universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vom Missbrauch des Glücks“
Eine Kupferstichserie von Heinrich Aldegrever als Chiffre der zeitgeschichtlichen Begebenheiten

verfasst von / submitted by

Mag.ª Birgit H. Aubrunner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts

Wien, 2018 /Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.
(Theodor W. Adorno)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Ausgangslage, Forschungsinteresse, Forschungsfragen 9
2. Forschungsstand 11
3. Typengeschichte 17
   3.1. Von Tugend- und Lasterserien vor der Reformation 17
   3.2. Der Ethische Paradigmenwechsel der Reformation 21
   3.3. Neues Medium, neue Bildersprache 23
      3.3.1. Die ersten Tugend- und Lasterdarstellungen in der Druckgraphik 26
      3.3.2. Die Holzschnittserie Cornelis Anthonisz' 28
4. Reformationsgeschichte der Stadt Soest 33
5. Heinrich Aldegrever und seine Rolle in der reformatorischen Bewegung Soests 37
6. Die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" 43
   6.1. Von den Vorzeichnungen zum Kupferstich 44
   6.2. Die Kupferstiche: Analyse, Vergleiche und Beziehungen 46
      6.2.1. Die Eintracht (lat. Concordia) 47
      6.2.2. Der Friede (lat. Pax) 48
      6.2.3. Die Vorsorge (lat. Diligentia) 50
      6.2.4. Das Glück bzw. das Schicksal (lat. Fortuna) 51
      6.2.5. Der Reichtum (lat. Divitiae) 53
      6.2.6. Der Müßiggang (lat. Socordia) 54
      6.2.7. Die Unmäßigkeit bzw. die Wollust (lat. Luxuria) 55
      6.2.8. Die Unkeuschheit (lat. Lascivia) 56
      6.2.9. Der Neid (lat. Invidia) 57
      6.2.10. Der Zorn (lat. Ira) 58
      6.2.11. Die Armut (lat. Pauperitas) 59
      6.2.12. Die Geduld (lat. Pacientia) 60
      6.2.13. Die Freude (lat. Gaudium) 61
      6.2.14. Christus ist unser Friede (lat. Pax nostra Christus) 62
   6.3. Zusammenfassung der Beobachtungen 64
   6.4. Stilbeschreibung der Kupferstichserie 65
      6.4.1. Ein Gedankenexperiment zur Kunstauffassung Aldegrevers in seiner Spätphase 70
   6.5. Rezeption 71
7. Kontextualisierung und Interpretation der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" 73
   7.1. Ein Gedankenexperiment zur Funktion und Handhabung 76

8. Resümee 79
9. Anhang 83
9.1. Versunterschriften der Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz 83
9.2. Quellen 88
9.3. Literatur 88
1.1. Internetzugriff 96
1.2. Abbildungen 97
1.3. Abbildungsnachweis 128
Abstract 132

1. Einleitung: Ausgangslage, Forschungsinteresse, Forschungsfragen

Der niederdeutsche Künstler Heinrich Aldegrever (* 1502 in Paderborn; † zwischen 1555 und 1561 in Soest) lebte in einer Zeit, welche von sozialen, politischen und religiösen Umbrüchen geprägt war. Dabei stand der Künstler nicht nur unter dem Einfluss des Humanismus', sondern auch des neu aufkommenden protestantischen Gedankengutes. Aldegrever, als Künstler maßgeblich von Aufträgen zur Bestreitung seines Lebensunterhalts abhängig, machte sich die zeitgeschichtlichen Umstände nicht nur beruflich zum Vorteil, sondern engagierte sich als Bürger und Künstler aktiv in der reformatorischen Bewegung in seiner Wahlheimat Soest.

Die vorliegende Masterarbeit analysiert die zwischen 1548 und 1550 entstandene Kupferstichfolge „Vom Missbrauch des Glücks" von Heinrich Aldegrever, ausgehend von der These, dass die Auswahl der Motive für dieses Werk in direktem Zusammenhang mit dem ethischen Paradigmenwechsel und den zeitgeschichtlichen Begebenheiten im 16. Jahrhundert steht. In eben diesem folgeschweren Jahr kehrte der Künstler aus einer längeren Schaffenspause zurück und konzipierte mehrere allegorische Figuren für die hier im Mittelpunkt stehende Kupferstichfolge, welche ausschnitthaft das menschliche Leben mit aufeinanderfolgenden Phasen darstellt. Mit einer ungewöhnlichen Abfolge von Personifikationen fällt Heinrich Aldegrevers Kupferstichserie aus dem Kanon der sonst üblichen Tugend- und Lasterfolgen heraus, welche aus einer Gegenüberstellung von Kardinal- und Theologischen Tugenden und den Sieben Todsünden bestanden. Anhand einer von Aldegrever gesetzten Nummerierung können die 14 Einzelblätter der Kupferstichserie nicht nur als Ensemble angesehen werden, sondern bilden eine Gedankenkette und folglich eine vom Künstler bewusst angestrebte Bildaussage, welche hinterfragt werden soll.

Bisherige Forschungsergebnisse[1] zeigen auf, dass sich Aldegrever stark an einer 1546 entstandenen niederländischen Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz orientierte, deren Abfolge von Personifikationen sowie deren Ikonographie er großteils übernahm. Daraus ergeben sich im Zuge der Bearbeitung der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" folgende Forschungsfragen: Welche Gemeinsamkeiten, aber auch welche Unterschiede bestehen zwischen der Holzschnittserie Anthonisz' und der Kupferstichserie Aldegrevers? Orientierte sich der

[1] vgl. Boon 1982, Stichel 1993.

Künstler auch an anderen Vorbildern bei der Konzipierung und Ausführung seiner Serie und seiner Personifikationen? In Anbetracht des zeitgeschichtlichen Kontextes und der Erfahrungen des Künstlers in den Jahren der Reformation und Gegenreformation soll auch die Frage beleuchtet werden, ob die Kupferstichserie Aldegrevers eine offensichtliche heilsrelevante Komponente im Sinne der Bibelauslegung und des Gnadenverständnisses Luthers aufweist.

Da die Abfolge der Personifikationen der Kupferstichserie Aldegrevers zur damaligen Zeit unüblich war, soll für die Basis der Arbeit eine Typengeschichte von Tugend- und Lasterserien mit heilsrelevanter Komponente erarbeitet werden. Durch deren Aufarbeitung hoffe ich, sowohl auf weitere Vorbilder zur Kupferstichserie als auch zu den einzelnen Personifikationen, die Aldegrever gewählt hat, zu stoßen. Infolgedessen wird über den zentralen Paradigmenwechsel in Bezug auf die Gnadendarstellung, welcher mit der Reformation einherging, zu sprechen sein. Dieser trug zu einer neuen Bildsprache und – so die These – zu diesem speziellen Serientypus bei. Ebenso sollen die Auswirkungen der zeitlichen Geschehnisse auf das noch junge Medium der Druckgraphik aufgezeigt und erste autonome Tugend- und Lastergraphikserien vor Aldegrever präsentiert werden. Bevor das Augenmerk auf die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ fällt, sollen vorab ein kurzer Abriss der zeitgeschichtlichen Geschehnisse in Soest sowie eine auf die Umstände bezogene Biographie Heinrich Aldegrevers den Leser in die damalige Zeit und Gedankenwelt einführen. Den Hauptteil der Arbeit bildet die Analyse der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“. Ausgehend von einer Untersuchung der gesamten Folge soll auch auf die einzelnen Kupferstiche und Aldegrevers Stil innerhalb der Serie näher eingegangen werden. Anschließend werden die Ergebnisse im Kontext der zeitgeschichtlichen Umstände betrachtet sowie ein Gedankenexperiment zur Funktion der Kupferstichfolge und eine Interpretation der Ikonologie zur Kupferstichserie gewagt. Abschließend wird im Resümee das Kunstwerk „Vom Missbrauch des Glücks“, welches den Ausgangspunkt meiner Fragestellungen bildet, mit den Resultaten der vorliegenden Studie konfrontiert, um die oben genannte These einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

2. Forschungsstand

Die Bedeutung des niederdeutschen Künstlers Heinrich Aldegrever wird im Laufe mehrerer Jahrhunderte unterschiedlich bewertet. Die angesehene Stellung des Künstlers in den Augen seiner Zeitgenossen hebt sich durch die zahlreichen Abzüge seiner Stiche, die Kopien nach seinen figürlichen und ornamentalen Blättern und die Übernahme seiner Motive als Vorlage für Kunstwerke in diversen Techniken (Goldschmiedekunst, Holzschnitzerei, Bildhauerei etc.) hervor. Die ersten literarischen Erwähnungen zu Aldegrever stammen aus dem frühen 17. Jahrhundert von Carel van Mander[2]. Auch in der Barockzeit erfuhr der Künstler eine hohe Wertschätzung, wie die Holzschnittkopien-Sammlung des Christoph von Sichem in der Antwerpener *Biblia sacra* von 1646[3] sowie eine von Moritz Thaussing erwähnte Wiener Aldegrever-Sammlung[4] belegen. Die Verehrung Aldegrevers dürfte im Laufe des 18. Jahrhunderts jedoch nachgelassen haben, denn es finden sich zu seinem Namen nur noch kurze Erwähnungen in diversen Lexika und Handbüchern.[5]

Erst im 19. Jahrhundert, mit dem zunehmenden Interesse für historische Stile, dem Aufkommen der Heimatforschung und im Zuge der Aufarbeitung deutscher Kleinmeister, beschäftigten sich erneut Forscher und Forscherinnen mit dem Künstler Heinrich Aldegrever. Eine erste eingehende Biographie wurde 1841 von Frank Josef Gehrken in der „Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westphalens“ veröffentlicht.[6] In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts flaute jedoch die Bewunderung der Werke des Künstlers ab, dies ist sehr wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass zu dieser Zeit das Manieristische, welches durchaus im Oeuvre Aldegrevers vorkommt, als „…Verfall einer glänzenden Stilepoche [Anm. der Renaissance]…“ angesehen wurde.[7]

[2] van Mander 1604. 153-155.
[3] Zschelletzschky 1933, S. 17.
[4] Thausing 1884, S. 109-110. Der derzeitige Aufenthalt der Sammlung kann anhand der schriftlichen Quellen nicht mehr eruiert werden. Der Niederländer Jan Six (1680-1700) ist der letzte bekannte Besitzer der Blätter; vgl. ebd.
[5] Zschelletzschky 1933, S. 18, z.B.: Christen 1747, S. 91-2; von Heinecken 1778, S. 106-31; Füssli 1779, S. 8; Rost 1796, S. 176-82.
[6] Gehrken 1841.
[7] Zschelletzschky 1933, S. 17-20, Zitat S. 19.

1933 erschien die Monografie „Das Graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen der deutschen Stilentwicklung“ von Herbert Zschelletzschky[8], welche die erste Aufarbeitung des graphischen Gesamtwerkes des Künstlers darstellt. Der Autor beschäftigte sich eingehend mit der Person, dem Stil, den figürlichen Graphiken und den Ornamentstichen des Künstlers. Neben einem ausführlichen Literaturüberblick vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis 1933 findet sich eine vom Autor aufgestellte chronologische Gliederung von Aldegrevers Schaffenszeit.[9] Des Weiteren fasste Zschelletzschky mehrere Forschungsergebnisse bezüglich des umstrittenen Verhältnisses von Aldegrever zu Dürer zusammen und schloss sich dem Forscherkreis an, welcher eine „Kupferstich-Lehre“ beim Nürnberger Meister für wahrscheinlich hielt.[10] Ein weiteres Standardwerk zu Heinrich Aldegrever erschien wenige Jahre später von Max Geisberg im Jahr 1939.[11] Der Schwerpunkt seiner Arbeit lag auf der Analyse der Beziehung Heinrich Aldegrevers zum Münsterischen Wiedertäuferreich, in deren Verlauf untersuchte er die beiden vom Künstler geschaffenen Bildnisse der Wiedertäuferkönige. In den nachfolgenden Jahren wurden zahlreiche Artikel zu diversen Werken Aldegrevers hervorgebracht, welche sich bezüglich der biographischen Daten auf Zschelletzschky und Geisberg stützten. Zu beobachten war, dass nur wenige Forscher der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die zeitlichen Geschehnisse, Aldegrevers Aktivitäten in der reformatorischen Bewegung und auf seine „antikatholisch“ geprägten Werke eingingen.

In den letzten vier Jahrzehnten wurden der Künstler und seine Werke in drei Ausstellungen in seiner Heimat Westfalen (DE) gewürdigt. Im Zentrum der Ausstellung „Heinrich Aldegrever. Die Kleinmeister und das Kunsthandwerk der Renaissance“, welche in der evangelischen Stadtkirche in Unna im Jahr 1986 präsentiert wurde, standen Aldegrevers Handwerk der Kupferstecherei und dessen Auswirkung auf die Kunst zwischen Reformation und dem Dreißigjährigen Krieg. Des Weiteren wurden die Rolle des Kupferstiches als Quelle der Inspiration für Künstler und allgemein die Zeit der Reformation und ihre Auswirkung in Westfalen behandelt. Der Ausstellungskatalog, welcher im selben Jahr erschien, ist nicht als Objektverzeichnis, sondern als Kompendium zum

[8] ebd.
[9] siehe Kapitel 5.
[10] Es gibt bisher keine gesicherten Belege, ob Heinrich Aldegrever tatsächlich bei Albrecht Dürer die Technik des Kupferstiches erlernte oder nicht.
[11] Geisberg 1939.

Thema konzipiert. Für die vorliegende Arbeit war vor allem der Artikel von Eva Kessel über das zeitliche Umfeld Heinrich Aldegrevers von Nutzen.[12]

Zu Ehren des 500. Geburtstages des Künstlers organisierte der Landschaftsverband Westfalen-Lippe im Jahr 2002 im Westfälischen Landesmuseum in Münster eine Jubiläums-Ausstellung mit Schwerpunkt auf den Kupferstichen Heinrich Aldegrevers. Der Katalog diente als Begleitbuch zu dem ausgestellten Sammlungskomplex des Museums und führte den Besucher durch die Themengruppen „Religion", „Antike", „Profan", „Porträt" und „Ornament".[13] Noch im selben Jahr fand eine weitere Ausstellung in der Stadt Soest statt, welche im darauffolgenden Jahr als Wanderausstellung auch in Unna und Lippstadt der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Das Hauptaugenmerk dieser Ausstellung mit dem Titel „Bilderstreit und Sinneslust" lag auf dem Thema der Druckgraphik als Propaganda- und Pädagogik-Werkzeug und der in den Stichen Aldegrevers verarbeiteten öffentlichen Moral im 16. Jahrhundert.[14] In vielen Publikationen der letzten Jahre, die sich mit dem Thema „500 Jahre Reformation" auseinandersetzen, finden sich im Anhang neben Werken Dürers, Penczs und der Brüder Beham – als Beispiel protestantischer Kunst – eine oder mehrere Abbildungen von Aldegrevers Werken.[15]

Die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" von Heinrich Aldegrever findet als komplexe allegorische Serie in der bisherigen Forschungsliteratur nur selten Beachtung. Obwohl die gesamte Folge bereits 1980 in *The Illustrated Bartsch*[16] abgebildet wurde, finden sich nähere Beobachtungen zu den Personifikationen erst in den 1990er Jahren.[17] Ältere Beiträge erwähnen in nur wenigen Sätzen die Serie und benutzen die einzelnen Personifikationen als Beispiele für Tugenden und Laster in der Druckgraphik. Erst in der Dissertation von Otmar Plaßmann[18], welche die Aufarbeitung des zeichnerischen Werkes Aldegrevers zum Schwerpunkt hatte, kam es zu einer näheren Betrachtung der Kupferstichserie. In dieser Arbeit wurde die Folge mit dem Namen „Das menschliche Handeln" versehen, während sie bis dahin lediglich als „Allegorische Figuren"

[12] Kat Ausst. Evanglische Stadtkirche Unna 1986.
[13] Kat Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002.
[14] Kat. Ausst. Burghofmuseum Soest et al 2000; der Online-Ausstellungskatalog wurde nachträglich mit zusätzlichen Erläuterungen zu den Stichen erweitert und wird daher für die vorliegende Arbeit herangezogen; siehe http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05).
[15] z.B.: Frank 2017 und Harasimowicz 2017.
[16] Koch et al 1980, S. 190-193.
[17] Stichel 1993, Plaßmann 1994.
[18] ebd.

bekannt war. Bedingt durch die Schwerpunktsetzung der Dissertation wurden fünf der noch erhaltenen Vorzeichnungen zu den 14 Personifikationen behandelt. Zur Interpretation der Bildaussage der Serie finden sich in diesem Werk nur wenige Zeilen. 1993 wurden in einem Beitrag[19] des Ausstellungskataloges des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte erste Vergleiche zwischen Heinrich Aldegrevers Kupferstichserie und dem bereits 1982[20] identifizierten Vorbild, einer Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz, gezogen. Auf knapp acht dreispaltigen Seiten inklusive Illustrationen fasst hier Dorothea Stichel die bisherige Forschungsgeschichte zur Serie sowie die erwähnten Vergleiche zusammen und benennt die Serie „Vom Missbrauch des Glücks“[21]. Spätere Erwähnungen der Kupferstichserie in der Literatur basieren hauptsächlich auf Plaßmanns Dissertation und Stichels Beitrag, ohne dabei neue Forschungsergebnisse zu generieren. 2017 kamen die vorerst letzten Publikationen zu Heinrich Aldegrever heraus. Klaus Kösters stellt in seinem Werk „Die Macht der Bilder“ [22] diverse auf die Reformation bezogene Werke des Künstlers vor, erwähnt die hier im Mittelpunkt stehende Kupferstichfolge kurz und wiederholt dabei seine Ergebnisse, welche bereits 2002 veröffentlicht wurden.[23] Kösters Worte finden sich als Einleitung im Ausstellungsbegleiter „Vom Missbrauch des Glücks. Heutige Künstlerinnen und Künstler im Dialog mit Heinrich Aldegrever“, der für die gleichnamige Ausstellung im Museum Wilhelm Morgner in Soest herausgegeben wurde. Dabei wurden Exponate ausgestellt, welche die Tugenden und Laster der Kupferstichserie Aldegrevers aus heutiger Sicht und in unterschiedlichster Technik repräsentieren und zum Teil auch rezipieren.[24]

[19] Stichel 1993.
[20] Boon 1982, S. 7.
[21] Der Titel lehnt sich an das niederländische Vorbild an, welches „Mmisbruik van Voorspoed“, übersetzt „Missbrauch des Wohlstandes bzw. Glücks“ heißt.
[22] Kösters 2017.
[23] vgl. http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Heinrich Aldegrever und die protestsantische Bildpropaganda“.
[24] Kat. Ausst. Museum Wilhelm Morgner Soest 2017; an dieser Stelle möchte ich mich recht herzlich bei Frau Inge Schubert-Hartmann, der Vorsitzende des Kunstvereins Kreis Soest, für die gesendeten Gratis-Exemplare der erwähnten Publikationen aus dem Jahr 2017. Ebenso sei Herr Kösters zu danken, welcher mir sein Buch „Die Macht der Bilder“ elektronisch zukommen ließ.

