebten, sind mit „Beulen geschlagen“, und die Bubonenpest läßt vor allem die Lymphdrüsen zu Beulen werden. Auch sind für eine Ruhrepidemie die Beulen ad anum nicht so charakteristisch, daß sie als Weihgabe als „typische“ Erscheinung die Krankheit verkörpern könnten. Es spricht also vieles dafür, daß die Philister in der Tat mit einer „Beulen“-Pest geschlagen wurden — auch wenn man nicht recht beweisen kann, daß dies die Bubonenpest gewesen ist. Begnügen wir uns bei den

¹ W. Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte 3, Leipzig 1930, Taf. 99; Taf. 14 u. a. - B.

Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Wiesbaden 1956, Taf. 2; 34 u. a.

³ O. N. Wilber, The off-beat in Egyptian art, in: Archaeology 1:3, 4, New York 1960. S. 259-266, Abb. 22.

⁴ E. Brunner-Traut, Der Katzenmäusekrieg im Alten und neuen Orient, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 104 (NF 29), Wiesbaden 1954, 347-351.

⁵ G. R. Driver, The plague of the Philistines, in: Journal of the Ttoyale Asiatic Society, London 1950, 50 — 52.

spärlichen Aussagen der Quelle mit der Feststellung, daß die Philister an einer epidemisch auftretenden Infektionskrankheit — einer „Pest“ im allgemeinen Sinne — litten, die durch „Beulen“ charakterisiert und nach philistäischer Ansicht von „Mäusen“ verbreitet wurde.

Da bei einem „Pest“-Ausbruch auch die „Mäuse“ befallen werden und in Scharen sterben, war die Beobachtung der Zusammengehörigkeit von „Beule“ und „Maus“ bei jeder derartigen Epidemie zu machen, und Gelegenheit zum empirischen Studium von Epidemien dürfte der Alte Orient in ausreichendem Maße gehabt haben.

Der philistäische Glaube könnte einem dem Apollo Smintheus oder dem Baal Zebub verwandten Gott gegolten haben. Hebräisch war diese Gottesauffassung kaum — sie würde sonst an anderer Stelle wiederkehren.

Abbildungen unter Brentjes in „Eigene Bilder“ Pestbilder

Ägyptische Mausgöttin Ausschnitt aus dem Totenbuch, Kairo

Ägyptische Bronzefigur einer Hausratte (?)

Der Krieg der Katzen und Mäuse (neben anderen Fabelmotiven). Papyrus von Turin

Wüstenspringmaus. Auf einem Relief aus dem Sahure-Tempel von Abusir. 3. Jahrtausend v. u. Z.

Die Maus als „Dame“ und die Katze als „Zofe“. Ägyptisches Ostrakon der 19. — 20. Dynastie

„Mäuse“-Amulett der Ordos-Kultur

Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didon d. Ä. und eigenen von Aodeh. Schäfer, Trier 1855

Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, München 1960

S. 59/60

153. David wird von Nathan zurechtgewiesen und bereut seine Sünde.

Ein Palast, ein goldener Thron und David kniet vor demselben. Der Prophet Nathan steht vor ihm und liest ihm aus einer Schrift: „der Herr hat deine Sünde weggenommen“. Ein Engel, neben ihm, stößt sein Schwert in die Scheide.

154. David zählt das Volk. Der Herr wird erzürnt und sendet seinen Engel und schlägt 70000. Er läßt des Opfers wegen nach.

Ein weiter Platz und in der Mitte ein Engel, welcher die Hand mit einem Schwerte ausgestreckt hält. Rundum Land und viele tote Menschen. Auf der einen Seite des Platzes ein Altar, und auf demselben Stücke eines Pfluges, Weizen, zwei brennende Ochsen. David auf den Knien vor dem Altar. Er hält sein Haupt zum Engel gewandt. Der Prophet Gad steht zwischen dem Engel und David, wendet sein Angesicht zu David und zeigt ihm den Engel. Neben ihnen ist die Stadt Jerusalem.

S. 63

176

Sennacherib im Kriege gegen Jerusalem; der Engel des Herrn schlägt hundert fünf und achtzig Tausend

Eine Stadt ist oben auf einem Berge; und unter der Stadt eine Menge Soldaten; die einen liegen tot, die andern hängen von ihren Pferden herab; wieder andere fliehen und sehen mit Furcht zurück; und der Erzengel ist oben in den Wolken mit vielem Glanz, und hält in seiner Rechten ein feuriges Schwert.

S. 116

365. „Und ich sah, wie das Lamm eines der Siegel öffnete, und ich hörte eines von den vier Tieren, welches sprach, wie mit der Stimme des Donners: „Komm und schau, und ich sah ein weißes Roß und der auf ihm saß, hatte einen Bogen, und es ward ihm eine Krone gegeben“ usw. (Apoc. VI, 1.) Darstellung:

Ein Berg und Menschen darauf, die einen tot, die anderen lebendig, liegen in Furcht auf der Erde, und über ihnen hält ein Mann mit einer Krone, auf einem weißen Pferde sitzend, einen Bogen und schießt Pfeile auf die Menschen herab. Hinter ihm ist ein anderer Mann, der auf einem scharlachroten Pferde sitzt und einen Degen hält, ein Dritter sitzt auf einem schwarzen Pferde und hält eine Waage in seiner Hand. Hinter ihm ist wieder der Tod auf einem blaßgrünen Pferde und hält eine große Sense.