Die mittelalterliche Tradition der Tugend- und Lasterdarstellungen wurde in der Forschung bisher eingehend behandelt.[25] Hervorzuheben wäre die Arbeit von Adolf Katzenellenbogen[26] aus dem Jahr 1939, welche als Meilenstein in diesem Forschungsbereich gilt. Katzenellenbogen systematisierte erstmals die aus ganz Europa zusammengetragenen Tugend- und Lasterbilder und klassifizierte sie in statische und dynamische Darstellungen. Leider berücksichtige er für seine Forschung nur Kunstwerke, welche bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts geschaffen wurden. Eine ausführliche Behandlung der Tugend- und Lasterdarstellungen des 16. Jahrhunderts erfolgte erst in den 1990er Jahren durch Susanne Blöcker und Michaela Bautz.[27] Bautz präsentierte mit ihrer Dissertation einen erstmaligen gesamteuropäischen Überblick über die Entwicklung der Tugend- und Lasterdarstellungen vom Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert einschließlich. Vor diesen Arbeiten konzentrierte sich die Forschung schwerpunktmäßig eher auf das Mittelalter und streifte das 16. Jahrhundert nur selten. Besonders herauszustreichen ist auch der umfangreiche Katalog Bautz', welcher viele Druckgraphiken von Tugend- und Lasterfolgen, die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts angefertigt wurden, umfasst. Gerade dieser Teil war für die vorliegende Arbeit und die Suche nach Vorbildern zu Aldegrevers Kupferstichfolge von unschätzbarem Wert.

Der Dürerforschung, vor allem in der Nachfolge Erwin Panofskys, haben wir es zu verdanken, dass die Ikonographie der Kunst um 1500 im profanen Bereich umfangreich aufgearbeitet wurde. Studien zur Kunst in der Reformationszeit beschränkten sich in älterer Forschungsliteratur größtenteils auf religiöse Themen. Eine Gesamtbetrachtung der Kunst der Reformationszeit setzt erst 1983, zum 500. Geburtstag von Martin Luther, ein und erfährt seither ein steigendes Interesse in der Forschung. Zwei der wichtigsten Werke aus diesem Jahr sind sicherlich der Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle „Luther und die Folgen für die Kunst", herausgegeben von Werner Hofmann[28], sowie der Sammelband „Kunst und Reformation", herausgegeben von Ernst Ullmann[29]. In beiden Publikationen werden nicht nur der Humanismus und die Reformation in ihrer gegenseitigen Wechselbeziehung, sondern auch protestantische Bildthemen und die Verwendung von Kunst als Propagandawerkzeug beleuchtet. Weitere

[25] Ein guter Literaturüberblick über Tugenden und Laster in der bildenden Kunst findet sich in der Einleitung von Michaela Bautz 1999, S. 6-8.
[26] Katzenellenbogen 1939.
[27] Blöcker 1993 und Bautz 1999.
[28] Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1983.
[29] Ullmann 1983.

wichtige Werke zum Thema „Propaganda“ wurden 2017, dank des 500. Jubiläums des Thesenanschlages Luthers, publiziert.[30]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass wir es diversen Jubiläen der letzten Jahrzehnte zu verdanken haben, dass die Forschungsliteratur zu Aldegrever und seiner Zeit auf dem aktuellen Stand der Dinge ist. Viele Werke des Künstlers wurden mittlerweile im Kontext der zeitlichen Geschehnisse beleuchtet, doch finden sich für die hier im Mittelpunkt stehende Kupferstichserie nur sehr wenige Forschungsarbeiten. Mit der vorliegenden Arbeit wird versucht, die bisher erbrachten Forschungsergebnisse mit neuen Beobachtungen und Analysen zu vervollständigen.

[30] Frank 2017 und Harasimowicz 2017.

3. Typengeschichte

Für die Erforschung der Typengeschichte der hier im Mittelpunkt stehenden Kupferstichserie von Aldegrever sollen im Nachfolgenden vorrangig bildliche Darstellungen von Tugenden und Lastern[31] betrachtet werden, welche als Gruppe oder Serie anzusprechen sind und die Erlösung der menschlichen Seele zum Ziel bzw. als Bildaussage haben. Einzeldarstellungen von Personifikationen werden nur punktuell in die Arbeit miteinbezogen, denn eine Untersuchung der Anfänge und Entwicklung einzelner Tugenden und Laster würde den Umfang dieser Arbeit sprengen; diese wurden außerdem bereits in anderen Forschungsarbeiten eingehend behandelt.[32] Bevor wir uns nun den Anfängen von Tugenden- und Lasterserien widmen, ist noch zu erwähnen, dass sich die formale Gestaltung der Personifikationen und deren Attribute sowie die verwendeten Medien im Laufe der Zeit veränderten. Jedoch bleibt die Tatsache bestehen, dass mit Darstellungen personifizierter moralischer Werte immer bestimmte Ziele verfolgt wurden, die mit dem ethischen Ideal der jeweiligen Zeit eng verbunden waren.

3.1. Von Tugend- und Lasterserien vor der Reformation

Das älteste Bildprogramm mit personifizierten Tugenden und Lastern und einem heilsrelevanten Ausgang wurde an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert vom christlichen Dichter Prudentius geschaffen. In seinem Werk *Psychomachia* findet sich die erste große epische Darstellung eines Kampfes zwischen Tugenden und Lastern bzw. Sünden. Das Originalmanuskript des Epos‘ ist leider nicht mehr erhalten, wir wissen jedoch von Abschriften aus dem 9. bis 12. Jahrhundert, dass die Handschrift glossiert und illuminiert war. Die Federzeichnungen zeigen sieben teilweise ineinandergreifende Einzelszenen des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern. Im Mittelpunkt des Werkes steht die Aufforderung, dass jeder Mensch in seinem Inneren den Kampf zwischen Gut und Böse, den Kampf zwischen seinen eigenen Tugenden und Lastern austragen muss, um das ewige Leben zu erlagen. In „… der Vorstellung des Kampfes sind die Tugenden … keine fernen Ideale, sondern für jeden Menschen Mitstreiter um sein ganz persönliches Seelenheil“[33]. Obwohl

[31] Tugend- und Lasterzyklen finden sich aber nicht nur in der Buchmalerei, sondern ab dem 12. Jahrhundert auch in der Bauplastik. Erste Beispiele finden sich in Südwesten Frankreichs an den Archivolten von Kirchenfassaden; z.B.: Fenster-Archivolte im südlichen Querschiff von Saint-Pierre in Aulnay; Blöcker 1993, S. 12, 261-262.
[32] z.B.: Blöcker 1993; Bautz 1999; Kat. Ausst. Zentrum Paul Klee/Kunstmuseum Bern 2010.
[33] Bautz 1999, S. 35.

die Personifizierungen weder durch Aussehen noch durch Attribute spezifiziert und deutlich von klassischen Vorbildern beeinflusst waren, übten sie auf die allegorische Kunst des Mittelalters und darüber hinaus einen erheblichen Einfluss aus.[34]

Im 12. und 13. Jahrhundert, in der Zeit der Scholastik, wurden einprägsame Schemata von Tugenden und Lastern als theologische Lerninhalte häufig illustriert. Solche Werke fanden sich im Kreise gebildeter Kleriker, wie Herrads von Landesberg, der Äbtissin des elsässischen Klosters Hohenburg. Sie verfasste 1180 ein illustriertes Lehrbuch mit dem Namen *Hortus Deliciarum*, welches sich stellenweise auf das Werk Prudentius' bezog. Das Kompendium sollte der Belehrung und Unterrichtung der Nonnen und damit auch dem inneren Leben der Klostergemeinde dienen. Neben Kampfszenen von Tugenden und Lastern findet sich auch eine der damals beliebten Tugendleitern, welche die Idee des Aufstiegs der Seele verbildlichen sollte. Die einzelnen Sprossen stellen die Tugenden dar, die der Mensch nur durch die Überwindung der Laster erklimmen konnte. Dadurch gelangte er zu sittlicher Vollkommenheit und in Gottes Nähe, was sich auf die erhoffte Erlösung positiv auswirken sollte. Somit musste der gläubige Mensch im 12. und 13. Jahrhundert aktiv an seiner eigenen Erlösung arbeiten.[35]

Zur Veranschaulichung von Tugenden und Lastern und deren Unterteilungen in Untertugenden und Unterlaster kamen „Schautafeln" im Form von Bäumen im Zuge der didaktisch ausgerichteten Scholastik des 12. Jahrhunderts auf. Der Tugend- und Lasterbaum aus dem Traktat *De fructibus carnis et spiritus*, Hugo von St. Victor zugeschrieben, diente jedoch nicht nur der Veranschaulichung, sondern zeigte, wie auch die Tugendleiter, einen Weg zur Erlösung auf. Denn an der Spitze des Tugendbaums steht Christus, der Erlöser; als Pendant steht an der Spitze des Lasterbaums Adam, der Sünder.[36]

Ab dem Ende des 13. Jahrhunderts gewannen abstrakte Tugend- und Lasterdarstellungen eine immer größere Beliebtheit. Eines der wichtigsten und frühesten Beispiele, das einen erheblichen Einfluss auf die nachfolgenden Tugend- und Lasterserien haben sollte, findet sich in der *Cappella degli Scrovegni* in Padua, ausgeführt von Giotto di Bondone in den Jahren 1304 bis 1306. Im Sockelbereich der Wandfresken, an den Längsseiten der Kapelle, stehen die vier

[34] Becker 1975, S. 15-16.; vgl. auch Katzenellenbogen 1939.
[35] Becker 1975, S. 23-24; Bautz 1999, S. 21-23.
[36] ebd., S. 24-26.

Kardinaltugenden gemeinsam mit den drei Theologischen Tugenden den sieben entsprechenden Lastern (Abb. 1, 2) gegenüber, ausgeführt als allegorische Darstellungen in Grisaille-Technik.[37] Durch die Anbringung auf Augenhöhe und die Blicke der Personifikationen in Richtung des Eingangs sprechen sie den Eintretenden direkt an. Zugleich weisen die Tugenden und Laster auch auf das Fresko des Jüngsten Gerichts hin, welches über dem Eingangsportal angebracht ist. Sie fordern den Betrachter damit auf, seine guten und schlechten Taten zu reflektieren und über sein Seelenheil nachzudenken. Die Personifikationen erwecken durch die Einstellung in illusionistisch wiedergegebenen Wandnischen einen skulpturalen Eindruck, und obwohl jede in einer eigenen Nische, die zusätzlich umrahmt ist, steht, können sie aufgrund der Anbringung als Teil eines Ensembles angesehen werden. Auffallend in der Darstellung sind vor allem die ausdrucksvolle Mimik und Physiognomie der einzelnen Gestalten. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Darstellungsweise für spätere Werke Vorbildcharakter hatte.[38]

In der *Biblioteca Casanataense* in Rom fand der Historiker Fritz Saxl eine deutsche Handschrift aus Heidelberg[39], welche aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt und unter anderem einen Einblick in die Entstehung spätmittelalterlicher Bilderzyklen gewährt. Der Codex wird mit den Worten „*omnium virtutum et viciorium delineatio*" im Bibliothekskatalog bezeichnet und enthält dementsprechend kolorierte Federzeichnungen von Tugenden- und Lasterdarstellungen.[40] Die Handschrift diente dem gebildeten Geistlichen zur eigenen Erbauung[41] und als Handbuch zur Belehrung der anderen. Die Unterweisung erfolgte hier nicht alleinig durch das Wort, sondern emblematisch, und steht damit charakteristisch für die Epoche des ausgehenden Mittelalters, einer Zeit, in der große Lehrbilderbücher geschaffen wurden, deren Abbildungen von Allegorien und Personifikationen auf den Theaterbühnen zum Leben erweckt wurden, um auch das unbelesene Publikum zu belehren.[42] Im *Codex Casanatensis* finden sich

[37] In Italien gab es bis dato keine Tradition für die Darstellung von sieben Tugenden-und Lasterpersonifikationen, vgl. Pfeiffenberger 1966, S. IV:3:19.
[38] Bautz 1999, S. 14, S. 275-276; vgl. auch Pfeiffenberger 1966.
[39] Codex Cas. 1404, siehe auch: http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649 (letzter Zugriff 12.02.2018, 14:30).
[40] Die Vorbilder zu den Tugendbildern dieser Handschrift finden sich in Quellen des 14. Jahrhunderts, wie in den Traktaten *Holcots Moralitates*, *Fulgentius Metaforalis* und *Cancellarius Parisiensis*, vgl. Saxl 1927, S. 110-111.
[41] Hier verbildlicht durch die Abbildungen des guten und bösen Predigers bzw. Priesters, vgl. MS. 1404 c.7V und c.8V des Codex Cas. 1404.
[42] Saxl 1927, S. 113.

Lehrstücke vom Leben und Sterben der Menschen, vom wandelbaren Glück, von den Versuchungen der Welt und den Schrecken der Strafen nach einem sündigen Leben. Die Handschrift verfügt dabei über diverse Darstellungsarten von Tugenden und Lastern[43], jedoch keine eindeutige Schilderung mit einer heilsrelevanten Komponente. Erwähnenswert ist jedoch die Darstellung einer Fortuna mit verbundenen Augen, welche am Rad der Lebensalter dreht. Ein kleiner Engel steht am Lebensanfang und -ende und könnte als Sinnbild des christlichen Glaubens und der Erlösung durch Gott angesehen werden.[44]

Am Ende des 15. Jahrhunderts versuchte ein Nürnberger Verleger ein ähnliches Lehrbilderbuch[45], ikonographisch basierend auf dem *Codex Casanatensis*, im neuen Druckverfahren des Holzschnittes der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Das Werk wurde jedoch nie veröffentlicht, da diese Art von Sammlung damals anscheinend schon unzeitgemäß war. Der Verleger verwarf sein Projekt und beschloss, einige der Darstellungen als Einblattdrucke zu veröffentlichen. Diese Blätter fanden durch die rasche Herstellungsweise eine flugblattartige Verbreitung und erfuhren große Beliebtheit; sie waren durch die eindringliche Bildersprache, welche keinen oder nur wenig Text benötigte, für jedermann gut verständlich. Damit steht der *Codex Casanatensis* vor einem der wichtigsten Entwicklungsschritte der nordischen Malerei, dem Lösen des Bildes von der Schrift bzw. vom Buch und dem damit einhergehenden Schritt hin zur Autonomie. „Der Casanatensis ist in jeder Beziehung – inhaltlich, als Ganzes genommen wie auch im Einzelnen, und formal betrachtet – noch ein echtes Erzeugnis spätmittelalterlichen Denkens und spätmittelalterlichen Zeichnungsstils.“[46]

Für die Interpretation der Funktion von Tugenden und Lastern empfiehlt es sich, eine Grenze um 1500/1510 zu ziehen, da das 16. Jahrhundert, unter anderem durch die Reformation, von weitreichenden historischen Umwälzungen geprägt war. Tugenden- und Lasterdarstellungen

[43] Einzelne für sich stehende Tugend- bzw. Lasterdarstellungen, eine als Tabelle aufgestellte Genealogie der Tugenden und Laster, mehrere der im späten Mittelalter beliebten Tugend- und Lasterbäume, eine Gegenüberstellung reitender Laster mit zu Fuß gehenden Tugenden, eine Tugendburg, welche von Laster angegriffen wird sowie ein Schema der von Gott ausgehenden Tugenden als Pendant zum Schema der vom Teufel ausgehenden Laster.
[44] vgl. MS. 1404 c.4V. des Codex Cas. 1404.
[45] von Loga 1895, S. 236.
[46] Saxl 1927, S. 116.

wurden nun vor allem zur Vermittlung religionspolitischer Ideen verwendet, wie in den nächsten Kapiteln der vorliegenden Arbeit besprochen werden soll.

3.2. Der Ethische Paradigmenwechsel der Reformation

„Die Tugenden der Heiden sind nichts als eine Täuschung, es sei denn, du wolltest behaupten, daß Christus vergeblich für unsere Sünden gestorben ist.“[47]

Mit dieser Ablehnung der antiken Tradition von Tugenden charakterisiert Martin Luther 1519 das Verhältnis der reformatorischen Theologie zur antiken Ethik[48] und verweist auf den zentralen Paradigmenwechsel der Reformation. Weder eine tugendhafte Lebensführung, wie sie im Mittelalter angestrebt wurde, noch das eifrig betriebene Erkaufen eines Ablasses waren heilsrelevant, denn nur Christus allein war für die Erlösung der menschlichen Seele verantwortlich. „Die altkirchliche Lehrmeinung, der Mensch könne sich durch die freiwillige Entscheidung für die Tugenden und deren wiederholte Ausübung selbst perfektionieren und so zu seinem Heil beitragen, ist für Luther nicht akzeptabel, da auf diese Weise die Rechtfertigung des Menschen von seiner Verdienstlichkeit und nicht mehr ausschließlich von Gott abhängt“.[49] Durch dieses neue Welt- und Menschenbild stellte Luther Gott dem Menschen direkt gegenüber. Die Funktion der Kirche als Vermittler zu Gott verschwand, die Befolgung ihrer Vorschriften war nicht mehr heilsrelevant. Nur durch Gottes Gnade (*sola gratia*) und den Glauben (*sola fide*) an das Versöhnungswerk des Heilsmittlers Jesus Christus (*solus christus*) erfährt der Mensch Erlösung und erlangt das ewige Leben.[50] Lukas Cranach d.Ä. verbreitete dieses neue Gnadenverständnis in seinem Gemälde „Verdammnis und Erlösung“ (Abb. 3) aus dem Jahr 1529, welches als einzige lutherische Neuschöpfung im Bereich der bildenden Kunst gilt. Das Werk bezieht sich auf das zentrale reformatorische Bildthema „Gesetz und Evangelium“ und verkündet damit Luthers Lehre von der Rechtfertigung des Menschen vor Gott. Die Bildmitte dieses Werkes wird von einem

[47] vgl. Luthers Kommentar zu den Galaterbriefen in: Luther, ed. Aland 1959/69, S. 458, Z. 17-18.
[48] Im 15. und 16. Jahrhundert verbreitet vom Renaissance-Humanismus.
[49] Bautz 1999, S. 105.
[50] Kat. Ausst. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur Lichtenau 2015, S. 48; Brendler 1983, S. 56-57; Die drei erwähnten *sole* gehören zu den fünf theologischen Prinzipen, welche die Reformatoren im 16. Jahrhundert aufstellten und die Grundprinzipen der reformatorischen Bewegung bildeten; https://christozentrisch.net/fragen-und-antworten/die-5-solas-der-reformation/ (letzter Zugriff: 13.02.2018, 09:53).