S. 132-149

401. Die zwölf heiligen Apostel und ihre Kennzeichen.

Juli, 18. Petrus, ein Greis mit rundem Bart, hält einen Brief, auf dem zu lesen ist: „Petrus, Apostel Jesu Christi.“ (Petr. 1, 1.)

Juli, 18. Paulus, kahlköpfig, mit starrem Bart und grauem Haar, hält seine vierzehn Briefe gerollt und zusammengebunden.

September, 26. Johannes der Theologe. Greis, kahlköpfig, mit langem Bart, hält ein Evangelium.

November, 16. Matthäus, der Evangelist, Greis, mit langem Bart, hält ein Evangelium.

Oktober, 18. Lukas der Evangelist, jung mit Krauskopf, wenig Bart, hält ein Evangelium.

April, 25. Markus der Evangelist, grauhaarig, rundbärtig, hält ein Evangelium.

November, 30. Andreas, ein Greis mit Lockenhaar, hat den Bart zweigespalten, hält das Kreuz und ein zusammengerolltes Blatt.

Mai, 3. Simon der Eiferer, Greis mit kahlem Kopf und rundem Bart.

April, 30. Jakobus, jung mit keimendem Bart.

Junius, 11. Bartholomäus, jung mit keimendem Bart.

Oktober, 6. Thomas, jung, bartlos.

November, 14. Philippus, jung, bartlos.

402. Die vier Evangelisten, wenn sie auf Stühlen sitzen und schreiben,

Der heilige Matthäus der Evangelist schreibt: „Buch der Geschlechterfolge Jesu Christi, des Sohnes David, des Sohnes usw. (Matth. 1, 1.)

Der heilige Markus der Evangelist schreibt: „Anfang des Evangeliums Jesu Christi, des Sohnes Gottes.“ (Mark. 1,1.)

Der heilige Lukas der Evangelist schreibt: „Da viele es versucht haben usw.“ (Luk. 1, 1.)

Der heilige Johannes der Theologe und Evangelist sitzt in einer Höhle, er schaut mit Verzückung in den Himmel, die rechte Hand auf den Knien, die linke Hand hat er nach dem Prochorus

ausgestreckt. Und der heilige Prochorus sitzt vor ihm und schreibt: „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott usw.“

Vor ihnen sind die viergestaltigen Tiere mit Flügeln, halten Evangelien und schauen auf sie; auf Matthäus den Menschen, Markus den Löwen, Lukas das Kalb, Johannes den Adler.

Erklärung: Das Tier, das dem Menschen gleicht, bedeutet die Menschwerdung; das dem Löwen gleicht, bezeichnet die Stärke und das Königliche; das dem Kalbe gleicht, bezeichnet das Priesterwerk und Priestertum; das dem Adler gleicht, bezeichnet die Herabkunft des Heiligen Geistes.

Merke auch dies: Daß Matthäus, Markus, Lukas in Häusern gemalt werden, wenn sie schreiben, Johannes aber in einer Höhle, zugleich mit Prochorus.

403. Die heiligen 70 Apostel und ihre Kennzeichen.

Oktober, 23. Jakobus, der Bruder Gottes, ein Greis mit langem Bart.

Matthias, ein Greis mit rundem Bart.

Cleophas, Greis mit spitzem Bart.

Andronikus, jung, dünnbärtig.

Agabus, ein Greis mit gespaltenem Bart.

Ananias, Greis mit langem Bart.

Oktober, 11. Philippus, jung mit keimendem Bart.

Silvanus, kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart.

Prochorus, graue Haare, gespaltener kurzer Bart.

Nikanor, jung mit keimendem Bart.

Jakobus, des Alphäus Sohn, einer der Zwölf, jung mit spitzem Bart.

Judas, der Bruder des Herrn, jung mit keimendem Bart.

Linus, jung mit rundem Bart.

Rufus, grauhaarig, mit breitem Bart.

Sosthenes, kahlköpfiger Greis mit langem Bart.

Stachus, jung mit spitzem Bart.

Stephanus, jung, bartlos, Diakon.

Timon, grauhaarig, mit binsenförmigem Bart.

Hermas, jung mit keimendem Bart.

Phlegon, jung ohne Bart.

Sosipater, jung mit rundem Bart.

Iason, jung mit keimendem Bart.

Gajus, Greis mit langem Bart.

Tychikus, jung, bartlos.

Philemon, ein Greis, rauchfarbiger Bart.

Narcissus, jung mit keimendem Bart.

Cäsar, jung ohne Bart.

Trophimus, grauhaarig, mit langem Bart.

Aristarchus, ein Greis mit krausem Haupt.

Markus, der Neffe des Barnabas, Jüngling ohne Bart.

Silas, jung mit keimendem Bart.

Hermes, Greis mit langem, breitem Bart.

Asynkritis, ein Greis, der den Bart in drei Teile gespalten hat.

Apollo, ein Greis mit breitem Bart.

Kephas, jung mit keimendem Bart.

Clemens, Greis mit kurzem Bart.

Justus, Greis mit spitzem Bart.

Quartus, grauhaarig.

Erastus, jung mit binsenförmigem Bart.

Onesimus, Greis.

Karpus, Greis, der den Bart in zwei Teile gespalten hat.

Evodius, jung mit keimendem Bart.

Aristobulos, Greis.

Urbanus, jung mit langem Bart.

Tychikus, jung mit keimendem Bart.

Symeon, der Bruder des Herrn, uralter Greis.