Baum bestimmt und ermöglicht damit eine Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Testamentes. Auf der alttestamentarischen Seite herrschen Angst und Verzweiflung, Tod und Teufel jagen den sündigen Menschen ins Höllenfeuer. In der neutestamentarischen Hälfte zeigt Johannes der Täufer auf den gekreuzigten Christus. Es herrschen Hoffnung und Friede, denn der Mensch kann gewiss sein, am Ende seiner Tage durch Christus erlöst zu werden, der für seine Sünden am Kreuz gestorben ist.[51]

Die theologische und ethische Neuorientierung wirkten sich gänzlich anders auf die Kunst des 16. Jahrhunderts aus, als anzunehmen gewesen wäre. Die in mittelalterlicher Tradition ausgeführten Tugend- und Lasterdarstellungen wurden trotz Luthers Ablehnung der Werkgerechtigkeit weiterhin zahlreich produziert. Der Bruch zwischen humanistischer und reformatorischer Ethik spiegelte sich in der Kunst nicht durch einen Rückgang ethischer Themen wieder, sondern diese treten, ganz im Gegenteil, in der Öffentlichkeit vermehrt auf. Denn Tugendprogramme und Serien von Personifikationen spielten bei der Ausbildung eines gemeinsamen konfessionellen Bewusstseins in der Stadt der frühen Neuzeit eine wichtige Rolle. Die Programme spiegelten (und dies vorrangig im Zeitalter der Reformation) nicht nur die sozialen, politischen und religiösen Umstände ihrer Entstehungszeit wieder, sondern verweisen auch auf eine (eventuell gewandelte) Bekenntniszugehörigkeit eines Künstlers, eines Auftraggebers oder einer Gemeinschaft. Als indirektes Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse propagieren sie die Werte und Normen, welche während der Reformation und Gegenreformation umstritten waren. Da es aber keine eigene konfessionelle/protestantischen Bilderlehre gab, wurden bestehende Motive übernommen und weiterentwickelt. Der Rückgriff auf bekannte Symbole, Zeichen, Tugenden oder Personifikationen diente der Lesbarkeit. Mit einer vollständigen Neuschöpfung liefe der Künstler, aber auch der Auftraggeber, Gefahr, dass die Bildinhalte vom Betrachter missverstanden worden wären. Mittels Allegorien und Personifikationen war es möglich, komplexe abstrakte Begriffe wie Krieg und Frieden, Tugend und Laster, Glaube, Macht, Hoffnung, Liebe und Glück darzustellen. Im 16. Jahrhundert kommt es zu einer Differenzierung und Individualisierung der Normenwelt und in der bildenden Kunst zu einer immer freieren Tugendauswahl. Um die Allegorien, Personifikationen, Symbole und Attribute lesen und ihren

[51] Kat. Ausst. The Morgan Library & Museum New York et al 2016/2017.

belehrenden Inhalt verstehen zu können, waren (und sind heute noch) ein hoher Bildungsgrad und ein ausgeprägtes metaphorisches Anschauungsvermögen notwendig.[52]

Im 16. Jahrhundert erlangen vor allem die Tugenden *Cognitio* (dt. die Erkenntnis), *Diligentia* (dt. die Vorsorge), *Pacientia* (dt. die Geduld*)* und *Ratio* (dt. die Vernunft) einen besonderen Stellenwert. *Cognitio*, welche erst seit dem Calvinismus im Tugendkanon aufgenommen wurde, steht für die Erkenntnis Gottes und somit im Zusammenhang mit dem theologischen Prinzip *sola fide*. Der Bürgerfleiß, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur wirtschaftlichen Blütezeit führte, wird besonders im öffentlichen Bereich von *Diligentia* vertreten. Die Geduld, welche bereits in mittelalterlichen Tugendbildern vorkommt, aber damals keine besonders große Rolle spielte, verkörperte nun ein fatalistisches Weltbild, welches von der protestantischen Glaubenslehre ausging. Ebenso wurde *Pacientia* in Zusammenhang mit der Forderung des Neostoizismus‘ gebracht, dass sich der Mensch ganz von seinen Affekten lösen solle, um in der natürlichen und unabänderlichen Ordnung der Welt frei und gelassen leben zu können. Der protestantische Mensch des 16. Jahrhunderts vertraute nun auf die passive Stärke der eigenen Geduld, um den inneren und äußeren Einflüssen und Anfechtungen von Lastern zu begegnen. Darüber hinaus wird *Humilitas* (dt. die Demut) nun von *Pacientia* verkörpert, denn die menschliche Demut manifestiert sich zu dieser Zeit auch im geduldigen Ertragen von gottgewollten Widrigkeiten. Aus diesem vielfältigen Verständnis von Geduld geht *Ratio* hervor, ein beherrschtes, kluges Entscheidungsvermögen, welches gerne bei Herrschern gesehen wurde.[53]

3.3. Neues Medium, neue Bildersprache

Von dem humanistischen Bildungsideal ausgehend, kam es im Europa des 16. Jahrhunderts zu einer breit angelegten Moraldidaktik und „Erziehung“ der Bevölkerung. Die Druckgraphik war als neues Kommunikationsmedium für die Humanisten besonders nützlich, denn ihr Ziel war es, moralisierende Lehrinhalte in anschaulicher und unterhaltsamer Weise an den literarisch vorgebildeten Leser zu vermitteln. Durch dieses Verfahren gewinnen die Inhalte allegorisch

[52] ebd., S. 14-17, Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002, S. 66; Kessel 1986, S. 58.
[53] Bautz 1999, S. 168.

durchstrukturierter Werke einen immer größeren Bekanntheitsgrad und wurden im Laufe der zeitgeschichtlichen Umstände von ihren Auftraggebern auch als Propagandamittel erkannt und benutzt. Vor allem in den Jahren der Reformation erhält der Einblattholzschnitt diese Funktion, da die polemisch-didaktischen Inhalte[54] durch die rasche Reproduktion und den niedrigen Preis eine weite Verbreitung innerhalb der Bevölkerung ermöglichten. Dem Holzschnitt machte jedoch bald schon der Kupferstich Konkurrenz, welcher zwar mit einem höheren Arbeitsaufwand bei der Herstellung der Kupferplatten verbunden war, dafür aber die Vorteile einer größeren Auflagemöglichkeit und feineren Darstellung mit sich brachte. Protestantische Bildhinhalte wurde jedoch mittels beider Medien verbreitet. Mit den neuen druckgraphischen Techniken waren die Künstler von kirchlichen und adeligen Auftraggebern unabhängig und arbeiteten vermehrt für den sich etablierenden anonymen, bürgerlichen Kunstmarkt.[55]

Anfang des 16. Jahrhunderts tauchen im norddeutschen Raum die sogenannten Kleinmeister auf, welche sich durch Stiche und Schnitte im kleinen Format auszeichneten.[56] Aus der Intention nach kultureller Selbstrepräsentation heraus etablierten sich zeitgleich private Kunstkammer und -sammlungen von gebildeten Kaufleuten, Patriziern und Adeligen. Das Auftauchen der Kleinmeister kann mit dem erhöhten Bedürfnis nach Sammelgegenständen, wie sie auch kleine Stiche und Schnitte darstellen können, in Verbindung gebracht werden. Die Bildchen wurden von ihren Besitzern auf leere Seiten in Bibeln oder Stammbücher, in kleine transportable Bücher (sog. *octavos*) und in späteren Zeiten auch in für sie eigens angelegte Folianten eingeklebt und auf diese Weise gesammelt. Die kleinen Abbildungen boten dabei eine gewisse Intimität und können Aufschluss über die persönlichen Vorlieben und Ansichten des Besitzers geben. Im Kontrast zu den kleinformatigen Werken stehen die großen Holzschnittblätter, welche für Didaktik, Propaganda und Satire in der Öffentlichkeit bevorzugt wurden. Dass die kleinen Bildchen zum Sammeln und nicht ausschließlich zur Dekoration von Büchern gedacht waren, lässt sich daraus schließen, dass sie eingeklebt und nicht direkt auf leere Buchseiten gedruckt wurden. Weiters gab

[54] Darunter zählen zentrale Glaubensaussagen des Protestantismus', wie die lutherische Rechtfertigungslehre, aber auch offene Kritik an dem Papsttum und der katholischen Geistlichkeit.
[55] Blöcker 1993, S. 24-40; http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Die Reformation und die neuen Drucktechniken"; Kösters 2017, S. 13-14.
[56] Goddard definierte drei Standardgrößen kleiner Stiche: 250 x 190 mm, 150 x 100 mm und 117 x 75 mm; Goddard 1988, S. 13.

es für den Sammler Druckserien mit losen Blättern, die durchnummeriert waren, um deren Zugehörigkeit und Abfolge zu sichern.[57]

Den frühersten Nachweis von einklebten Stichen und Schnitten im deutschsprachigen Raum finden wir in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Bibliothek des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel, welcher hunderte seiner Bücher mit den kleinen Bildchen versah. Dabei darf man sich aber kein prall gefülltes Buch mit Stichen und Schnitten vorstellen, diese wurde lediglich auf leeren Zwischenseiten oder nach Absätzen eingeklebt.[58] Das erste uns bekannte Buch, welches auf jeder Seite mit kleinen Stichen und Schnitten (u.a. von deutschen Kleinmeistern) versehen war, stammt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und wurde in der Kunst- und Antiquitätensammlung des Italieners Gabriele Vendramin verwahrt.[59] Erst im 17. Jahrhundert wurden kleine Bücher mit leeren Seiten zum Zweck des Sammelns kleiner Bildchen für die Allgemeinheit hergestellt. Im heutigen Sprach- und Sachgebrauch wären diese Klebebänder mit den heutigen „Stickerheften“ zu vergleichen. Auch Werke des Künstlers der vorliegenden Kupferstichserie – Heinrich Aldegrevers – tauchen in solchen Sammlungen auf, wie zum Beispiel in Nürnberg im Kunstkabinett von Paul von Praun (1548-1627), in der Sammlung von Paul Behaim (1592-1637) oder auch in Basel in der Amerbacher-Kunstkammer.[60]

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entwickelten sich vor allem in den Niederlanden neue religiöse Bildformen, welche zunehmend genreartige Züge gewinnen. Dadurch finden sich Tugenden- und Lasterdarstellungen nun immer mehr auf großflächigen Gemälden und vermehrt in der Druckgraphik. Das religiöse Meditationsbild wird im 16. Jahrhundert zum humanistischen Lehrbild, wofür oft einzelne Tugenden und Laster herausgegriffen und in einen zeitgenössischen Bildraum eingebettet wurden. Sie werden zu Handlungsträgern und erlangen eine Präsenz, die sie in den früheren Darstellungen nie erreicht hatten. Eine beliebte handlungsreiche Allegorie war die Historie des verlorenen Sohnes, in welcher der verschwenderische Sünder angeprangert wurde. „Die Lukas Parabel präsentiert nicht nur den ausweglosen Verfall des Sünders, sie dokumentiert durch dessen Reue auch die christliche Lösung der Buße“.[61]

[57] ebd., S. 13-18.
[58] ebd., S. 14.
[59] ebd., S. 21.
[60] ebd., S. 18-21.
[61] ebd., S. 46-45.

Immer häufiger werden moralisierende Druckgraphiken mit erbaulichen Inschriften versehen, die gemeinsam mit der Personifikation und ihren Attributen zusätzlich zu seiner moralischen Reflexion anregen sollen. Ausgehend von den Rhetorikkammern in den niederländischen Städten, welche die neue moralische Didaktik pflegten, versuchte man mit Hilfe von christlich-allegorischen Theaterstücken, Gedichten oder Festumzügen, bei welchen sich Darsteller als Tugenden und Laster verkleideten, die humanistische Idee in die Bevölkerung zu tragen. Die Theatergattung der *moralité religieuse* veranschaulichte, ganz im Dienste der geistlich-moralischen Unterweisung des Zuschauers, das Schauspiel von guten und bösen Mächten auf dem Weg zum Seelenheil. Im Gegensatz zum Mittelalter wurden die Tugenden nun in reizvolle, mehr ent- als verhüllende antikische Gewänder gekleidet und mit diversen Attributen ausgestattet. Durch eine nie dagewesene Wahlfreiheit hinsichtlich der Attribute kommt es zur Vermischung verschiedener ikonographischer Traditionen und damit auch zu individuellen Aussagen. Unter dem Deckmantel der Allegorie konnten daher viele Arten der didaktischen Intention untergebracht werden: Zeit- und Sozialkritik sowie politische, kirchenpolitische und konfessionelle Propaganda mit oft stark polemischem Unterton. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich diese Aktivitäten auf das künstlerische Schaffen der Zeit auswirkten. Folglich entstanden in der bildenden Kunst viele komplizierte Allegorien mit Tugenden in Handlungszusammenhängen vor allem in den Niederlanden. In anderen Ländern Europas, selbst in Italien[62], wurde im Vergleich dazu eine wesentlich geringere Menge an Tugenddruckgraphiken erzeugt.[63]

3.3.1. Die ersten Tugend- und Lasterdarstellungen in der Druckgraphik

Für die sogenannten *Mantegna-Tarocchi* (Abb. 4) wurden erstmals um ca. 1465 einzelne Kupferstiche von den Theologischen und den Kardinaltugenden gedruckt. In einer Folge von fünfzig Kupferstichen sind sie Teil einer hierarchischen Darstellung des Kosmos. „Das Ensemble scheint ein Gesellschaftsspiel oder eine didaktische Serie zur Vermittlung der Weltordnung gewesen zu sein“.[64] Trotz der Einbindung in einen größeren Zusammenhang wirkten sich die

[62] Dies fußt auf der jahrhundertelangen Tradition von Tugenddarstellungen in Kirchen und profanen Gebäuden, welche anscheinend zu einer Übersättigung von moralischen Lehrstücken am Kunstmarkt führte; Bautz 1999, S. 123.
[63] Helmich 1979, S. 277-278; Blöcker 1993, S. 45-46; Bautz 1999, S. 120-126.
[64] ebd., S. 126.

Tugendstiche der *Mantegna-Tarocchi* auf viele der späteren Tugend-Graphikserien aus. Übernommen wurden vor allem das Hochformat[65] der Blätter, die Ausfüllung des Bildraumes durch stehende Ganzfiguren, Zahlen und Buchstaben für die Festlegung einer Reihenfolge, die Benennung der Tugenden mittels einer Inschrift und ein neutraler Hintergrund mit einem tiefliegenden Horizont.

Trotz der nachfolgenden regen Rezeption der Mantegna-Tarocchi-Stiche entstand die erste reine Tugend- und Lastergraphikserie nicht in Italien, sondern um 1510 in Deutschland[66]. Hans Burgkmair entwarf damals die erste autonome Serie im druckgraphischen Verfahren mittels Holzschnitt-Einzelblättern (Abb. 5), welche die Theologischen und die Kardinaltugenden zeigen.[67] Der Künstler stellte seine Tugenden auf ein Podest, vor einen neutralen Hintergrund und in ein Renaissance-Rundbogenportal. Über den Köpfen bringt er eine deutsche Namensinschrift an. Es finden sich mehrere unterschiedliche Versionen der Serie; so existiert beispielsweise eine mit einem weiteren Rahmen und zusätzlicher lateinischer Namensinschrift, aber auch eine weitere ganz ohne Rahmen und Portal.[68]

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich noch zwei weitere Tugend-Kupferstichserien im deutschsprachigen Raum.[69] Der Monogrammist IB schuf zwischen 1523 und 1530 eine Serie mit den Theologischen und Kardinaltugenden, tauschte aber *Prudentia* (dt. die Klugheit) durch *Pacientia* (dt. die Geduld, Abb. 6) aus, welche auf das Lamm Gottes zeigt. Der Austausch lässt sich durch die aufkommende Beliebtheit der *Pacientia* im 16. Jahrhundert erklären, welche damals als vierte Theologische Tugend angesehen wurde.[70] Im Gegensatz zu Burgkmair sitzen die Figuren

[65] Das ursprüngliche Vorbild des Hochformates dürfte in den oben erwähnten Fresken in der *Cappella degli Scrovegni* in Padua von Giotto zu finden sein.

[66] Die früheste Graphik von Tugenden und Laster in einem verbindeten Werk findet sich bereits 1474, im Inkunabelholzschnitt „Eine schone materi vo den Syben todsünden un vo den Syben tugenden“, welche Johann Bämmler in Augsburg verlegte (Blöcker 1993, S. 35.). Die hier reitenden Personifikationen dienen als Bebilderung der Handschrift und können zum größten Teil nur mit dem begleitenden Text identifiziert werden. Aus diesem Grund werden die einzelnen Darstellungen, obwohl in einem Kontext zusammengefasst, nicht als autonome Tugend- und Lasterserie von mir angesehen.