Pudes, jung mit keimendem Bart.
 Herodion, Greis.
 Artemas, jung mit spitzem Bart.
 Philologus, grauhaarig mit kurzem Bart.
 Lympas, Greis.
 Rhodion, jung.
 Lukas, Greis mit langem Bart.
 Apelles, Jüngling mit kurzem Bart.
 Amphias, jung mit keimendem Bart.
 Patrobas, jung mit binsenförmigem Bart.
 Titus, jung ohne Bart.
 Terpneus, Greis, kahlköpfig mit gespaltenem Bart.
 Thaddäus, grauhaarig mit breitem Bart.
 Epainetus, jung, hat den Bart dreigeteilt.
 Chaikus, Greis mit langem Bart.
 Aquilas, Greis, hat den Bart fünfgeteilt.
 Lucius, jung, bartlos.
 Barnabas, grauhaarig, langbärtig.
 Fortunatus, Greis, rundbärtig.
 Epaphroditus, jung, bartlos.
 Crescentius, Greis, spitzbärtig.
 Parmenas, jung.
 Alle tragen zusammengerollte Blätter.

404. Die heiligen Bischöfe, ihre Kennzeichen und Ihre Beischrift.

Januar, 1. Der große Basilius, grauhaarig, hat den Bart lang, gewölbte Augenbrauen, sagt in einem Blatt: „Keiner von denen ist würdig, die gebunden sind mit fleischlichen Banden usw.“
 November, 13. Der heilige Johannes Chrysostomus, jung, mit wenig Bart, sagt: „Gott, unser Gott, der uns zur Nahrung das Himmelsbrot usw.“
 Januar, 25. Der heilige Gregorius, der Theologe, kahlköpfiger Greis mit breitem Bart. Hat den Bart rauchfarbig, ebenso die Augenbrauen. Er sagt: „Der heilige Gott, der in den Heiligen ruht, der dreimal Heilige usw.“
 Januar, 18. Der heilige Athanasius von Alexandrien, Greis, kahlköpfig, mit breitem Bart, sagt: „Oft und wieder wenden wir uns zu dir usw.“
 Januar, 18. und Junius, 9. Der heilige Cyrillus von Alexandrien, grauhaarig, mit langem, gespaltenem Bart, trägt auf seinem Haupt eine Hülle mit einem Kreuz, und sagt: „Besonders von einer unverletzten Jungfrau usw.“
 Dezember, 6. Der heilige Nikolaus, Greis, kahlköpfig, mit rundem Bart, sagt: „Der du uns mit diesen gemeinschaftlichen Gaben wohlmeinend beschenkt hast usw.“
 Dezember, 12. Der heilige Spiridion, mit großem gespaltenem Bart, trägt eine Mütze und sagt: „Schon bringen wir dir diese vernünftige usw.“
 Oktober, 23. Der heilige Jakobus, der Gottesbruder, Greis mit einem Lockenhaupt und gespaltenem Bart, sagt: „Der du segnest, o Herr, die dich segnen und heiligst usw.“
 November, 12. Der heilige Johannes der Almosenspender, ein Greis mit langem, weißem Bart, sagt: „Auch wir mit diesen seligen Mächten.“
 Oktober, 3. Der heilige Dionysius der Areopagit, Greis mit Lockenhaupt und gespaltenem Bart, sagt: „Indem wir nun gedenken des Opfers dieser usw.“
 Dezember, 20. Der heilige Ignatius der Gottesträger, Greis mit langem Bart, sagt: „Herr, Allmächtiger, Einziger usw.“
 Der heilige Bessarion, Bischof von Larissa, „wie jener“.
 Januar, 2. Der heilige Sylvester, Papst von Rom, Greis mit langem Bart, sagt: „Dir hinterlegen wir das Leben.“
 Juli, 4. Der heilige Andreas der Cretenser, mit weißem Bart, sagt: „Höre, Herr Jesu Christe, unser Gott, vor deinem Heiligtum usw.“
 Januar, 10. Der heilige Gregorius von Nyssa, ein Greis mit spitzem Bart, sagt: „Danken wir dir, unsichtbarer König usw.“

November, 14. Der heilige Petrus von Alexandrien, Greis mit rundem Bart, sagt: „Wer hat dir, o Heiland, dein Kleid genommen“; und Christus steht als Kind vor ihm, segnet ihn und sagt: „Arius der Unvernünftige und Schlechteste, o Petrus.“

2. Sonntag der Fasten. Der heilige Gregorius Palamas, weißhaarig, mit breitem Bart, sagt: „Die, welche sagen, der Heilige Geist gehe von dem Sohn aus, machen die Einherrschaft Gottes zur Zweiherrschaft.“

Der heilige Gregorius von Neocäsarea, ein Greis mit Lockenhaupt und kurzem Bart, sagt: „Herr, unser Gott, der eine Macht ohnegleichen hat.“²

Der heilige Gregorius der Dialogmacher, jung, mit wenig Bart, sagt: „Gott, unser Gott strecke aus diese usw.“²

Gregorius aus Großarmenien, Greis, mit kurzem, breitem Bart.

Gregorius von Agrigent, Greis mit kurzem Bart.

Hierotheus von Athen, Greis mit langem Bart.

Prochorus von Konstantinopel, Greis mit großem Bart.

Polycarpus von Smyrna, Greis mit rundem Bart.

Sophronius von Jerusalem, grauhaarig mit spitzem Bart.

Methodius von Konstantinopel, Greis mit buschigem Bart.

Blasius von Sebasta, Greis mit spitzem Bart und Lockenhaupt.

Ambrosius von Mailand, Greis mit spitzem Bart.

Parthenius von Lampsakus, Greis mit breitem Bart.

Taradius von Konstantinopel, Greis mit spitzem Bart.

Antipas von Pergamus, Greis mit langem Bart.

Leo, Papst von B.rom, Greis mit langem Bart.

Leo von Catana, Greis mit breitem Bart.

Achillius von Larissa, Greis mit binsenförmigem Bart.

Nikandrus von Konstantinopel, Greis.

Theophylaktus, Greis mit dünnem Bart.

Anthimus, jung, mit wenig Bart.

Babylas, Greis mit wenig Bart.

Autonomus, Greis mit kurzem, rundem Bart.

Patrizius, jung mit wenig Bart.

Nicephorus von Konstantinopel, Greis mit binsenförmigem Bart.

Metrophanes von Konstantinopel, mit dichtem Bart.

Hypatius von Gagram, Greis mit spitzem Bart.

Eusebius, mit keimendem Bart.

Agapitus, Greis mit spitzem Bart.

Martinus von Rom, jung, spitzbärtig.

Joseph von Thessalonich, jung, spitzbärtig.

Therapon, Greis, kurzbärtig, trägt eine Lanzette.

Eleutherius, jung mit keimendem Bart.

Meletius, Greis mit langem, dreigeteiltem Bart.

Der König Amasias, Greis mit spitzem Bart, gleich dem großen Basilius.

Bukulus von Smyrna, Greis, teilt den Bart in drei.

Paulus, der Homologet, jung mit kurzem, gespaltenem Bart.

Amphilochius, ein sehr alter Greis.

Cyrillus von Jerusalem, Greis mit rundem Bart.

Johannes, der Faster, ein nicht alter Greis.

Cyprian, jung mit Lockenhaupt und langem, gespaltenem Bart.

Donatus von Eureia, Greis mit weißem Bart.

Michael, der Sänger, Greis, spitzbärtig.

Leonidas, Greis, kurzbärtig.

Hyppolitus von Rom, jung, wenig Bart.

Clemens von Rom, Greis mit breitem Bart.

Clemens von Ancyra, weiß, rundbärtig.

Karalampes der Priester, Greis mit spitzem, gespaltenem Bart.

Joseph der Ältere, Greis mit spitzem Bart.

Stephanus, der erste Märtyrer und Erzdiakon, jung, unbärtig.
Romanus der Sänger, jung mit keimendem Bart.
Euplus, jung, bartlos.
Laurentius, jung mit keimendem Bart.
Rufinus, jung, bartlos.
Benjamin, jung, bartlos.
Cyrillus, jung, bartlos.

406. Die heiligen Märtyrer und ihre Kennzeichen.

Der heilige Georgius, jung, bartlos.
Demetrius, hat einen Schnurrbart.
Prokopius, jung, bartlos.
Theodorus, der Feldherr, jung, Krauskopf mit binsenförmigem Bart.
Theodorus, der junge Soldat, mit schwarzem Bart, hat die Haare über den Ohren.
Merkurius, jung mit keimendem Bart.
Artemius, gleicht Christo im Gesicht.
Nicetas, auch er ist ihm gleich.
Menas der Ägypter, Greis mit rundem Bart.
Victor und Vincentius, Jünglinge ohne Bart.
Jakobus, der Perser, jung mit schwarzem gespaltenem Bart.
Der heilige Eullostratus, jung mit schwarzem gespaltenem Bart.
Gourias, Greis, kurzbärtig.
Samonas, jung, mit kurzem Bart.
Abbos, Diakon mit rundem, dünnem Bart.
Aretas, Greis, spitzbärtig.
Minas, der gute Sänger, jung, spitzbärtig.
Hermogenes, mit keimendem Bart.
Eugraphus, bartlos.
Eustathius von Plakis, grauhaarig mit rundem Bart.
Agapius und Theophistus, seine Söhne, jung, bartlos.
Sergius und Bacchus, jung, bartlos.
Hermylus, Greis, rundbärtig.
Stratonikus, jung, bartlos.
Gymnasius, jung, rundbärtig.
Nazarius, graues Haar, wenig Bart.
Gervasius, jung mit breitem Bart.
Portasius, jung mit kurzem Bart.
Celsius, jung, bartlos.
Probus, Greis.
Tarachus, jung.
Andronikus, keimender Bart.
Nestor, jung, bartlos.
Marcianus und Martyrius, jung, tragen Tintenfässer.
Onesiphorus, jung, mit keimendem Bart.
Sisinius, Greis, kurzbärtig.
Pamphilus, jung, wenig Bart.
Jrenarchus, jung, bartlos.
Plato und Romanus, jung, bartlos.
Andronikus und Adrianus, jung mit spitzem Bart.
Lusianus, jung, bartlos.
Leontius, jung, bartlos.
Gordius, jung, mit keimendem Bart.
Neophytus, jung, bartlos.
Florus und Laurus, jung, bartlos.
Bonifacius, jung,
Aemillianus, jung.
Akacius, gleich dem heiligen Merkurius.
Lucianus, grauhaarig, mit rundem Bart.