[67] Zeitgleich konzipierte Burgkmair eine ähnlich gestaltete Holzschnittserie mit den sieben Lastern, welche ebenfalls als erste autonome Lasterserie in der Druckgraphik von mir angesehen wird.

[68] Bautz 1999, S. 119-127, 318-319;

[69] Die gegnerischen Laster wurden bisweilen in eigene Serien zusammengefasst; vgl. Burgkmair „Die sieben Todsünden“. Auf diese soll hier nicht näher eingegangen werden, da sie bereits bei Susanne Blöcker 1993 ausführlich im Katalogteil besprochen wurden.

[70] Kern 2002, S. 165.

des Monogrammisten IB bis auf wenige Stoffdrapierungen unbekleidet in Innen- oder Außenräumen. Eine ähnliche Serie schuf Lucas van Leyden 1530 (Abb. 7), auch er setzte seine Theologischen und Kardinaltugenden in Räumlichkeiten, fügten diesen aber einen Nimbus oder einen Lorbeerkranz haltenden Engel hinzu. Hans Sebald Beham konzipierte 1539 eine Serie aus acht Kupferstichen, welche neben den Theologischen und Kardinaltugenden auch *Cognitio* (dt. die Erkenntnis, Abb. 8) zeigt. Seine geflügelten Ganzfiguren, welche mit Lorbeerkränzen bekrönt sind, stehen vor einer kniehohen Mauer. *Cognitio* zeigt zum Himmel, wo Gottvater als Halbfigur in den Wolken erscheint. Ausgelöst durch die Druckgraphik van Leydens kommen in den Niederlanden nun vermehrt Tugendserien auf, welche unter humanistischem Einfluss durchaus zur moralischen Didaktik eingesetzt wurden.

Die geflügelten Tugenden Behams und die Nimben van Leydens verweisen noch auf mittelalterliche Darstellungsarten und kommen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts nur noch sehr selten vor.[71] Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts tauchen zu den herkömmlichen Tugend- und Lasterdarstellungen nun Untertugenden, Unterlaster sowie diverse Allegorien auf. Dieser Melange von Tugenden, Lastern und Personifikationen innerhalb einer Serie erlaubte dem Künstler, eine individuelle, oft moralische Aussage des Gesamtprogrammes zu erstellen. Das früheste Beispiel einer stark durchmischten Druckgraphik-Serie ohne herkömmliche Theologische und Kardinaltugenden lieferte der Niederländer Cornelis Anthonisz mit seiner Holzschnittserie „Mmisbruik van Voorspoed“ (dt. Missbrauch des Wohlstandes bzw. Glücks) aus dem Jahr 1546.[72]

3.3.2. Die Holzschnittserie Cornelis Anthonisz‘

Für eine breit angelegte Moraldidaktik wurden vor allem von niederländischen Künstlern, welche die Innovationen deutscher Künstler weiterführten, verschiedene Personifikationen und Allegorien geschaffen und in größere unterweisende Zusammenhänge gebracht. Die Darstellung des „Kreislaufs des menschlichen Lebens“ spielte dabei eine besondere Rolle und beruht auf der zyklischen Geschichtsauffassung, nämlich dass sich der Kreislauf von Reichtum, Hochmut, Neid, Krieg, Armut, Demut, Geduld und Frieden bis zum Jüngsten Gericht immer wiederholen würde.[73] Die erste druckgraphische Umsetzung dieses Themenkreises gestaltete der niederländische

[71] Bautz 1999, S. 128-129, 320-321, 331.
[72] ebd., S. 127-128.
[73] ebd., S. 132-133.

Künstler Cornelis Anthonisz 1546[74] in seiner Holzschnittfolge „Mmisbruik van Voorspoed“ und fügte weitere Personifikationen hinzu (Abb. 9-15). Im Gegensatz zu Hans Burgkmair stellt Cornelis Anthonisz seine Tugenden und Laster in eine bewusst gewählte Reihenfolge und in Beziehung zueinander. Es handelt sich nun nicht mehr um die Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern, wie beispielsweise bei Giotto, und nicht um den Kampf zwischen den sieben Tugenden und den sieben Lastern, wie in den Handschriften des späten Mittelalters, sondern um einen vollkommen neuen, noch nie dagewesenen Serientypus. Dieser unterliegt einer wohldurchdachten, humanistisch orientierten Moralvorstellung, aber auch dem bereits oben erwähnten neuen Gnadenverständnis.[75] Anthonisz schuf eine neue Tugend- und Lasterreihe mit folgenden Personifikationen, welche paarweise auf sieben ca. 36,0 x 28,0 cm großen Holzschnitten dargestellt wurden: Eintracht und Friede, Vorsorge und Glück bzw. Schicksal, Reichtum und Müßiggang, Unmäßigkeit und Unkeuschheit, Neid und Zorn, Armut und Geduld, Freude und Christus ist unser Friede. Der Künstler kleidete seine Personifikationen in antikisierende sowie zeitgenössische Gewänder und konstruierte um die Figuren eine bühnenarchitekturartige Rahmung. In diesen Rahmen wurden unter jeder Personifikation Versunterschriften in Niederländisch[76] hinzugefügt, welche sich auf die jeweilige Darstellung beziehen. Solche Inschriften wurden ab der Mitte des 16. Jahrhundert häufig von Humanisten zu didaktischen Zwecken beigefügt.[77] Die Verse lassen eine Beeinflussung des moralisch-ethischen Bildungsprogrammes der *Rederijker*, die Rahmung und die kostümartigen Gewänder einen Bezug zu den oben genannten *moralité*-Theateraufführungen erkennen. Über den Blättern vier und fünf wurde noch ein Satz hinzugefügt, welcher das Thema der Holzschnittserie zusammenfasst und auf den Punkt bringt: „Mit Figuren wt ghesproeken / hoe een mensche dicwils sijn voerspoet misbruyckt / ende daerom van God ghestraft woort / ende patientich lijdende / wederom von God ontfermt wort.“[78] Ob der Rahmen und die Versunterschriften von Cornelis Anthonisz, vom

[74] Veröffentlicht von Jan Ewoutz im Jahr 1546, vgl. Luijten/Schmuckmann 1999, S. 14-21.
[75] Die humanistisch-moraldidaktische Komponente steht durch die Umsetzung der Serie viel deutlicher im Mittelpunkt, als die heilsrelevanten Bezüge. Dies offenbart sich vor allem in den Versen.
[76] Verse in der Originalsprache siehe Kapitel 9.1.; Eine Transkription der Verse ins Englische fertigte Christine M. Armstrong an, vgl. Armstrong 1990, S. 60-65.
[77] Bautz 1999, S. 122.
[78] Transkription vgl. Stichel 1993, S. 563: „Mit Figuren wird dargelegt / wie ein Mensch oftmals seine Reichtümer mißbraucht / und darob von Gott betraft (sic!) wird / und, indem er sein Leid geduldig trägt, / wiederum von Gott begnadigt wird“.

Verleger Jan Ewoutz oder einem unbekannten Auftraggeber stammen, kann heute nicht mehr eruiert werden.

Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass es von dieser Version der Holzschnittserie (mit Rahmen und Verse) nur ein einziges Exemplar gab, das in der Kunstsammlung der Universität Göttingen aufbewahrt jedoch während des zweiten Weltkrieges zerstört wurde.[79] Neben ungerahmten und verslosen Einzeldrucken von Anthonisz Personifikationen[80] existiert nur noch eine vollständige Holzschnittserie im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt. Auf fünf Blätter wurden hier die Personifikationen Anthonisz' jeweils zu zweit oder zu dritt zusammengefasst und damit aus der ursprünglich angedachten Reihenfolge herausgerissen.[81] Nach einer genaueren Betrachtung der oben erwähnten aufwändig gerahmten Holzschnittserie lässt sich feststellen, dass die Figuren und der Rahmen[82] unabhängig voneinander auf eigenen Holzschnittplatten angebracht waren, um so separat gestochen werden zu können. Eventuell könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass Anthonisz bzw. vom Auftraggeber ein Einzeldruck der Personifikationen angestrebt wurde und diese nur von Jan Ewoutz zu einer Serie kombiniert wurden.

Wenige Jahre später kopierte der niederdeutsche Künstler Heinrich Aldegrever die Folge von Anthonisz und setzte sie auf Einzelblättern 1549/50 im Kupferstich um. Hervorzuheben ist, dass beide Folgen nicht als reine Tugend- und Lasterserien angesprochen werden können, da diese mit weiteren Personifikationen bzw. Allegorien (z.B*.: Fortuna, Pauperitas* etc.) ausgestattet wurden. Ebenso einmalig sind die eingangs platzierten Darstellungen der Eintracht, des Friedens und der Vorsorge, welche als Sinnbild des paradiesischen Zustandes anzusehen sind. Alle späteren Tugend- und Lasterserien beginnen mit der Personifikation des Reichtums und enden mit dem Frieden. Dadurch wird die von Cornelis Anthonisz bewusst gesetzte moralisch-didaktische

[79] Luijten/Schmuckman 1999, S. 9. Dankenswerterweise wurde die Holzschnittserie wenige Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg von Wouter Nijhoff illustriert und konnte somit für die Nachwelt, wenn auch nicht in herausragender Qualität, erhalten werden; Nijhoff 1931.

[80] Auflistung der einzelnen Werke in diversen Sammlungen siehe Luijten/Schmuckman 1999, S. 14.

[81] Stichel 1993, S. 563.

[82] Dass der Rahmen auf einem separaten Druckstock angebracht und erst im zweiten Druckverfahren auf den Holzschnitt hinzugefügt wurde, lässt sich gut am zweiten Blatt von *Diligentia* und *Fortuna* sehen. Hier ist, wie auch auf den anderen Blättern ein Druckfehler im Rahmen erkennbar, dieser äußert sich durch eine feine weiße bzw. unbedruckte Linie im oberen rechten Rahmenbereich und einen durchbrochenen und versetzten Rahmen im rechten unteren Rahmenbereich (auf dem Gehniveau der Personifikation). Wäre der Rahmen und die Figuren auf einem gemeinsamen Druckstock angebracht gewesen, müsste der Druckfehler auch durch die Darstellung der Personifikation der *Fortuna* (und bei anderen) ersichtlich sein; was hier jedoch nicht der Fall ist; siehe Abb. 10.

Komponente abgeschwächt. Die heilsrelevante Aussage der Serie verschwindet vollkommen, denn das Erlangen des himmlischen Friedens – dargestellt durch den auferstandenen Christus – ist nicht mehr das Ziel, sondern der Friede auf Erden, welcher die Serien abschließt. In einer einzigen Stichfolge[83] steht an Stelle der Personifikation des Reichtums *Fortuna* am Beginn der Serie. Sie ist ein Sinnbild für den ewigen Kreislauf der Dinge und verweist darauf, dass nach jedem Frieden wieder Krieg folgen wird und somit ihr Rad, das Rad des Schicksals, nicht anzuhalten ist.[84]

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit soll im Nachfolgenden die oben erwähnte Kupferstichserie Heinrich Aldegrevers stehen. Bevor wir uns jedoch mit dieser befassen, sollen ein kurzer Abriss der Reformationsgeschichte Soests und eine auf die Umstände bezogene Biographie Aldegrevers in die zeitgeschichtlichen Geschehnisse und in die Gedankenwelt des Künstlers eine Einführung bieten.

[83] vgl. Zaccharias Dolendos Kupferstichfolge „*Omnium rerum vicissituduo est*“ (dt. Allen Dingen ist der Wechsel eigen) aus dem Jahr 1596; Bautz 1999, S. 442, Kat-Nr.73.
[84] Blöcker 1993, S. 45-46; Bautz 1999, S. 122-132.

4. Reformationsgeschichte der Stadt Soest

Zwischen 1470 und 1610 hatte die Stadt Soest, wie auch die umliegenden Gebiete, mit einer schweren Wirtschaftskrise zu kämpfen, denn in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kam es zu einem starken Bevölkerungswachstum, jedoch zu keinem Leistungsanstieg in der Landwirtschaft und beim Handwerk. Hinzu kamen Mißernten im Umland, mehrere Seuchenausbrüche und nichtaufhörende militärische Repressalien der Kölner Erzbischöfe. Darüber hinaus hatte die städtische Mittelschicht mit einem Rückgang der Renten und Einkünfte zu kämpfen. Gleichzeitig musste sie den Wettbewerbsvorteil der Geistlichkeit Soests dulden, welche 5% der Bevölkerung ausmachte, der jedoch 36% der Fläche der Soester Börde[85] gehörte und die keine städtischen Lasten und Abgabe erbringen musste. Gerade unter solchen Umständen fanden frühreformatorische Gedanken einen guten Nährboden und erfuhren dank des weitverzweigten Handelsnetzwerkes und der tiefgehenden Kommunikationsebenen innerhalb diverser Gesellschaftsschichten im niederrheinisch-westfälischen Raum eine rasche Verbreitung.[86]

Nachdem der katholische Kaiser Karl V. am 25. Juni 1530 beim Augsburger Reichstag die *Confessio Augustana*, das Bekenntnis der lutherischen Reichsstände zum protestantischen Glauben, ablehnte[87], gründeten 1531 acht Fürsten und elf Städte, darunter auch Soest, in Schmalkalden ein militärisches Verteidigungsbündnis. In den folgenden Jahren gewann der Schmalkaldische Bund immer mehr Reichstädte und Hansestädte als Mitglieder und etablierte sich damit als zentrale Plattform des Protestantismus.[88] 1531 begann sich in Soest die Reformation durchzusetzen, woraufhin der katholisch gesinnte Landesherr, Herzog Johann, den Rat der Stadt aufforderte, die Anführer der konfessionellen Bewegung zu bestrafen. Soest ging vorerst den Anweisungen nach und erließ ein Predigtverbot für protestantische Geistliche. Die mehrheitlich evangelische Bevölkerung übte jedoch Druck auf die Altgläubigen und deren Einrichtungen aus

[85] Unter der Soester Börde ist ein historisches Herrschaftsgebiet und eine fruchtbare Kulturlandschaft in Mitten Westfalens zu verstehen. https://de.wikipedia.org/wiki/Soester_B%C3%B6rde (letzter Zugriff: 10.04.2018, 16:41)
[86] http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Raum Lippstadt, Soest und Unna – Soziale und politische Verhältnisse in der Epoche Heinrich Aldegrevers“.
[87] Die Ablehnung begründete auf der Motivation des Kaisers, eine universale christliche Kirche zu gründen; ebd., S. 69.
[88] Als Pendant wurde 1538 die Katholische Liga gegründet, was eine weitere Polarisierung beschleunigte; Kat. Ausst. The Morgan Library & Museum New York et al 2016, S. 334.

und verdrängte diese schrittweise. Nach mehreren Unruhen kam es zu einer Verhaftung beider katholischer Bürgermeister. Unter Druck setzten diese am 23.12.1531 den sogenannten „Bundbrief“ auf, der festlegte, dass das Wort Gottes, wie es auch in Wittenberg, Nürnberg, Augsburg, Rostock, Hamburg und anderen Städten der reformatorischen Bewegung gesprochen wurde, nun in allen Kirchen Soests gepredigt werden dürfe bzw. solle. Soest war damit nach innen evangelisch geworden, doch besaß niemand unter den evangelischen Prädikaten der Stadt die Voraussetzungen dafür, eine neue Kirchenverfassung aufzustellen, welche die kirchlichen Verhältnisse neu regeln würde. Die Gilden, die durch die reformatorischen Forderungen eine bessere wirtschaftliche Stellung und ein stärkeres Mitspracherecht in der städtischen Verwaltung erhalten sollten, verlangten vom Stadtrat, den Prediger Gerd Oemeken nach Soest zu rufen, um eine eigene protestantische Kirchenordnung zu erstellen. Die Ordinanz Oemekens wurde dem Herzog am 5. Januar 1532 vorgelegt, in welcher „…Glaubensinhalte, die Rechts- und Zuchtordnung, die Verwaltungs- und Führungsstrukturen der Gemeinden, die Form der Gottesdienste und das Ausbildungswesen Geistlicher neu gestaltet wurden“. Im April des gleichen Jahres trat die neue Kirchenverfassung in Kraft, und Soest war damit offiziell zum Luthertum übergegangen.[89]

Entgegen allen Befehle, sogar von Seiten Kaiser Karls V., die altkirchliche Lehre wieder aufzunehmen, bestand Soest auf seinem neuen lutherischen Glaubensbekenntnis mit der Begründung, dass alle Städte unter dem Schmalkaldischen Bund das Evangelium angenommen hatten. Doch leider spitzte sich die Situation zu, als der katholische Kaiser den Schmalkaldischen Verteidigungsbund im Zuge einer kriegerischen Auseinandersetzung 1547 bei Mühlhausen besiegte. Die reformatorische Bewegung in Soest geriet durch diese Niederlage in eine äußerst schwere Krise, denn wegen des in Folge ausgerufenen Augsburger Interims am 15. Mai 1548 musste der Stadtrat die Oemekensche Kirchenordnung aufheben und die evangelischen Prediger aus der Stadt verweisen. Äußerlich war Soest damit völlig rekatholisiert.[90]

Erst im Juni 1552 wurde das Augsburger Interim durch den Passauser Vertrag, welcher zwischen dem römisch-deutschen König Ferdinand I. (dem Bruder von Karl V.) und dem Führer der

[89] http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Raum Lippstadt, Soest und Unna – Soziale und politische Verhältnisse in der Epoche Heinrich Aldegrevers“.
[90] Kessel 1986, S. 66-70; Peters 1995, S. 34.

protestantischen Reichsfürsten Moritz von Sachsen vereinbart wurde, aufgehoben. Der Vertrag erlaubte den Protestanten nun endlich die freie Ausübung ihres Bekenntnisses und stellte damit eine formale Anerkennung des Protestantismus dar, welche 1555 mit dem Augsburger Religionsfrieden reichsrechtlich festgeschrieben wurde.[91]

[91] ebd., S. 42.; nähere Informationen und weiterführende Literatur zur Reformationsgeschichte Soest siehe http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Raum Lippstadt, Soest und Unna – Soziale und politische Verhältnisse in der Epoche Heinrich Aldegrevers“.