Agathonikus, jung, wenig Bart.
Eulampius, jung, rundbärtig.
Nicephorus, jung, rundbärtig.
Quartus, jung mit kurzem Bart.
Mokius, jung, wenig Bart.
Zenobius, jung mit keimendem Bart.
Maurus, jung mit rundem Bart.
Polyeuktus, jung, ohne Bart.
Gondelus, jung und ohne Bart.
Lupus, jung ohne Bart.
Johannes, der junge Märtyrer, wie Nestor.
Cyrikus, dreijährig.
Julianus der Ägypter, jung mit keimendem Bart.
Mammas, jung, bartlos.
Acyndinus, jung mit spitzem Bart.
Pegasius, jung mit rundem Bart.
Aphthonius, jung mit gespaltenem Bart.
Elpidephorus, jung, bartlos.
Anempodistus, jung, bartlos.
Sebastianus, jung mit keimendem Bart.
Andreas der Heerführer, Greis mit krausem Kopf.
Thyrus, Greis mit spitzem Bart.
Leuceus, jung mit keimendem Bart.
Philemon und Apollo, jung, bartlos.
Arianus, jung mit keimendem Bart.
Basiliskus, jung.
Mauritius, grauhaarig, mit rundem Bart.
Theodolus, jung mit keimendem Bart.
Agathopus, jung, bartlos.
Crescenz von Myra, jung mit keimendem Bart.
Isidorus von Chios, mit keimendem Bart, gleich dem Artemius.
Christophorus, jung, bartlos.

407. Die heiligen fünf Märtyrer.

Eustratius, Greis mit spitzem Bart.
Aurentius, Greis mit spitzem Bart und Krauskopf.
Mardarius, Greis, rundbärtig.
Eugenius, jung mit keimendem Bart.
Orestes, jung, bartlos.

408. Die zehn Märtyrer von Creta.

Theodulus, jung, bartlos.
Saturnistus, jung mit keimendem Bart.
Euporus, jung mit rundem Bart.
Eunicianus, Greis mit spitzem Bart.
Gelasius, jung mit keimendem Bart.
Zotikus, jung mit spitzem Bart.
Agathonus, jung, bartlos.
Basilides, Greis mit rundem Bart.
Evaristus, jung, krausköpfig, hat einen Schnurrbart.
Pompius, Greis mit spitzem Bart.

409. Die heiligen vierzig Märtyrer.

Hesychius, jung mit Schnurrbart.
Meleton, jung, bartlos.
Heraklius, jung, spitzbärtig.
Smaragdus, jung mit Schnurrbart.
Domnus, Greis, spitzbärtig.

Eunoikus, Jüngling mit rundem Bart.
 Valens, jung, spitzbärtig.
 Bibianus, Greis, spitzbärtig.
 Claudius, Greis mit krausem Haupt.
 Priskus, Greis mit wenig Bart.
 Tneodulus, mit grauem Haar, spitzem Bart.
 Eutydius, Greis mit spitzem Bart.
 Johannes, jung mit spitzem Bart.
 Xanthias, jung mit krausem Haar.
 Aelianus, Greis mit breitem Bart.
 Pisinius, Greis, kahl mit rundem Bart.
 Cyrion, jung, bartlos.
 Angias, jung, bartlos.
 Aetius, jung mit keimendem Bart.
 Flavius, jung, krausköpfig mit spitzem Bart.
 Acacius, jung mit spitzem Bart.
 Ekdikäus, jung, bartlos.
 Lysimadius, Greis mit gespaltenem Bart.
 Alexander, jung, Krauskopf, spitzbärtig.
 Ellas, jung mit rundem Bart.
 Candidus, mit grauem Haar, kahlem Kopf, rundem Bart.
 Theophilus, jung, bartlos.
 Domitian, graues Haar, spitzer Bart.
 Gajus, Greis mit spitzem Bart.
 Gorgonius, jung mit Schnurrbart.
 Eytyches, jung mit Flaumbart.
 Athanasius, Greis, hat den Bart fünfgeteilt.
 Cyrillus, jung mit rundem Bart.
 Sacerdon, Greis mit spitzem Bart.
 Nikolaus, jung mit Schnurrbart.
 Valerius, jung mit kurzem Bart.
 Philoktemon, jung mit rundem Bart.
 Severian, jung, wenig Bart, kahl.
 Choudion, jung, ohne Bart.
 Der heilige Aglaius, ihr Wächter, jung, Flaumbart.

410. Die heiligen Makkabäer.

Der heilige Abeib, mit einem Schnurrbart.
 Gourias, jung, bartlos.
 Antonius, jung, bartlos.
 Eleazar, jung, bartlos.
 Eusebonas, jung, bartlos.
 Alim, Kind.
 Marcellus, Kind.
 Der heilige Eleazar, ihr Lehrer, Greis mit langem Bart.
 Die heilige Salomone, ihre Mutter, Greisin.

411. Die heiligen sieben Kinder von Ephesus.

Maximilianus, jung, bartlos.
 Jambiblus, jung, bartlos.
 Martinianus, jung, bartlos.
 Dionysius, jung, bartlos.
 Antonius, jung, bartlos.
 Eracustodianus, jung, bartlos.
 Constantinus, jung, bartlos.

412. Die heiligen Anargyren.²⁶

Es gibt drei Paare der heiligen Geldverächter, deren Namen Cosman und Damian sind. Die einen sind von Rom, die andern aus Asien, die anderen aus Arabien. Die Cosmas und Damian von Rom (Juli, 1.) sind jung, spitzbärtig, die von Asien (November, 1.) jung, unbärtig, die von Arabien (Oktober, 7.) schwarz, mit keimendem Bart, welche auf ihren Häuptern zusammengerollte Schleier haben.

Der heilige Cyrus, kahl, mit großem, gespaltenem Bart.

Der heilige Johannes, grau, spitzbärtig.

Panteleimon, jung, bartlos, krausköpfig.

Hermelaus, Priester, Greis mit spitzem Bart.