5. Heinrich Aldegrever und seine Rolle in der reformatorischen Bewegung Soests

Heinrich Aldegrever, in seiner Landessprache, dem Niederdeutschen, auch als Hinrik Trippenmäker bekannt, wurde 1502 in eine bürgerliche und der Reformation wohlgesinnte Schuhmacherfamilie[92] in Paderborn geboren. Als Künstler nannte er sich Aldegrever und signierte seine Werke mit einem Monogramm in Form eines A‘s mit eingestelltem G. Diese augentäuschende Analogie zu Albrecht Dürers Monogramm unterstreicht, abseits der motivisch und stilistisch angelehnten Werke Aldegrevers, die lebenslange Vorbildfunktion des Meisters. In den Quellen und auf seinen Selbstporträts wird Heinrich Aldegrever als Maler, Zeichner, Siegelschneider und Goldschmied angesprochen. Obwohl sein Künstlername die Funktion des Kupferstechers anspricht, gibt es keine konkreten Hinweise, dass er seine Graphiken auch eigenständig druckte und herausgab. Auf zwei Stichen im zweiten Zustand findet sich die Adresse des Verlegers Martin Petri, welcher von 1525 bis 1558 in Antwerpen tätig war. Ob es sich hierbei um einen Erwerb der Kupferstichplatten und einen eigeständigen Druck oder eine Zusammenarbeit mit Aldegrever handelte, kann aus den Quellen nicht mehr eruiert werden.[93] Ebenso unbekannt ist, ob der Künstler eine Werkstätte betrieb, wovon dank der zahlreichen Stiche auszugehen ist.

Wo Heinrich Aldegrever in die Lehre ging, ist in der Forschung umstritten. Da Paderborn zu Beginn des 16. Jahrhunderts über keine Malerzunft verfügte, wird angenommen, dass der Künstler seine Lehrzeit im benachbarten Soest verbrachte. Ebenso ist nichts Genaueres über die vorgeschriebenen Wanderjahre nach seiner Lehre bekannt. Aufgrund stilistischer Einflüsse in seinem Frühwerk geht man von einer Wanderschaft in den naheliegenden Niederlanden aus.[94] Während seiner Gesellen- und Wanderjahre wurde die neu aufkommende Kirchenlehre mit Gewalt in Paderborn unterdrückt. Der reformatorische Gedanke erfuhr jedoch Aufschwung im nicht weit entfernten Soest, einer Hansestadt mit weitverzweigten wirtschaftlichen Beziehungen, welche damit sicherlich ein guter Ort für den Vertrieb von Druckgraphiken war. Diese Bedingungen dürften der Grund gewesen sein, warum sich Aldegrever nach seinen Wanderjahren

[92] Aus einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1532 geht hervor, dass sich bereits der Vater Aldegrevers für den neuen Glauben engagierte; Schwartz 1932, S. 93.
[93] Luther 1982, S. 5; Bevers/Mielke/Wiebel 1998, S. 11.
[94] Zur Untersuchung Aldegrevers Wanderschaft in den Niederlanden vgl. Fritz 1959.

1525/26 für Soest als seine neue Heimatstadt entschied, in welcher er zu sozialem Status[95] sowie künstlerischem Erfolg gelangte und wo er zwischen 1555 und 1561 verstarb.[96]

Heinrich Aldegrever engagierte sich seit den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts für die reformatorische Bewegung, sowohl als Privatmann, als auch als Künstler. Vor dem Jahr 1530 sind von Heinrich Aldegrever nur die Altartafeln in der Soester Wiesenkirche und diverse Kupferstiche mit religiösen Darstellungen bekannt. Erst mit dem Einsetzen der Reformation und der daraus resultierenden schlechteren Auftragslage für kirchliche Auftragswerke und altkirchliche Abbildungen wendet sich der Künstler einem neuen protestantischen Themenkreis und der neuen Druckgraphik des Kupferstiches zu.[97] Davon zeugen unter anderem die 1530 entstandenen Blätter, welche den Sittenverfall der Klöster, dargestellt durch die körperliche Liebe zwischen einem Mönch und einer Nonne, drastisch veranschaulichen sollten.[98] Als sich die Reformation 1531 in Soest und dem naheliegenden Lippstadt durchsetzte, schloss sich der Künstler den Eideshelfern der Patrochi-Schützen-Gesellschaft an, welche eine bedeutende Rolle in sozialen und religiösen Bewegungen spielte. In diesem Geheimbund, bestehend aus Patrizier, Bürgermeistern, Ratsherren, Richtern, Handwerksmeistern und Hauptleuten der Schützengesellschaft, trafen sich Gleichgesinnte, um humanistische und reformatorische Schriften zu lesen und über diese zu diskutieren.[99] In diesem für Soest wichtigen Jahr dürfte sich der Künstler besonders intensiv für die reformatorische Bewegung und weniger für seine künstlerische Arbeit engagiert haben, denn aus diesem Jahr ist keine datierte Arbeit von Aldegrever bekannt. Dies ist außergewöhnlich, da seit 1527 mehrere datierte Stiche pro Jahr überliefert sind.[100]

Eine besonders ehrenvolle Aufgabe fiel Aldegrever 1532 zu, als unter den evangelischen Prädikaten in Soest niemand die Voraussetzung dafür erfüllte, eine neue Kirchenverfassung auszuarbeiten, und der Künstler im Auftrag des Soester Stadtrates nach Lippstadt geschickt wurde. Hier sollte er Gerd Oemeken, einen der erfolgreichsten westfälischen Reformatoren, für

[95] In einem Selbstporträt aus 1537 vermerkte Heinrich Aldegrever seine erlangte Soester Bürgerschaft.
[96] Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002, S. 9.
[97] Fritz 1959, S. 49.
[98] Zschelletzschky 1933, S. 89-95; siehe Abb. 16.
[99] Lorenz 2002, S. 10.
[100] Kösters 2017, S. 11.

diese Aufgabe gewinnen. Dieser Auftrag, welchen Aldegrever mit Erfolg ausführte, zeigt die Wichtigkeit des Künstlers und seine bedeutende Rolle in der reformatorischen Bewegung von Soest, da ein Mann mit dieser Gesinnung sicherlich das Vertrauen der Bürgerschaft besaß und über alle Ereignisse in Soest informiert war.[101] Hubertus Schwartz benennt Heinrich Aldegrever in seinem Werk „Geschichte der Reformation in Soest" sogar als einen der „…Führer der [reformatorischen] Bewegung…" in Soest.[102]

In Heinrich Aldegrevers Schaffensperiode fällt eine weitere, diesmal siebenjährige Lücke zwischen 1541 und 1548 auf. Eventuell dürfte der Künstler mit seinem vorerst letzten Werk – einer Totentanzserie, einem starkes Statement gegen die Papstkirche und die weltlichen Obrigkeiten, Abschied von der künstlerischen Bildfläche genommen haben. Betrachten wir die oben erwähnten Geschehnisse der folgenden Jahre, wäre es durchaus möglich, dass Aldegrever sich in diesem Zeitraum vermehrt für die reformatorische Bewegung in Soest einsetze. Die Quellen verraten leider nicht, an welchen Aktivitäten sich der Künstler beteiligte. Erst im Jahr 1548 finden wir einen Eintrag in den Protokollen des Stadtrates, in dem von einem Verhör des Künstlers die Rede ist. Denn als am 15. Mai 1548 das Augsburger Interim ausgerufen und folglich die Oemekensche Kirchenordnung aufgehoben wurde, lehnten sich viele evangelisch gesinnte Personen gegen die neuen Regelungen auf. Sie wurden, wie auch Aldegrever, daraufhin vom Stadtrat vorgeladen, verhört und verurteilt. Im Protokolleintrag ist der konkrete Tatbestand nicht notiert, belegt ist jedoch, dass sich der Künstler gegen das Interim aufgelehnt hat.[103] Zu Schaden kam Aldegrever nicht, dank der Fürsprache des Landesherren Herzog Wilhelm von Kleve musste er lediglich künftiges Wohlverhalten geloben und dafür Bürgen stellen.[104] Vielleicht haben wir es dem Verhör zu verdanken, dass Aldegrever ab 1548 sein Kunsthandwerk wieder aufnahm und die ersten Vorzeichnungen der hier im Mittelpunkt stehenden Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" anfertigte.

An dieser Stelle sei noch zu erwähnen, dass, obwohl zahlreich überliefert, Heinrich Aldegrever im Jahr 1550 kein weiteres Mal verhaftet und nur um seiner Kunst willen nicht aus der Stadt verbannt

[101] Barczat 1923, S. 103; http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Heinrich Aldegrever und die protestantische Bildpropaganda".
[102] Schwartz 1932, S. 102.
[103] Transkription siehe Schwartz 1932, S. 225.
[104] ebd.

wurde. Es finden sich im Stadtarchiv Soest und in den Stadtratsprotokollen des Jahres 1550 weder Hinweise auf ein solches Verhör des Künstlers[105], noch auf eine abgewendete Verbannung. Diese erwähnte Behauptung hält sich seit dem Aufsatz von Hugo Rothert aus dem Jahr 1905[106] hartnäckig und wurde, obwohl auch hier kein Quellennachweis angegeben wurde, mehrmals zitiert.[107] Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte es zu einer Verwechslung von Heinrich Isekem und Heinrich Aldegrever gekommen sein, worauf auch schon Schwartz 1932 verweist.[108]

Über die letzten Lebensjahre Heinrich Aldegrevers gibt es nur wenige Hinweise in literarischen Quellen. Seine letzten datierten Werke tragen die Jahreszahl 1555. Sein Sohn Christoph Aldegrever schrieb im Jahr 1561 an den Rat der Stadt Soest, dass sein Vater ein geschickter Maler gewesen sei. Die Vergangenheitsform dieser Aussage lässt den Tod Heinrich Aldegrevers zwischen 1555 und 1561 vermuten.[109]

Aldegrevers protestantische Überzeugung spiegelt sich nicht nur in zahlreichen Stichen wieder, in welchen eine zeitgeschichtliche Dimension angesprochen wird, sondern auch auf fünf Porträtdarstellungen bedeutender Zeitgenossen: von Reformator Martin Luther, dem Humanisten Philipp Melanchton, dem Landesherrn Herzog Wilhelm dem Reichen sowie von beiden Wiedertäuferkönigen Jan van Leiden und Bernhard Knipperdolling.[110] Ob der Künstler eine Sympathie gegenüber den radikalen Wiedetäufern aus Münster hegte, ist in der Forschung umstritten. Der Münsterer Bischof, der ein Gegner des Täufertums war, wollte den Tod der Täufer-Führer Jan von Leyden und Bernhard Knipperdolling in Text und Bild bekanntmachen. Hierfür engagierte er Heinrich Aldegrever, der die beiden Männer jedoch in einer respektgebietenden Pose und mit feudalen Herrschaftsattributen wiedergab. Eine solch würdevolle Darstellungsweise der Täufer-Führer in einem Auftragswerk der „Konkurrenz“ war ungewöhnlich, denn es kann davon ausgegangen werden, dass der Auftrag des Bischofs aus einer

[105] Weder unter dem Namen Heinrich Aldegrever, noch Heinrich Trippenmäker.
[106] Rothert 1905, S. 112.
[107] Barczat 1923 S. 104; Zschelletzschky 1933, S. 10; Lorenz 2002, S. 10.
[108] Schwartz 1932, S. 246-247, Anm. 75; An dieser Stelle möchte ich mich nochmals recht herzlich für die Unterstützung von Herrn Dirk Elbert vom Stadtarchiv Soest bedanken, welcher für mich vor Ort die Stadtratsprotokolle studiert und mir mit zahlreichen Hinweisen und Scans veralteter Literatur geholfen hat.
[109] Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002, S. 11.
[110] Lorenz 2002, S. 10; Kessel 1986, S. 58.

Motivation der Anprangerung der Täufer als Unholde und Ketzer heraus entstanden war. Wenn auch nicht belegbar, könnte diese Darstellung als Ausdruck der Sympathie Aldegrevers für die Täufer-Bewegung gewertet werden. Weitere offensichtliche Kritik an der katholischen Geistlichkeit erlaubte sich der Künstler in seiner bereits erwähnten Totentanzfolge (1541), hier im Besondern mit seinem Stich „Der Tod und der Papst“ (Abb. 17). Dieser zeigt die damals populäre Kritik am päpstlichen Fußkuss und zeitgleich die Entmachtung des Papstes durch den Tod. Zu erwähnen ist jedoch, dass antikatholische oder proprotestantische Bildthemen nur einen Teil des Gesamtwerkes Aldegrevers ausmachen und der Künstler auch in anderen Themenbereichen, abhängig unter anderem von den Auftraggebern, arbeitete. In seinem Oeuvre finden sich, bedingt durch die Auftragslage, wenige figürliche Darstellungen von Heiligen der alten Kirche, wie Petrus und Paulus, und nur vereinzelte Marienbilder. Diese wurden von Darstellungen aus dem Alten Testament, zahlreichen Ausführungen von römischen Gottheiten, Personifizierungen von Tugenden und Lastern und damals gerade populären Themen abgelöst.[111]

Obwohl Heinrich Aldegrever von vielen deutschen und niederländischen Künstlerpersönlichkeiten und ihren Werken motiviert, inspiriert und auch beeinflusst war, fand er zu seinem eigenen Stil, in dem er die künstlerischen Einflüsse von außen[112] und seine persönliche Positionierung zur Reformation einfließen ließ und verarbeitete. Dabei fällt auf, dass der Künstler oft mehrere Bildideen und Motive anderer Künstler in seinen Werken vereinte, sie mit seinem Formgefühl und Kunstverständnis modellierte und so personalisierte. Innerhalb Aldegrevers Oeuvres können drei aufeinanderfolgende Perioden ausgemacht werden, die wie folgt zu charakterisieren sind:

- Die erste Periode umfasst den Zeitraum von 1527 bis 1530. In den Werken der Frühzeit tritt der Einfluss von Dürers Kompositionen und Proportionslehre des menschlichen Körpers besonders stark hervor. Sein Stil ist dabei noch stark von der westfälischen Spätgotik geprägt, doch finden sich bereits vereinzelt manieristische Tendenzen in den Werken des Künstlers.

[111] http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. hier Kapitel 3. „Heinrich Aldegrever und die protestantische Bildpropaganda“.
[112] Hier vor allem deutsche und niederländische Einflüsse.

- Die zweite Periode von 1530 bis 1541, die Reifezeit des Künstlers, beinhaltet Werke, in denen sich die manieristische Kunstauffassung des Künstlers voll entfaltete. In den Jahren 1534 bis 1536 konzentrierte sich Heinrich Aldegrever vor allem auf Ornamentstiche.
- Da, wie bereits erwähnt, zwischen 1541 und 1547 keine Arbeiten Aldegrevers bekannt sind, umfasst seine dritte Periode den Zeitraum von 1548 bis 1555. Charakteristisch für seine Werke im Spätstil sind ein wiederaufkommendes motivisches „Anlehnungsbedürfnis“ an Dürers Werke und ein übersteigerter Manierismus mit kleinteiligen nervösen und knittrigen Formen und Gewändern.[113]

[113] Zschelletzschky 1933, S. 22; vgl. auch Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002, S. 12.

6. Die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“

Die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ (Abb. 18-31) wurde von Heinrich Aldegrever ab 1548 vorbereitet und in den Jahren 1549 und 1550 gestochen. Die Folge besteht aus 14 Blättern, die durch ihre Gestaltung und das einheitliche Format (70 x 49 mm) als zusammengehörige Serie anzusehen ist. Auf jedem Stich ist eine Personifikation bzw. eine Allegorie mit für sich sprechenden Attributen abgebildet. Die Stiche zeigen nicht konkurrierende Tugenden und Laster, wie uns die Typengeschichte vermuten ließe, sondern eine Abfolge des menschlichen Lebens mit aufeinanderfolgenden Phasen unterschiedlicher Erfahrungen und Konsequenzen.[114]

Durch eine Nummerierung in arabischen Zahlen werden die einzelnen Blätter in eine gewollte Abfolge gebracht: 1. Eintracht (lat. Concordia), 2. Friede (lat. Pax), 3. Vorsorge (lat. Diligentia), 4. Glück/Schicksal (lat. Fortuna), 5. Reichtum (lat. Divitiae), 6. Müßiggang (lat. Socordia), 7. Unmäßigkeit/Wollust (lat. Luxuria), 8. Unkeuschheit (lat. Lascivia), 9. Neid (lat. Invidia), 10. Zorn (lat. Ira), 11. Armut (lat. Pauperitas), 12. Geduld (lat. Pacientia), 13. Freude (lat. Gaudium), 14. Christus ist unser Friede (lat. Pax nostra Christus). Im Unterschied zu dem bereits identifizierten niederländischen Vorbild von Cornelis Anthonisz setzte Heinrich Aldegrever seine Personifikationen nicht paarweise auf ein Blatt, sondern lässt jede auf einem eigenen Blatt für sich sprechen. Ebenso verzichtete der Künstler auf die aufwendig gestaltete Rahmung und ersetzte diese lediglich durch einen einfachen Federstrichrahmen. Zusätzlich fügte der Meister jedem Stich im oberen Bildbereich eine lateinische Namensinschrift in Großbuchstaben[115], eine Folgenummer und sein Monogramm[116] mit darüberstehender Jahreszahl hinzu. Die Verse Anthonisz‘ übernahm Aldegrever nicht; dies könnte entweder darauf zurückzuführen sein, dass der Künstler die Darmstadt-Version der Holzschnittserie ohne Verse kannte, oder dass die Versunterschriften für Aldegrevers Absichten nicht dienlich waren. Das Weglassen bzw. Nichtanbringen der Verse dürfte vielleicht auch mit der geringen Größe (70 x 49 mm) der Stiche zu tun haben. Da Aldegrever jedoch die vorgegebene Reihenfolge der Personifikationen von Anthonisz übernahm, die in der Holzschnittserie von Darmstadt nicht wiedergegeben ist, wird in

[114] Stichel 1993, S. 562-563.
[115] Auf zehn Blättern findet sich nach der Namensinschrift ein Hochpunkt bzw. Mittelpunkt.
[116] Auf fünf Blättern findet sich das Monogramm mit Jahreszahl auf einer separaten Monogrammtafel, die an einer Mauer im Hintergrund angebracht ist.

der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass der Künstler die Holzschnittserie mit Rahmen und Versen kannte.