Samson, Priester, Greis mit rundem Bart.

Diomedes, jung, spitzbärtig.

Phobus und Anicetus, jung, bartlos.

Thalaläus, jung, schwarzbärtig.

Thryphon, jung, bartlos, mit Lockenhaar.

413. Die Einsiedler und ihre Charaktere und Beischriften.

Der heilige Antonius, Greis mit kurzem, gespaltenem Bart, hat das Kinn etwas kahl, trägt eine Kopfdecke und sagt: „Nicht möge dich betrügen des Leibes Sättigung, Gehorsam mit Kraft bezwingt die Dämonen.“

Der heilige Enthymius, Greis, kahl, hat den Bart lang bis zu den Hüften und sagt: „Brüder, die Waffen des Mönchs sind: die Betrachtung, das Gebet, die Überlegung, die Demut und die Unterwürfigkeit unter Gott.“

Der heilige Sabbas, Greis, hat den Bart in zwei geteilt und sagt: „Wer den Leib bezwungen hat, hat die Natur bezwungen, wer die Natur bezwungen hat, ist ganz über die Natur geworden.“²

Der heilige Arsenius, Greis mit Lockenhaupt mit langem, breitem Bart, sagt: „Deshalb, Brüder, gehet hinaus, kämpfet und seid besorgt um euer eigenes Heil.“

Der heilige Theodosius, der Gründer des gemeinschaftlichen Lebens, Greis mit gespaltenem Bart: „Wenn ihr nicht allem in der Welt entsagt, so könnt ihr nicht Mönche werden.“

Der Heilige Hilarion der Große, Greis mit binsenförmigem Bart, der in drei gespalten ist, sagt: „Sich in allem selbst bezwingen ist der Weg Gottes.“

Der heilige Pachomius, kahlköpfiger Greis, teilt den Bart in fünf und sagt: „Ein schlaflos Auge weiß den Geist zu reinigen, den Brand zu löschen und die Erscheinung zu verjagen.“ Vor ihm ist ein Engel des Herrn, der das Mönchsgewand trägt, den Schleier und die Kapuze auf seinem Haupt, und er zeigt ihm dieselbe mit dem Finger und sagt in dem Blatte: „In diesem Gewande, o Pachomius, wird alles Fleisch gerettet werden.“²

Der heilige Athanasius von Athos, Greis, kahl mit spitzem Bart.

Der heilige Thomas von Male, Greis, kahl mit gekräuseltem Bart.

Der heilige Hilarion, Greis mit Krauskopf und kurzem, gespaltenem Bart.

Der heilige Paulus von Theben, Greis mit dem Bart bis zur Mitte des Leibes. Er trägt eine Binsendecke und sagt: „David sagte: Wie Gras sind die Tage von uns Sterblichen, keiner zweifle daran, darum ist es billig, daß wir Gras essen und uns damit bekleiden unser ganzes Leben hindurch.“

Der heilige Stephanus, der junge Homologet: jung mit spitzem Bart, hält in seiner Rechten das Bild Christi und sagt: „Wenn einer den Herrn Jesus nicht anbetet, der im Bilde gezeichnet ist, der sei verflucht.“

Der heilige Marimus, der Homologet, Greis, kahl, sagt: „Bruder, bezwinde das Fleisch, weihe dich dem Gebet.“

Der heilige Theodorus, der Haarige, Greis mit langem, gespaltenem Bart.

Der heilige Theodorus Studites, Greis, kahl, mit gespaltenem Bart.

Der heilige Theoktistus mit schwarzem, buschigem Bart.

Der heilige Martianus, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Fliehe, o Mönch, in die Wüste und du wirst gerettet werden.“

Der heilige Paphnutius, Greis mit langem, gespaltenem Bart, kahlköpfig.

Der heilige Abramius, Greis mit langem, spitzem Bart.

Der heilige Isidorus von Pelusium, Greis mit spitzem Bart.

Der heilige Poemon, Greis mit langem Haar und Bart.

Der heilige Acacius, Greis, kahl, mit kurzem, binsenförmigem Bart.

Der heilige Moses von Äthiopien, Greis mit krausem, rundem Bart.