Alle Personifikationen der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ haben gemein, dass sie vor unterschiedlich hohen Architekturversatzstücken[117] stehen, hinter denen sich eine Landschaft mit tiefliegendem Horizont erstreckt.[118] Besonders häufig erblicken wir hier weit entfernte Schiffe oder nicht näher identifizierbare Stadtansichten. In diesem Bildraum beherrschen die Personifikationen die Bildmitte und sind dem Betrachter in den meisten Fällen frontal zugewandt. Alle Figuren entsprechen mit ihren feinen Gesichtszügen mit kleinem Mund und Kinn sowie hoher Stirn dem barocken Schönheitsideal. Ihre Körper sind, bedingt durch die Kunstauffassung Heinrich Aldegrevers, stämmig und ihre Glieder, dem Zeitgeist entsprechend, leicht manieristisch überlängt. Durch diese etwas plump wirkenden Körper, welche oft geräuschvolle, weit ausschwingende Gewänder tragen, hebt sich Aldegrever deutlich vom Vorbild der elegant im zeitgenössischen Gewand gekleideten und wendigen Gestalten Anthonisz‘ ab. Obwohl im eigenen Stil umgesetzt, fällt auf, dass Aldegrever einige der Personifikationen des Niederländers und deren Attribute nahezu wörtlich kopierte. Bei vier Personifikationen kam der Künstler zu abweichenden oder gänzlich anderen Formulierungen, von denen im nachfolgenden noch zu sprechen sein wird.

6.1. Von den Vorzeichnungen zum Kupferstich

Die ersten Vorzeichnungen zur Serie „Vom Missbrauch des Glücks“ fertigte Heinrich Aldegrever im Jahr 1548 an. Anhand der fünf noch heute erhaltenen Zeichnungen, welche im Amsterdamer Rijksprentenkabinet aufbewahrt werden (Abb. 32-36)[119], kann der Werkprozess des Künstlers gut nachvollzogen werden. So wissen wir anhand der einzig datierten Zeichnung zur Personifikation der Armut (Abb. 36), dass Aldegrever mit den Vorbereitungen der Kupferstichserie bereits im Jahr 1548 begann. Obwohl die anderen vier Zeichnungen keine Datierungen aufweisen (Abb. 32-35),

[117] Nur im letzten Stich wird die mauerartige Architektur durch einen geflochtenen Zaun ersetzt.
[118] Zu dieser Art der Hintergrundgestaltung siehe Kapitel 6.4.
[119] Amsterdam, Rijksprentenkabinet: Objektnummer: RP-T-00-672 bis RP-T-0676.

dürften sie im selben oder im nachfolgenden Jahr entstanden sein, da sie laut Datierung am Endprodukt 1549 gestochen wurden.

Die Vorzeichnungen auf Papier sind wie die Kupferstiche 70 x 49 mm groß und zeigen mit der Feder schwarz konturierte Personifikationen bzw. Allegorien mit feinen grau lavierten Binnenzeichnungen. Aldegrever umreißt alle Motive, setzt parallele verpflichtende Striche, Kreuzschraffur und kleine Haken, um die Flächen und Gegenstände zu modellieren und zu verschatten. Durch diese Technik ähnelt das Erscheinungsbild der Federzeichnung dem eines Kupferstiches. Das graudifferenzierte Helldunkel in den Vorzeichnungen wird von Heinrich Aldegrever im Stich prononciert umgesetzt und ist beispielhaft für die Übertragung der Vorgaben in den Stich. Der Kupferstich hebt sich schlussendlich von der Zeichnung durch dessen Feinheit, Kleinteiligkeit, Verdichtung der Strichlagen und durch die präzisierte Linienführung ab.[120]

Die Zeichnungen wurden mit einem Federstrichrahmen versehen, welcher auf der Vorzeichnung zur Personifikation des Glücks und auf einigen der Kupferstiche nachvollzogen werden kann. Die Nummerierung, das Monogramm mit Jahreszahl und die Namensinschrift wurden erst im Druckverfahren hinzugefügt; dies ist nicht weiter verwunderlich, da ansonsten die Buchstaben und Zahlen im Zuge des Druckes spiegelverkehrt auf dem Papier erschienen wären. Es ist daher anzunehmen, dass diese Angaben erst auf der Kupferstichplatte eingraviert wurden. Leider kann dies nicht bewiesen werden, da in der Literatur von keinen erhaltenen Kupferstichplatten geschrieben wurde. Es findet sich zwar auf der Zeichnung der Personifikation des Friedens (Abb. 34) eine nicht spiegelverkehrte Beischrift, doch dürfte diese lediglich als Beispiel für die Schriftart, Größe und Positionierung gedient haben.[121]

Bei einem Vergleich der Vorzeichnungen mit den dazugehörigen Kupferstichen fällt des Weiteren auf, dass die komplizierten Falten der Kleider in den Vorzeichnungen exakt vorgegeben und im Kupferstich umgesetzt wurden. Böden, Steine, Mauern, Bäume, Pflanzen und die Hintergründe wurden weniger differenziert vorbereitet und finden erst auf der Kupferstichplatte zur Vollendung oder erfuhren noch weitere Änderungen.[122] Ebenso können wir anhand eines 1x1 cm

[120] Plaßmann 1991, S. 14-15.
[121] In der tatsächlichen Ausführung wurde die Schrift kleiner gewählt und steht in einem größeren Abstand zur Figur.
[122] Am Beispiel der Personifikation des Glücks ist zu sehen, dass das Schiff im Hintergrund der Vorzeichnung im Kupferstich durch eine Stadtansicht ersetzt wurde.

großen Linienrasters auf der Vorzeichnung der Personifikation des Friedens (Abb. 32) sehen, mit welchen Hilfsmitteln der Künstler seine Vorzeichnungen auf die gleichgroße Kupferstichplatte übertrug.[123]

6.2. Die Kupferstiche: Analyse, Vergleiche und Beziehungen

In diesem Kapitel sollen nun die einzelnen Kupferstiche (Abb. 18-31) betrachtet und die jeweiligen Vorbilder ausfindig gemacht bzw. wenn bekannt, besprochen werden. Ebenso wird punktuell auf die Versunterschriften der niederländischen Holzschnittserie zu kommen sein, um untypische Attribute zu erklären, oder Beziehungen zwischen Personifikationen zu erläutern.[124]

Für die Beschreibung der Kupferstichfolge wurden die digitalen Aufnahmen der Stiche des British Museums in London[125], des Rijksmuseums[126] in Amsterdam und des Soester Burghofmuseum[127] herangezogen. Die Serien ergänzen einander, vor allem was die Nummerierung und die Helldunkeldifferenzierung der einzelnen Blätter betrifft.[128] Da die Folgenummer auf Blatt drei und vierzehn in allen Versionen spiegelverkehrt gestochen wurde, wird davon ausgegangen, dass für die Serien der gleiche Druckstock benutzt wurde. Auf drei Stichen des British Museums (*Fortuna* (Abb. 21), *Ira* (Abb. 27), *Pauperitas* (Abb. 28)) scheint die Nummerierung nachträglich entfernt worden zu sein. Die Tilgung der Nummerierung könnte eventuell ein Hinweis darauf sein, dass die Stiche, wie oben erwähnt, als Einzelblätter in Bibeln oder Stammbücher als persönliches Andachtsbildchen eingeklebt wurden[129], und erst später ihren Weg in die British Collection gefunden haben. Ob es sich im Falle dieser drei Stiche um eine punktuelle Ausreibung der Kupferstichplatten, oder um eine anderswertige Korrektur am fertigen Blatt handelt, kann

[123] Näheres zu den Vorzeichnungen siehe Plaßmann 1994, S. 65-77.
[124] Englische Übersetzung der niederländischen Verse nach Christine M. Armstrong 1990, siehe Kapitel 9.1.
[125] siehe Abbildungsverzeichnis der vorliegenden Arbeit.
[126] vgl. online-Datenbank des Rijksmuseum, Object Number: RP-P-OB-2720 bis RP-P-OB-2733.
[127] vgl. online-Datenbank des LWL – Institut für westfälische Geschichte: Inventarnummer Burghofmuseum Soest: B 103-B 116.
[128] Einzelne Blätter der Kupferstichserie von Heinrich Aldegrever finden sich in zahlreichen weiteren Sammlungen; z.B. Westfälisches Landesmuseum in Münster, Stadtverwaltung Soest etc.; Vollständige Serien konnten nur im British Museum und im Rijksmuseum ausfindig gemacht werden. Alle Stiche (ob einzelne oder im Verbund der Serie) dürften vom selben Druckstock stammen, da die erwähnten spiegelverkehrten Zahlen des dritten und des letzten Blattes überall aufscheinen. Bei einer erneuten Anfertigung von Kupferstichplatten wären diese Fehler sicherlich ausgebessert worden.
[129] vgl. Goddard 1988, S. 13-29.

anhand des digitalen Bildmaterials nicht gesichert werden, hierfür müssten die originalen Blätter begutachtet werden. Da jedoch auf den Stichen des Burghofmuseums Soest und des Rijksmuseums in Amsterdam die Nummerierung intakt ist, gehe ich eher davon aus, dass die Nummerierung auf den Stichen des British Museums nach dem Druck entfernt wurden und nicht direkt am Druckstock ausgerieben. Hierfür würde zu einem das etwas hellere, scheinbar aufgeraute Papier und zum anderen die noch zu erkennenden, jedoch fragmentierten bzw. sehr blassen Ziffern sprechen.

6.2.1. Die Eintracht (lat. Concordia)

Die Kupferstichserie beginnt mit der Tugend der Eintracht (Abb. 18) und wird durch eine weibliche Gestalt personifiziert, welche vor einer kniehohen gestuften Mauer, barfuß und im leichten Kontrapost, steht. Im Gegensatz zu Cornelis Anthonisz *Eendracht* (Abb. 9) stellt Heinrich Aldegrever seine *Concordia* dem Betrachter frontal gegenüber und lässt sie nicht auf dem zu ihrer Linken stehenden Mühlstein lehnen. Hinter der Tugend erstreckt sich auf der linken Bildseite ein Gewässer, das von einem Schiff mit blähendem Segel befahren wird. Rechts hinter der Personifikation sehen wir eine gebirgige Landschaft, deren Ausläufer bis zum erwähnten Meer reichen.

Die Tugend trägt ein zeitloses knittriges, vom Wind bewegtes, hochgeschlitztes Kleid, das ihre linke Brust unbedeckt lässt. Das Gewand ist um ihre Taille gebunden und rafft sich auf Hüfthöhe. Auf dem leicht nach links gedrehten Kopf trägt die Tugend eine zeitgenössische bürgerliche Kopfbedeckung mit Schleier. In der linken Hand hält sie ein Stadtmodell, das sie uns präsentieren und optisch durch eine herabhängende Stoffbahn in ihrer Linken unterstützt wird. Ihre rechte Hand hält den erwähnten, neben ihr stehenden Mühlstein aufrecht.

Die Attribute gehören nicht zu den typischen Symbolen einer *Concordia*, wie es der Granatapfel und die Fruchtschale wären.[130] Armstrong vermutet die Herkunft des Mühlsteins in Valerianos *Hieroglyphica*, in welcher der Stein als Symbol des „commerce of human life“ gilt.[131] Zum Stadtmodell gibt es bisher keine konkreten Erklärungen. Ziehen wir jedoch den Vers der Holzschnittserie hinzu, finden wir die Worte „Ick Eendracht, heb macht, wilter op letten / Steden

[130] Orlandi 1765, S. 18.
[131] Valeriano, ed. 1976, S. 526.

te draeghen moelen stenen, te versetten“[132]. Die Attribute sind somit Symbole ihrer Tatkraft, wobei laut Stichel das Stadtmodell auch als Zeichen eines friedlichen und wohlgeordneten Gemeinwesens mit Rechts- und Sozialordnung steht.[133] Der Mühlstein dürfte darauf verweisen, dass eine reiche Ernte die Grundlage eines einträchtigen Zusammenlebens ist. Das Schiff im Hintergrund könnte auf die Vorteile des Seehandels deuten, das Heinrich Aldegrever aus einem Kupferstich Hans Sebald Behams aus dem Jahr 1541 kopierte (Abb. 35).

Wir finden das Monogramm Heinrich Aldegrevers und die Jahreszahl „1549“ auf einer Monogrammtafel in der rechten unteren Bildecke, welche an die erwähnte Mauer angelehnt ist. Der lateinische Namenszug „CONCORDIA“ mit folgendem Hochpunkt[134] befindet sich im oberen linken Bildbereich. Auf den Kupferstichen der Eintracht des British Museum und des Rijksmuseums sind keine Nummerierungen erkennbar. Auf dem Stich, der im Soester Burghofmuseum aufbewahrt wird, scheint eine Zahl in der oberen rechten Bildecke entfernt worden zu sein; oder das Blatt ist an dieser Stelle nur sehr schlecht erhalten. Eventuell erkennen wir hier die Zahl „3“, doch wissen wir anhand des niederländischen Vorbildes, dass *Concordia* die Serie eröffnet und demnach nur mit der Zahl „1“ nummeriert werden dürfte. Es könnte sich hier vielleicht um eine irrtümliche Nummerierung handeln, welche rückgängig gemachen werden sollte. Dass *Concordia* als drittes Blatt der Serie gedacht war, dürfte sehr unwahrscheinlich sein, da die Personifikation der Vorsorge (lat. *Diligentia*) mit einer gut lesbaren, wenn auch spiegelverkehrten „3“ versehen wurde (Abb. 20). Außerdem entspricht die Darstellung der *Concordia* an erste Stelle und der *Diligentia* an dritter Stelle auch dem niederländischen Vorbild – der Holzschnittserie Cornelis Anthonisz’ (Abb. 10).

6.2.2. Der Friede (lat. Pax)

Das zweite Blatt der Serie zeigt die Allegorie des Friedens in weiblicher Gestalt, die im leichten Kontrapost frontal und barfuß dem Betrachter gegenübersteht (Abb. 19). Hinter ihr befindet sich eine Mauer, welche in der linken Bildhälfte auf Kniehöhe verläuft, sich stufenartig bis auf Hüfthöhe in der rechten Bildhälfte steigert und hier mit Gräsern bewachsen ist. Im Hintergrund

[132] Hier und im Nachfolgenden eigene Transkription nach englischer Übersetzung in Armstrong 1990, S. 60-65: „Ich, die Eintracht, habe Macht, merke dir / Städte zu tragen und Mühlsteine zu bewegen“.
[133] Stichel 1993, S. 564.
[134] Des Weiteren soll nur noch das Fehlen der Hochpunkte bzw. Mittelpunkte explizit erwähnt werden.

sehen wir in der linken Bildhälfte ein kleines Boot auf hoher See sowie rechts einen, von der Mauer beschnittenen, aufragenden Laubbaum.

Die Personifikation trägt ein ähnliches Kleid wie ihre Vorgängerin, dessen Beinschlitz den Blick auf ihr nacktes linkes Bein freigibt. Den Kopf hat die Frauengestalt zur rechten Bildhälfte gedreht, sodass wir ihr Gesicht im Profil wahrnehmen können. Anthonisz' Personifikation des Friedens und deren Attribute wurden von Aldegrever spiegelverkehrt zitiert (Abb. 9). Somit wendet *Pax* ihren Kopf nun nicht mehr *Concordia* zu, die sie in der Versrede als ihre Mutter bezeichnet.[135] Durch die Umkehrung geht die seit der Antike geläufige enge Beziehung zwischen *Concordia* und *Pax* verloren.[136] Die Personifikation des Friedens sieht in Aldegrevers Serie nun zum nachfolgenden Stich der *Diligentia*. Auf ihrem geflochtenen Haar trägt sie einen Lorbeerkranz. Sie blickt zu ihrer linken erhobenen Hand, in der sie einen Olivenzweig[137] hält. Rechts von der Frauengestalt steht ein großes Füllhorn, das bis zu ihrer Hüfte reicht, und woraus Pflanzen und Früchte hervorquellen. Die rechte Hand der Personifikation ruht auf dem Horn, das mit einer Schleife geschmückt ist, die sich im Wind lebhaft bewegt und optisch eine Erweiterung des ebenfalls bewegten Kleidsaums darstellt.

Der Lorbeerkranz stammt aus der ikonographischen Tradition der Friedensgöttin und steht durch den immergrünen Lorbeer als Zeichen für Beständigkeit, aber auch als Sinnbild für die Auferstehung und das ewige Leben.[138] Somit verweist das zweite Blatt der Serie bereits auf den Ausgang der Kupferstichfolge. Die Versunterschrift bei Anthonisz erklärt, dass der Olivenzweig an die Geschichte Noahs erinnern solle, als die Taube den Zweig überbrachte und eine Zeit des Friedens ankündigte.[139] Das Füllhorn steht für den Reichtum und die Fruchtbarkeit, die in friedlichen Zeiten den Menschen geschenkt werden.[140] Durch den im Vers erwähnten Kriegsgott Mars wird auf einen weiteren Stich in der Kupferstichfolge (Blatt 10, Der Zorn, Abb. 27) und damit auf die Tatsache hingewiesen, dass Frieden für kriegswütige Menschen nicht bestehen kann.

---

[135] vgl. Kapitel 9.1.

[136] Stichel 1993, S. 564.

[137] Obwohl in der Versrede (vgl. Kapitel 10.1) der Olivenzweig Noahs erwähnt wird, sieht die Pflanze in der Abbildung eher nach Palmblättern mit Palmfrüchten aus, wie sie auch in der Märtyrerikonographie zu finden sind. Die Blätter und Früchte der Olive treten in der Natur nämlich nicht gebündelt, wie hier zu sehen, sondern einzeln auf.

[138] Kretschmer 2017, S. 270.

[139] vgl. Kapitel 9.1.

[140] ebd., S. 145.

Das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ und die Namensinschrift „PAX“ finden sich im linken oberen Bildbereich. In der rechten oberen Bildecke ist die Zahl „2“ erkennbar.