Der heilige Lukas der Syrer, jung, spitzbärtig.
 Der heilige Kopriss, Greis mit weißem, langem Bart.
 Der heilige Markus, Greis, dünnbärtig, hat wenig Haare am Kinn.
 Der heilige Daniel von Scythien, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Cassianus der Römer, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Nilus, Greis mit langem gespaltenem Bart, sagt: „Das Gute übe, Böses aber meide du.“
 Der heilige Gerasimus, Greis mit dichtem Bart.
 Der heilige Makarius der Ägypter, alter Greis.
 Der heilige Johannes Climacus, Greis mit langem Bart, sagt: „Schreit‘ in der Tugend wie auf Stufen du voran, den Geist erhebe in dem eifrigen Beschau‘n.“
 Der heilige Stylianus der Paphlagonier, Greis mit dichtem Bart, sagt: „Die Kinder, von dem Herrn geschenkt, bewachte er.“
 Der heilige Ephraim der Syrer, Greis, dünnhaarig, hat wenig Bart, trägt eine Kopfdecke, sagt: „Freimut, welche mit Lachen gemischt ist, hebt die Seelen leicht von der Erde.“
 Der heilige Chariton, sehr alt.
 Der heilige Johannicius, Greis mit langem Bart, langem Haar, einem Gewand ohne Unterkleider, Hände und Füße nackt, hält ein Kreuz und sagt in einem Blatte: „Meine Hoffnung ist der Vater, meine Zuflucht ist der Sohn, mein Schutz ist der Heilige Geist. Heilige Dreifaltigkeit sei gepriesen.“
 Der heilige Zacharias, Greis, hat den Bart fünfgespalten.
 Der heilige Johannes, der Einsiedler, alter Greis.
 Der heilige Johannes, der Pilger, Greis mit langem, gespaltenem Bart.
 Der heilige Amon, Greis mit langem Haar.
 Der heilige Theodulus, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Lazarus der Homologet, Greis, kahl, mit langem Bart.
 Der heilige Basilios der Junge, grauhaarig, mit buschigem Bart.
 Der heilige Onuphrius, Greis, nackt mit langem Haar, hat den Bart bis zu den Füßen, sagt: „Nicht trenne dich von Christo, des Leibes Sättigung, der Schmutz der Leidenschaften möge dich nicht verführen, sonst wirst du es beweinen in der alles-verzehrenden Flamme.“
 Der heilige Barlaam, Greis mit weißem Bart.
 Der heilige Joasaph, König von Indien, jung mit keimendem Bart, trägt eine Krone und sagt: (Text fehlt schon im Original.)
 Der heilige Petrus vom Berge Athos, Greis, ganz nackt, hat den Bart bis auf die Knie, hält ein Kreuz und sagt: „Der ist ein wahrer Mönch, der in dem gegenwärtigen Leben nichts hat als Christum allein.“ Der heilige Cyriakus der Einsiedler, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Sisoies, Greis mit breitem Bart, kahl.
 Der heilige Johannes der Paläolaurite, Greis mit kurzem Bart.
 Der heilige David von Thessalonich, Greis mit langen Haaren, hat den Bart lang bis zu den Füßen.
 Der heilige Johannes der Verstümmelte, Greis mit langem Haar, Bart fünfgeteilt.
 Der heilige Paulus von Latros, Greis, kahl, hat den Bart fünfgeteilt und trägt ein Ziegenfell.
 Der heilige Acacius von Elimakus, jung mit keimendem Bart.
 Der heilige Patabius, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Johannes der Hüttenbewohner, jung, bartlos, hält ein geschlossenes Evangelium.
 Paulus der Einfältige, Greis mit wenig Bart.
 Paulus der Gehorsame, grauhaarig, mit gespaltenem Bart.
 Der heilige Laurentius vom Berge, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Johannes, der Abt des Klosters der Reinen, Greis.
 Der heilige Symeon, der wegen Christo Verfolgte, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Johannes, der mit ihm war. Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Stephanus der Sabbäer, jung mit spitzem Bart.
 Der heilige Alexius, der Mann Gottes, dem Vorläufer gleich, hält ein Blatt und sagt: „Das Verlangen nach Gott möge auslöschen das Verlangen nach den Eltern.“
 Anastasius, der Perser, jung mit spitzem Bart.
 Der heilige Nikon, der Bekehrte, jung mit rundem Bart, langen Haaren, hat verwilderte Haare.
 Makarius der Alexandriner, Greis mit freundlichem Angesicht.
 Der heilige Xenophon, Greis mit spitzem Bart.
 Der heilige Johannes, sein Sohn, grauhaarig, mit binsenförmigem Bart.
 Der heilige Arkadius, jung mit spitzem Bart.

414. *Die Styliten.*

Der heilige Symeon, der Stylite, Greis mit kurzem, gespaltenem Bart.

Der heilige Symeon der Wundertäter, Greis mit rundem Bart.

Daniel der Stylite, Greis mit spitzem Bart.

Alypius der Säulenmann, Greis mit langem Bart.

Der heilige Lukas, der junge Stylite, grauhaarig.

Anmerkung: Wisse, daß die Sprüche, welche wir zu den einzelnen geschrieben haben, auch zu den anderen passen.

415. *Die Dichter.*

Germanus der Patriarch, dünnbärtig, sagt: „Es erfreut sich der Chor der Heiligen in Ewigkeit, denn sie haben das Himmelreich ererbt.“

Euphronius von Jerusalem, grauhaarig mit spitzem Bart, sagt: „Höre es, Himmel, und vernimm es, Erde, die Grundfesten mögen erschüttert werden usw.“

Philotheus der Patriarch, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Erfäßt den himmlischen Wohlgeruch, denn Christus usw.“

Andreas der Cretenser, Greis mit weißem Bart, sagt: „Hilfe und Schutz möge mir werden zum Heil.“

Johannes mit dem schönen Haar, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Das Wort war im Anfang bei dem Vater, der ohne Anfang ist.“

Georgius von Nicomedien, Greis, kahl mit spitzem Bart, sagt: „Es mögen die Himmel jauchzen und die Wolken Freude usw.“

Methodius der Patriarch, Greis mit dichtem Bart, sagt: „Du, o König, bist, der da ist und bleibt in Ewigkeit.“

Cyprianus, jung mit Lockenhaupt, spitzem Bart: „Wunderbar bist du, o Gott. Und wunderbar sind usw.“

Anatolius der Patriarch, Greis, rundbärtig, sagt: „Dein Reich, o Christus, Gott, ist das Reich aller.“

Johannes Damascenus, Greis mit gespaltenem Bart, trägt eine Kopfbedeckung und sagt: „Nimm unser Abendgebet auf.“

Cosmas, Greis, kahl, spitzbärtig, sagt: „Das Wort ist Weisheit und Kraft, da es der Sohn des Vaters ist usw.“