Anhand der erhaltenen Vorzeichnung (Abb. 32) sehen wir, dass der Stich der Vorarbeit exakt folgt, und es somit zu keinen Abweichungen in der Komposition kommt. Die im Vorbild wenig differenzierten Teile des Hintergrundes werden im Stich ausgearbeitet. So wurden das Schiff und die Horizontlinie erst auf der Kupferstichplatte hinzugefügt. Wie bereits oben erwähnt, sehen wir auf dieser Vorzeichnung sowohl einen 1 x 1 cm großen Übertragungsraster als auch eine Namensinschrift, welche nicht für den Druck bestimmt war.[141]

6.2.3. Die Vorsorge (lat. Diligentia)

Das dritte Blatt der Kupferstichserie zeigt die weibliche Personifikation der Vorsorge, welche vor einer von links nach rechts gestuften Mauer mit ausgestreckten Armen zum rechten Bildrand schreitet (Abb. 20). Auch hier zitiert Aldegrever die Frauengestalt Anthonisz‘ (Abb. 10), stellt sie dem Betrachter jedoch nicht frontal, sondern in Dreiviertel-Ansicht, die durch die schreitende Bewegung entsteht, entgegen. Im linken Bildhintergrund sehen wir eine Stadt und ein dahinterliegendes Gebirge. Im rechten Bildhintergrund ist nur ein Bergrücken zu erkennen, da die hüfthohe Mauer den Blick in die Ferne verstellt.

Die geflügelte *Diligentia* trägt ein zeitloses hoch geschlitztes und faltenreiches Kleid, welches vom Wind bewegt wird und den Blick auf ihre Unterbeine freigibt. Das Gewand rafft sich auf Hüfthöhe und ist in der Taille mit einem Band umbunden. Der Ausschnitt ist mit einem gewellten Saum bzw. einer Spitze verziert. Es scheint, als ob die Tugend ihre Augen geschlossen hätte, dies ist jedoch bedingt durch die Kleinheit des Stichs und das Fehlen der Vorzeichnung nicht zu konkretisieren. Die Flügel[142] der Personifikation sind zu beiden Seiten hin weit gespreizt und ragen bis zu den oberen Ecken des Bildrandes, von denen sie beschnitten werden. Für diese „…in manieristischer Weise die Ecken verspannenden Flügeln...“[143] dürfte sich Heinrich Aldegrever von der Ira-Darstellung aus der Plakettenserie der „Sieben Todsünden“[144] von Peter Flötner inspirieren lassen haben (Abb. 36). Die manieristische Darstellungsweise könnte aber auch dem Zeitgeist geschuldet

[141] Plaßmann 1994, S. 69-70; vgl. Kapitel 6.1.
[142] Aldegrever gestaltete die Flügel der *Diligentia* sehr detailreich und differenziert, eventuell hatte er hier die Schwingen der Nemesis Dürers (1502) vor Augen.
[143] Zschellezschky 1933, S. 105.
[144] Weber 1975, S. 74; siehe Abb. 36.

sein. Die Reitgerte in der linken Hand, die Sporen an den Füßen, die Flügel und das Voranschreiten der Gestalt sollen laut Vers die Eile veranschaulichen, zu der *Diligentia* die Faulen antreibt, um Vorsorge für das Alter zu leisten.[145] Die Tugend weist darauf hin, dass ohne tatkräftige Arbeit kein Wohlstand und somit kein sorgenfreies Leben gewährleistet werden kann. Denn nur dem Tüchtigen, der hart arbeitet, gibt Gott zu essen. Außerdem spricht der Vers von Narren, welche die fleißigen Menschen verjagen. Aldegrever baut diese Narren im folgenden Stich der *Fortuna* ein.

Das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ steht auf einer Monogrammtafel, die im unteren Bereich der rechten Bildhälfte, an der erwähnten Mauer, hängt. Die Jahreszahl lässt sich am helleren Stich des Soester Burghofmuseum besser ausmachen, während das Gefieder der Flügel in der Version es Rijksmuseums[146] besser erkennbar ist. Die Zahl „3“ findet sich in der rechten oberen Ecke, wurde jedoch spiegelverkehrt gedruckt. Der Namenszug „DILIGENTIA“ wurde mittig über dem Kopf und zwischen den Flügeln der Personifikation angebracht.

6.2.4. Das Glück bzw. das Schicksal (lat. Fortuna)

An vierter Stelle in der Kupferstichserie tritt uns *Fortuna* entgegen (Abb. 21), welche als Glücks- und Schicksalsgöttin bekannt ist. Dem Betrachter frontal zugewandt steht sie vor einer tiefliegenden, gestuften Mauer, ihr linker Fuß auf einer Kugel ruhend. Hinter dieser Mauer erstreckt sich im rechten und linken Bildhintergrund ein weites Gewässer, an dessen Ufern wir links vorne und rechts hinten zwei Stadtansichten erblicken können.

Ähnlich den vorhergehenden Personifikationen trägt *Fortuna* ein zeitloses, auf einer Seite hochgeschlitztes, faltenreiches und bewegtes Kleid mit asymmetrischem Oberteil und sandalenähnliches Schuhwerk. Die Haare sind zu einem Kranz geflochten. Als Attribute im Stich Aldegrevers finden sich die für *Fortuna* typische Kugel, das Segel in ihrer rechten Hand und das sich drehende Glücksrad. In ihrer linken Hand hält Sie ein Seil. Am Rad, welches auf der Innenseite des geblähten Segels eingestellt ist, halten sich zwei Narren fest. Dieses Motiv füllt den gesamten oberen linken Bildbereich und wird von dessen Rändern beschnitten. Für diesen Stich hat sich Aldegrever vom niederländischen Vorbild abgewandt, in dem *Fortuna* mit beiden Beinen auf der Kugel balanciert und mit dem Segel einen blütenreichen Wind einfängt (Abb. 10). Das im Segel

[145] vgl. Kapitel 9.1.

[146] vgl. online-Datenbank des Rijksmuseum, Object Number: RP-P-OB-2722

eingestellte Glücksrad kommt in der niederländischen Darstellung nicht vor und ist somit eine Neukonzeption von Heinrich Aldegrever.[147]

Das Segel, das Rad und die Kugel symbolisieren das wechselhafte Glück bzw. Schicksal der Menschen und dessen Unbeständigkeit.[148] Möchten wir das Seilstück in ihrer Hand als Zügel deuten, könnte *Fortuna* als Werkzeug der göttlichen Vorhersehung interpretiert werden,[149] wobei die abgerissenen Zügel auch als ein Zeichen der Abnabelung bzw. des Losreißens von Gott zu verstehen sein könnten. Da dies jedoch nicht mit dem protestantischen Gedankengut zu vereinbaren wäre, gehe ich davon aus, dass das Seil eher als Schiffstau anzusehen ist und gemeinsam mit dem Segel einen Bezug zur Seefahrt herstellen soll. Dies gründet auf der Tatsache, dass in literarischen Überlieferungen die Seefahrt auch als ein Spiel mit dem Glück angesehen wurde, und der Mensch sich dabei der Ungewissheit der Elemente und dem Schicksal anvertraute.[150] Im Vers wird davon gesprochen, dass *Fortuna* nur den Fleißigen einen guten Wind beschert, damit wird auf die vorhergehende *Diligentia* verwiesen, die ihr entgegeneilt.[151] Gleichzeitig ermahnt sie die vom Glück Gesegneten, dass sie ihre armen Mitmenschen in Zeiten der Freude nicht vergessen sollen.

Die Beischrift „FORTUNA“ und das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ wurden im oberen rechten Bildbereich platziert. In der rechten Ecke befindet sich die Folgenummer „4“, die am Stich des British Museums allen Anschein nach entfernt wurde.

Das Werk hält sich weitgehend an die Vorzeichnung (Abb. 33). Mauer, Boden und Teile des Kleides werden auf der Kupferstichplatte genauer differenziert. Die herabhängenden Schlaufen am Segel und das Geflochtene des Haarkranzes werden erst im Stich hinzugefügt, wohingegen ein vorgezeichnetes Schiff durch eine Stadtansicht im linken Bildbereich ersetzt wurde.[152]

---

[147] Es konnte in keinen früheren Abbildungen der *Fortuna* ein Segel mit eingestelltem Rad ausfindig gemacht werden. Motivgeschichtlich wurde das Glücksrad ab dem späten 15. Jahrhundert durch die Kugel ersetzt. Um die Identifikation der Figur zu gewährleisten, wurden einige wenige *Fortunen* mit einem spielzeugartigen Rad ausgestattet; Holländer 1996, S. 152-154. Heinrich Aldegrever kombinierte für seine Darstellung der Göttin mehrere bekannte Attribute und erschuf hier das neue Motiv des Segels mit eingesetztem Schicksals/Glücksrad.

[148] ebd., S. 152-154, 158.

[149] Im 5. Jh. wird im Platos-Timaeus-Kommentar von Calcidius erwähnt, dass alle Aspekte des Schicksalshaften (*providentia, fatum, fortuna, casus*) unter der Kontrolle Gottes stehen; vgl. Calcidius, ed. Bakhouche 2011, §176-179 und §188. Eben dieses Denkmodell verhilft einer ursprünglich antik-paganen Glücks- bzw. Schicksalsgöttin dazu, ins christliche Mittelalter weitergetragen zu werden; Apphun-Radtke 1996, S. 130.

[150] Holländer 1996, S. 158.

[151] vgl. Kapitel 9.1.

[152] Plaßmann 1994, S. 70-71.

6.2.5. Der Reichtum (lat. Divitiae)

An fünfter Stelle tritt uns die weibliche Allegorie des Reichtums entgegen (Abb. 22). Sie steht dem Betrachter stolz, im leichten Kontrapost und frontal gegenüber. Die stufige Mauer hinter ihr wird im rechten Bildbereich an höchster Stelle mit einer zerbrochenen Säule geschmückt. Im linken Bildhintergrund steht ein mehrstöckiges befestigtes Stadttor mit Erker im Verband der Stadtmauer. Aldegrever dürfte sich hierbei am erst kürzlich fertiggestellten Osthofentor in Soest orientiert haben. Auch für den rechts vom Tor aufragende Turm mit vier Ecktürmchen und einem achtseitigen spitzen Pyramidendach nahm der Künstler eine Architektur Soest – den Patrokli-Turm – zum Vorbild.[153] Im rechten Bildhintergrund sehen wir eine nicht näher identifizierbare mit Zinnen bekrönte Architektur und einen Bergrücken. Die architektonischen Zitate sind in der vorliegenden Kupferstichserie einmalig.

Divitiae trägt ein prächtiges, vom Wind aufgeblähtes Kleid, das an einer Seite bis zur Hüfte geschlitzt und über dem Bauch und unter der Brust umbunden ist. Das Oberteil ist mit einem rund geschnittenen und gerüschten Ausschnitt versehen und verfügt über gepuffte Schleppärmel, deren Enden sich im Wind bewegen. Die Personifikation des Reichtums ist mit ihrer gezackten Krone auf ihrem lockigen Haar und den zwei mehrreihigen, schweren Halsketten die am prächtigsten gekleidete Frauengestalt der Serie und lehnt sich mit dieser Darstellung, wenn auch in anderem Gewand und spiegelverkehrt, stark an den *Rycdom* Cornelis Anthonisz´ an (Abb. 11). In ihrer rechten abgewinkelten Hand präsentiert uns *Divitiae* einen Prunkpokal, im Gegensatz zur *Rycdom,* welche eine Medaille hochhält. In der anderen Hand halten beide Darstellungen einen prallgefüllten Gelbeutel. Bei Aldegrever scheint die Personifikation noch einen Schwertknauf oder eine Schriftrolle zu umfassen. Am Boden rechts von der Allegorie steht eine verschlossene Truhe, links befinden sich mehrere geschlossene und offene Geldsäcke. Die Krone, der Schmuck und der Prunkpokal sind nicht nur für die Allegorie des Reichtums, sondern auch für die der Todsünde des Hochmutes (lat. Superbia) charakteristisch. Der Geldbeutel und die Truhe sind auch Sinnbilder des Geizes.[154] Alle Attribute symbolisieren das Ansammeln von irdischen Gütern. Die niederländische Versrede teilt uns mit, dass der Reichtum aus gottgegebenem Glück entsteht.[155] Damit wird auf den vorhergehenden Stich hingewiesen und nochmals die Abhängigkeit der

[153] Braczat 1923, S. 105.
[154] Kretschmer 2017, S. 55.
[155] vgl. Kapitel 9.1.

Fortuna von Gott hervorgehoben. Des Weiteren wird der Betrachter ermahnt, den Reichtum nicht töricht einzusetzen und die Armen nicht zu vergessen – ganz wie in der Versunterschrift der *Fortuna*.

Das Monogramm Aldegrevers mit der Jahreszahl „1549“, der Namenszug „DIVITIAE“ und die Folgenummer „5“ sind im rechten oberen Bildbereich angebracht.

6.2.6. Der Müßiggang (lat. Socordia)

Die Allegorie des Müßiggangs bildet das sechste Blatt der Kupferstichfolge „Vom Missbrauch des Glücks“ und folgt, wie auch im Vers erwähnt[156], dem Reichtum (Abb. 23). Die gestufte Mauer im Hintergrund ist im rechten Bildbereich auf Hüfthöhe angewachsen und mit Gräsern bewachsen, aus welchen ein toter Baumstumpf ragt. Hinter der Mauer erstreckt sich ein Gewässer, von dem wir im rechten Bildhintergrund nur noch eine tiefliegende Horizontlinie ausmachen können. Im linken Bildhintergrund sehen wir eine Stadtansicht und ein kleines Boot auf hoher See.

Socordia steht im leichten Ausfallschritt dem Betrachter gegenüber und trägt ein ähnlich drapiertes Kleid wie *Concordia*, *Pax* und *Fortuna*. Das durch die Schrittbewegung und den Wind aufgebauschte Kleid erstreckt sich fast über die gesamte Bildbreite. Ihre Haare, die ebenfalls vom Wind bewegt sind, trägt die Frauengestalt hochgebunden. Ihr Kopf ist nach links gesenkt, da die Personifikation des Müßigganges auf das in ihrer rechten Hand dargebotene Brettspiel blickt. In ihrer linken Hand hält sie ein Kartenspiel hoch und am Boden findet sich, abweichend vom niederländischen Vorbild (Abb. 11), ein Wurfspiel mit Schläger, Ball und Ring. Außer dem Ballspiel werden alle Attribute auch in der Versunterschrift des niederländischen Holzschnittes erwähnt.

Das Tricktrack-Brettspiel und das Kartenspiel treten häufig in Darstellungen von Wirtshausszenen auf und symbolisieren das lasterhafte Vergnügen, fernab von der schweren und ertragreichen Arbeit. Oft findet sich in solchen Szenen ein übermäßiger Wein- bzw. Biergenuss, worauf im nächsten Blatt der Serie eingegangen wird.[157]

Die Beischrift „SOCORDIA“, ohne Hochpunkt, findet sich im oberen rechten Bildbereich, wie auch das auf Kopfhöhe angebrachte Monogramm des Künstlers mit der Jahreszahl „1549“. Die Nummerierung wurde in der rechten oberen Bildecke angebracht.

---

[156] vgl. ebd.

[157] vgl. Renger 1970; Kretschmer 2017, S. 398.

6.2.7. Die Unmäßigkeit bzw. die Wollust (lat. Luxuria)

Das im Vers[158] erwähnte Resultat des Müßigganges tritt uns als Todsünde der Unmäßigkeit bzw. der Wollust am siebten Stich der Folge entgegen (Abb. 24). Die dem Betrachter frontal zugewandte Frauengestalt steht unbeschuht auf nackter Erde vor einer Mauer, die im linken und rechten Bildbereich hüfthoch ist und rechts von einer abgebrochenen Säule bekrönt wird. Die Mauerteile versperren größtenteils die Sicht auf die dahinterliegende Landschaft. Im linken Bildhintergrund sehen wir ein Gebirge mit einer Burg am höchsten Punkt. Im rechten Bildhintergrund ist nur ein kurzes Stück eines Gebirgsrückens zu erkennen.

Luxuria trägt, wie auch ihre Vorgängerin *Socordia,* ein hochgeschlitztes, faltenreiches, in der Taille zweifach gebundenes und schwingendes Kleid, das eine ihrer Brüste unbedeckt lässt. Ihre langen, lockigen Haare wehen im Wind, ihr Haupt wird von einem Lorbeerkranz geschmückt. Die Frauengestalt neigt ihren Kopf leicht zur rechten Seite und schaut dabei den Betrachter an.

In ihrer rechten Hand bietet die Personifikation der Wollust einen übergroßen Noppenbecher dar, in ihrer Linken eine offene rundbauchige Amphore. Zu ihren Füßen steht ein rübenfressendes Wildschwein, das mit seinen Hinterläufen sichtlich die Erde aufgewühlt hat. Mit dieser *Gula*-Darstellung[159] konkretisiert Heinrich Aldegrever das Bildmotiv stärker, als es Anthonisz mit seinem einfachen, weder fressenden noch wühlenden Hausschwein gelang.

Heinrich Aldegrever stattet seine *Luxuria* mit dem für die Trunksucht charakteristischen Trinkgeschirr aus. Im Gegensatz zum niederländischen Vorbild trinkt die Personifikation nicht selbst aus dem Gefäß, sondern bietet dieses dem Betrachter an. Mit der Zugabe des erwähnten Schweines, wird eine Kombination von Trunksucht, Gefräßigkeit und Unmäßigkeit erreicht.

Das Monogramm und die Jahreszahl „1549“ finden sich auf Brusthöhe in der rechten Bildhälfte, die Beischrift „LUXURIA“, ohne Hochpunkt, wurde in den linken oberen Bildbereich gesetzt. Die Zahl „7“ wurde, wie bei den vorhergehenden Stichen, in die rechte obere Bildecke gesetzt.

Vergleichen wir die Vorzeichnung (Abb. 34) mit dem Stich der *Luxuria,* fällt auf, dass sich der Künstler weitgehend an der Zeichnung orientierte und nur die skizzenhaften Haare und die Bruchkante der Säule auf der Kupferstichplatte veränderte bzw. vervollständigte. Ebenso werden

[158] vgl. Kapitel 9.1.