Joseph, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Siehe, denen, die in der Nacht sind, erglänzt der Tag des Heils.“

Theophanes, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Ich habe dich, o Heiligste, reiner gefunden als alle die usw.“

Byzabtius, Greis mit spitzem Bart, sagt: „Da er den verirrtten Menschen retten wollte usw.“

Stephanus von Hagiopolis, Greis, trägt eine Kopfdecke, sagt: „Der Schatten des Gesetzes ist vergleichbar der Nacht.“

Georgius von Sizilien, grauhaarig mit gespaltenem Bart, sagt: „O Kirche, erfreue dich im Herrn, jauchze und tanze.“

Symeon der Wunderredner, Greis mit rundem Bart, sagt: „Du bist schrecklich, o Herr, und wer wird vor deinem Gericht bestehen?“

Arsenius, jung mit keimendem Bart, sagt: „Die eine Kraft in der Dreifaltigkeit nehmen alle rechtgläubig usw.“

Ephrem von Karien, Greis mit rundem, gespaltenem Bart, sagt: „Deine Engel, o Christus, sind vor dem Throne deiner Herrlichkeit.“

Andreas von Pyrrhus, grauhaarig, kahl mit breitem, gespaltenem Bart, sagt: „Den die Liturgen oben in Furcht anflehen.“

Theodorus der Studite, Greis, kahlköpfig, mit gespaltenem Bart, sagt: „Werdet zu Schanden, ihr Gesetzlosen, die ihr mit dem Herrn Spott treibt.“

Romanus der Sänger, jung mit keimendem Bart, sagt: „Heute gebiert die Jungfrau den Übersubstantiellen.“

Sergius, grauhaarig, spitzbärtig, sagt: „An dem glücklichen Tage unseres Festes möge die Trompete usw.“

Leo, der Bischof, Greis mit spitzem Bart, trägt eine Mitra, sagt: „Du bist mein mächtiger Schutz.“

Leo, der Meister, mit grauem Haar, spitzem Bart, trägt einen Hut und sagt: „Dreifaltigkeit gleichen Wesens, Vater und heiliger Geist.“

Christophorus, der Protasikrites, jung mit langem Bart, trägt einen Schleier und spricht: „Durch vieles Mitleid und Barmherzigkeit.“

Justinus, jung mit rundem Bart, sagt: „Der im Vater und im Sohn und im göttlichen Geist ist, Gott der Heilige.“

Nikolaus, Greis, kahl mit langem, gespaltenem Bart, sagt: „Fliehet den verderbenbringenden Schandfleck der Verrufenen.“

Die heilige Kassiana sagt: „Herr, die ich in viele Sünden gefallen bin.“

416. Die Gerechten.

Der heilige Constantinus, der erste König der Christen, jung mit keimendem Bart, hält ein Evangelium.

Die heilige Helena, seine Mutter, ebenfalls.

Der gerechte Petrus der Zöllner, grauhaarig mit spitzem Bart.

Der gerechte Philaretus der Barmherzige, Greis mit langem Bart.

Der gerechte Eulogius der Steinmetz, grauhaarig mit rundem Bart.

Der gerechte Eudokimus, jung mit keimendem Bart.

Der gerechte Johannes, Greis mit spitzem Bart.

Der gerechte Zacharias, der Schuhmacher, grauhaarig.

Die heilige Pulcheria, die Königin.

Die gerechte Placilla, die Königin, Frau Theodosius des Großen.

417. Die heiligen Myrrhenträgerinnen.

Maria Magdalena.

Die heilige Salome.

Die heilige Johanna.

Maria und Martha, Schwestern des Lazarus.

Maria Cleopha.

Die heilige Susanna.

418. Die Märtyrerinnen.

Die heilige Erzmartyrerin Thekla.

Die heilige Catharina.

Die heilige Cyriaka.

Die heilige Marina.

Die heilige Barbara.

Die heilige Anastasia, die Pharmazeutin.

Die heilige Anysia.

Die heilige Tatiana.

Die heilige Theodotia.

Die heilige Theopista, Gattin des Eustatus.

Die heilige Agatha.

Die heilige Daria.

Die heilige Agape.

Die heilige Irene.

Die heilige Chionia.

Die heilige Maura.

Die heiligen Sophia, Pistis, Elpis, Agape.

Die heilige Pelagia.

Die heilige Photina.

Die heilige Glyceria.

Die heilige Cäcilia.

Die heilige Agrippina.

Die heilige Julitta.

Die heilige Christina.

Die heilige Natalia.

Die heilige Anthusa.

Die heilige Callista.

Die heiligen Menodora, Mecrodora und Nymphodora.

Die heilige Euphemia.
Die heilige Justina.
Die heilige Eulampia.
Die heilige Caritina.
Die heilige Calliope.
Die heilige Herminone.
Die heilige Myrape.
Die heilige Agnes.
Die heilige Cyprilla.

419. Die Frauen, welche Einsiedlerinnen und Märtyrerinnen waren.

Die heilige Anastasia, die Römerin.
Die heilige Epistime.
Die heilige Eugenia.
Die heilige Febronia.
Die heilige Parasceva.

420. Die Einsiedlerinnen.

Die heilige Eupraria.
Die heilige Theodora.
Die heilige Euphrosyne.
Die heilige Pelagia.
Die heilige Matrona.
Die heilige Melania.
Die heilige Theodora von Alexandrien.
Die heilige Makrina.
Die heilige Maria von Ägypten.
Die heilige Theoktista von Lesbien.
Die heilige Xenia.
Die heilige Theophano, die Königin.