[159] Regner 1970, S. 72-73.

die Oberflächen erst im Stich stärker differenziert, ohne dabei die vorgegebene Verteilung der hellen und dunklen Flächen zu verändern.[160]

6.2.8. Die Unkeuschheit (lat. Lascivia)

Der achte Stich der Folge zeigt die Allegorie der Unkeuschheit bzw. der Ausschweifung (Abb. 25). Die weibliche Personifikation steht barfuß auf dem erdigen Boden und ist dem Betrachter frontal zugewandt. Hinter ihr verläuft eine stufige Mauer, welche im rechten Bildbereich durchbrochen ist. Im Bildhintergrund sehen wir einen grasbewachsenen Hügel mit einem Baum und ein dahinterliegendes Gebirge.

Lascivia trägt ein schwingendes, beidseitig hochgeschlitztes, auf Hüfthöhe und in der Taille gebundenes Kleid, mit Quasten an den Ärmeln. Ihre beiden Brüste sind entblößt, und aus der linken Brust presst die Personifikation einen Milchstrahl heraus. Ihr Haupt und ihre Haare sind mit einer zeitgenössischen Haube bedeckt. Die Frauengestalt wendet ihren Kopf zu der erhobenen rechten Hand, in welcher sie eine Pfauenfeder hält. Zu ihrer Rechten sitzt ein Bär, welcher sein Haupt auf den Tatzen abgelegt hat. Das Bildmotiv zitiert Heinrich Aldegrever direkt vom niederländischen Holzschnitt (Abb. 12), spiegelt jedoch die Darstellung seitenverkehrt.

In der Versrede finden sich keine Hinweise zu den Attributen.[161] Das Milchspritzen hat seinen Ursprung in der Darstellung der *Venus lactans*, die im 16. Jahrhundert häufig als die Verkörperung der unkeuschen Liebe auftritt.[162] Die Pfauenfeder ist eigentlich ein typisches Attribut der *Luxuria, Vanitas* (dt. die Eitelkeit) und *Superbia* (dt. der Hochmut)[163], tritt aber auch im Stich der Unkeuschheit von Hans Burgkmair 1510 als Federschmuck auf. Der Bär mit seiner unbezwingbaren Gier nach Honig ist ein Sinnbild der Wollust und der Unberechenbarkeit.[164]

Der Namenszug „LASCIVIA“, ohne Hochpunkt, wie auch das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ finden sich im oberen rechten Bildbereich. Die Nummerierung des Blattes, die Zahl „8“, wurde in der rechten oberen Bildecke platziert.

---

[160] Plaßmann 1994, S 72-73.
[161] Eventuell wird mit den Worten „Ende die doot wil genaecken ick segt v bloot…“ (dt. „Aber wenn ich den Fisch in meinem Netz gefangen habe…“) auf die Angel der nachfolgenden Allegorie des Neides verwiesen.
[162] Stichel 1993, S. 566-567.
[163] Kretschmer 2017, S. 318-319.
[164] Dienst 2002, S. 261.

6.2.9. Der Neid (lat. Invidia)

Als zweite Todsünde tritt uns die Personifikation des Zornes am neunten Stich der Serie entgegen (Abb. 26). Aldegrever übernimmt die Ikonographie Anthonisz' weitgehend (Abb. 13) und kleidet die in bürgerliche Tracht auftretende *Nydicheit* für seinen Stich in ein zeitloses Gewand. Sie steht – mit ihrem linken Fuß auf einem Totenschädel – dem Betrachter frontal gegenüber. Hinter ihr finden wir eine gestufte Mauer, die im linken Bildbereich aus einem vorgesetzten, auf der dahinterliegenden niedrigeren Mauer aufliegenden Quader besteht. Im rechten unteren Bildbereich liegt ein dislozierter Block mit Geröll auf beiden Seiten. Von der Hintergrundlandschaft sind nur zwei kleine Ausschnitte zu sehen, die eine nicht näher identifizierbare Landschaft oder ein Gewässer zeigen.

Das Kleid *Invidias* ist einseitig hochgeschlitzt, zweifach über dem Bauch gebunden und vom Wind stark aufgebauscht, sodass beide Beine entblößt werden. Die kurzen Ärmel des Kleides sind ebenfalls geschlitzt. Vom v-förmigen Ausschnitt ausgehend, der mit einem Knopf bzw. einer Perle zusammengefasst ist, rafft sich der Stoff zu beiden Seiten hin über die Schultern der Frauengestalt. Auf den zum Schweif zusammengefassten, lockigen Haaren, trägt die Personifikation einen antikisch aussehenden Haarreif bzw. ein Haarband.

In der linken Hand hält *Invidia* eine Schlange, die sich um ihr Handgelenk, bei Anthonisz um das Ende einer Angelrute, windet. Die Schlange ist seit der Antike ein typisches Attribut des Neides und taucht auch bei Giottos *Invidia* in der Arenakapelle in Padua auf. Ebenso ist sie ein bekanntes Symbol des Bösen.[165] In Anthonisz' Darstellung hat die Schlange drachenähnliche Züge, diese können mit den Worten des Verses „Mijn hangel bijt bitterder dan tenijntselder der Dracken"[166] in Verbindung gebracht werden. In ihrer rechten Hand hält die Personifikation eine auf den Boden abgestellte Angelrute, an deren Schnur ein Schwimmer und ein doppelter Angelhaken hängten. Dieses für den Neid untypische Attribut[167] bezieht sich auf den Vers, in dem es heißt: „Breng die menighe in soe grooten ghequel /Mit mijnen hangel die ick can gheraeken…"[168]. *Invidia* benennt

[165] Kretschmer 2017, S. 366-371.
[166] dt. „Mein (Angel)Harken sticht stärker als des Drachens Gift"
[167] Die Angelrute ist auch als Symbol für den Betrug und den Eigennutz bekannt, vgl. Armstrong 1990, S. 63.
[168] dt. „Ich bringe so vielen großes Leid / wen auch immer ich mit meiner Angel erreichen kann"

sich selbst als Tür zum Tode und als Tor zur Hölle, womit auch die Beigabe des Totenschädels zu erklären ist.[169]

Die Folgenummer „9“, die Beischrift „INVIDIA“ sowie auch das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ finden sich im rechten oberen Bildbereich.

Anhand der Vorzeichnung (Abb. 35) ist eine geringfügige Veränderung der gestuften Mauer zu erkennen, die anfänglich im rechten Bildbereich zweigeteilt war. Der größere Quader stand ursprünglich vor der dahinterliegenden niedrigeren Mauer und überlagerte diese nicht. Außerdem wird für den Stich eine stärkere Obersicht der Mauer gewählt. Weitere Umsetzungen (Differenzierungen etc.) sind wie bei den vorangehenden Blättern dieser Folge zu beobachten.[170]

6.2.10. Der Zorn (lat. Ira)

Am zehnten Blatt der Serie erscheint uns die Personifikation des Zornes, die dritte Todsünde der Kupferstichserie (Abb. 27). In voller Rüstung steht sie, wie auch die *Ira* Peter Flötners (Abb. 38), im Kontrapost mit deutlicher Unterscheidung von Spiel- und Standbein vor einer gestuften Mauer, auf der am rechten Bildrand ein brennendes Henkelgefäß steht. Zwei unterschiedlich große Quader liegen auf und vor der Mauer im rechten Bildbereich. Im Bildhintergrund erstreckt sich ein weites Gewässer, an dessen Ufern eine nicht näher identifizierbare Stadt zu sehen ist.

Die gestiefelte *Ira* trägt einen Halbharnisch mit zugespitzter Brustplatte und Lendenschienen, unter dem die Personifikation kurze Hosen und ein Untergewand aus zusammengefassten Stoffstreifen trägt. Aus den Schulterplatten, die mit Löwenmasken[171] dekoriert sind, gehen lange geschlitzte Schleppärmel hervor, die bis zum Boden reichen. Auf dem zum rechten Bildbereich geneigten Kopf trägt die Frauengestalt einen Helm mit hochgeklapptem Visier.

Spiegelverkehrt zur *Oerloghe* (dt. der Krieg) Anthonisz´ (Abb. 13) hält auch Aldegrevers *Ira* auf Brusthöhe eine brennende Fackel und in der anderen Hand ein Langschwert mit geschwungenem Heft. Beide Gegenstände werden von den herabhängenden Schleppärmeln in ihrer Wirkung gesteigert. Rüstung und Attribute gelten als typische Symbole des Zornes, der seinen Ausdruck

[169] vgl. Kapitel 9.1.

[170] Plaßmann 1994, S. 75.

[171] An Stelle der Löwenmasken dekorierte Cornelis Anthonisz die Schulter- und Brustplatten seiner *Ira* mit Adlerdarstellungen. Eventuell orientierte sich auch hier Heinrich Aldegrever an der *Ira* Peter Flötners, welche einen Löwenkopf auf ihrem Helm trägt, siehe Abb. 38.

im Wüten des Krieges findet und daher oftmals als Krieger bzw. Kriegerin dargestellt wird.[172] Im Vers gibt *Ira* den vorhergehenden Sünden die Schuld, dass sie wütet, brennt, stiehlt, tötet, plündert und Befestigungen niederreißt. *Invidia* wird hier explizit als Grundlage des Zornes genannt.[173]

Das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl „1549" finden sich auf einer Monogrammtafel, welche an der Mauer im linken Bildbereich angebracht ist. Der Namenszug „IRA" wurde im oberen linken Bildbereich, zwischen Kopf und brennender Fackel, angebracht. Eine Seitenzahl ist am Blatt des British Museums nicht zu erkennen bzw. dürfte hier entfernt worden sein. Am Stich des Rijksmuseums ist die Zahl „10" nicht entfernt worden.

6.2.11. Die Armut (lat. Pauperitas)

Die Armut, welche laut dem niederländischen Vers ein Produkt des Krieges ist[174], bildet das elfte Blatt der Folge und zeigt eine Gestalt, welche sich zum rechten Bildbereich hinbewegt (Abb. 28). Hinter der Person sehen wir eine gestufte Mauer mit dahinterliegender Landschaft. Im rechten Bildhintergrund erstreckt sich ein Gewässer, welches von einem Schiff befahren wird. Der linke Bildhintergrund besteht aus einer Baumgruppe, einem davorliegenden Holzhaus mit Walmdach und davorliegenden, hintereinander gestaffelten Holzzäunen.

Die schuhlose Gestalt trägt mehrfach übereinanderliegende, knielange, zerschlissene Kleidung und einen geflickten Mantel. Ihr Haupt und der gesamte Schulter-Hals-Bereich werden von einer schmucklosen Kappe bzw. einem Überwurf bedeckt. Die Personifikation blickt mit kummervollem Gesicht über ihre Schulter zurück, wobei der Oberkörper durch die Drehung dem Betrachter frontal zugewandt ist. Das Bewegungsmotiv und die Körperhaltung konzipierte Aldegrever abseits vom niederländischen Vorbild (Abb. 14), denn hier humpelt die Armut auf einer Krücke. Einzig den Blick über die Schulter übernimmt der Künstler für seine Darstellung. Eventuell dürfte sich Aldegrever an den zwölf Vaganten von Barthel Beham oder den Bettlern und Krüppeln von Hieronymus Boschs orientiert haben (Abb. 39, 40).

[172] http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=178 (letzter Zugriff: 13.01.2018, 11:34).
[173] vgl. Kapitel 9.1.
[174] vgl. ebd.

Der rechte Arm der hier besprochenen *Pauperitas* ruht in einer Schlinge, in dessen Hand sie eine Bettlerschale hält. Mit ihrer linken Hand umfasst die Personifikation einen hölzernen Gehstab, mit dessen Hilfe sie sich fortbewegt. An Ihrer Hüfte hängt eine große Tasche.

Mit dieser Allegorie kombinierte Aldegrever, wie vor ihm auch schon Anthonisz, die Personifikation der Armut mit der durch den verletzten Arm gekennzeichneten Personifikation der Krankheit. Der Bettlerstab, die Bettlerschale und die Bettlertasche sind dabei typische Symbole der Armut.[175] Das bäuerliche Holzhaus im Hintergrund könnte einen Hinweis auf die rastlose Wanderschaft und das Betteln von Haus zu Haus darstellen, wie es am Ende des niederländischen Verses heißt.[176] Hier finden wir auch einen zweifachen Verweis auf den Reichtum, welcher durch den Krieg schwindet bzw. für den manche teuer bezahlen müssen und folglich in Armut enden.[177]

Das Monogramm mit der Jahreszahl „1549“ steht auf einer Monogrammtafel, welche an die Mauer im Hintergrund des rechten Bildbereichs angelehnt ist. Die Beischrift „PAUPERITAS“ ist im linken Bildbereich auf Kopfhöhe angebracht. Die Folgenummer „11“ findet sich auf der Version des Rijksmuseums in der oberen rechten Bildecke; am Blatt des British Museums scheint hier die Nummerierung entfernt worden zu sein.

Vergleichen wir den fertigen Stich mit der Vorzeichnung (Abb. 36), fallen drei Veränderungen auf: So sehen wir, dass die Zeichnung mit der Jahreszahl „1548“[178] datiert wurde, dass sich die Dachform des Holzhauses von einem Spitzgiebel zu einem Walmdach wandelte und dass das Schiff im rechten Bildhintergrund erst mit dem Stich hinzugefügt wurde.[179]

6.2.12. Die Geduld (lat. Pacientia)

Auf dem zwölften Blatt der Kupferstichserie erscheint die Personifikation der Geduld, die, wie auch ihre Vorgängerinnen, vor einer stufigen und verwinkelten Mauer steht (Abb. 29). Im linken Bildvordergrund sehen wir eine rechteckige, dunkel schraffierte Fläche, es könnte sich hier um

[175] Kretschmer 2017, S. 54.
[176] vgl. Kapitel 9.1.
[177] Somit weisen beide Verse wechselseitig aufeinander.
[178] Da die Datierung auf der Vorzeichnung spiegelverkehrt angelegt wurde, kann hier davon ausgegangen werden, dass es sich nicht, wie im Falle der Personifikation des Friedens (Blatt 2 der Folge), nur um ein exemplarisches Beispiel der Schrift und Schriftgröße handelte, sondern die Jahreszahl für den endgültigen Stich vorbereitet war. Diese änderte sich jedoch, da der Stich erst im Jahr 1549 produziert wurde.
[179] Plaßmann 1994, S. 75-76.

ein am Boden liegendes Brett oder ein quadratisches Loch handeln. Im Hintergrund erblicken wir einige Berge und eine Burg. Wie schon *Diligentia* (Abb. 20), so schreitet auch *Pacientia* im Dreiviertel-Profil barfuß zum rechten Bildrand. Dabei hat die Tugend beide Arme vor ihren Köper erhoben und ihren Blick sowie die Hände zum Himmel hin gerichtet bzw. geöffnet. Cornelis Anthonisz' *Paciencia* hingegen hat ihre Hände zum Gebet verschränkt und ihre Augen geschlossen (Abb. 14).

Die Tugend trägt ein ähnlich wallendes, zeitloses, faltenreiches und hochgeschlitztes Kleid wie *Fortuna* (Blatt 4), wobei das ihre rechts geschultert ist. Ihre langen, lockigen Haare wehen in den linken Bildbereich hinein.

Pacientia zu Füßen steht das Lamm Gottes mit der Kreuzfahne Christis, das dem Betrachter entgegenblickt.[180] Auf der Mauer im rechten Bildbereich sehen wir ein flammendes Herz, das von einem dreiköpfigen Hammer geschmiedet wird. Es ist ein Sinnbild der Läuterung, welche die reuigen Menschen durchlaufen müssen.[181] Das Motiv des *Agnus Dei* ist als Zeichen des Sanftmutes und der Geduld, aber auch als Symbol der Auferstehung Jesu Christi bekannt.[182] Die erhobenen Arme, die geöffneten Hände und der Blick zum Himmel sind als Ausdruck der Hoffnung zu sehen, denn sie sind typische Gebärden der Theologischen Tugend *Spes*, wie sie auch schon Giotto in der Arenakapelle in Padua darstellte.[183]

Der Namenszug „PACIENTIA" und die Folgenummer „12" finden sich im rechten oberen Bildbereich. Das Monogramm Aldegrevers und die Jahreszahl „1549" stehen auf einer an die Mauer im linken Bildbereich angelehnten Tafel.

6.2.13. Die Freude (lat. Gaudium)

Die Versrede besagt, dass die Geduld Trost schenkt, welche allen Freude bringt (Abb. 30).[184] Damit folgt dem Stich der *Pacientia* die Allegorie der Freude. Auch diese Tugend steht vor einer

[180] Kretschmer 2017, S. 176.
[181] http://www.lwl.org/westfaelische- geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?url_tabelle=tab_medien&urlID=721&url_zaehler_blaettern=97&url_history_back=2 (letzter Zugriff: 20.02.2018, 12:36).
[182] ebd., S. 251-253.
[183] Cornelis Anthoniszs' *Pacientia* sowie Hans Burgkmairs und Hans Sebald Behams *Spes* haben ihre Hände zum Gebet gefaltet und gehören somit einem anderen Darstellungstyp an, wie er auch in den *Mantegna-Tarocchi* vorkommt. Heinrich Aldegrever dürfte sich bei dieser Darstellung der *Pacientia* an Giottos *Spes* orientiert haben (vgl. Abb. 2), da keine weiteren Darstellungen von *Pacientia* oder *Spes* mit dieser Handhaltung ausfindig gemacht werden konnten, welche älter als die Kupferstichserie Aldegrevers sind.
[184] vgl. Kapitel 9.1.

gestuften Mauer, die im rechten Bildbereich eine Öffnung mit Blick auf eine Stadt und ein Gewässer aufweist. Im linken Bildabschnitt sehen wir ein weit entferntes Schiff auf hoher See. Links von der Personifikation liegen, eventuell als Pendant zur Maueröffnung, ein quadratischer Block und Geröll.

Gaudium steht im leichten Kontrapost barfuß dem Betrachter gegenüber und trägt, ähnlich wie *Socordia* (Blatt 6), ein zeitloses Kleid mit schwungvoll ausfahrenden Gewandbäuschen, die bis knapp an den Bildrand reichen. Auch dieses ist hochgeschlitzt, im Hüftbereich gebauscht und über der rechten Schulter asymmetrisch abgeschlossen. Die Personifikation hat den mit einem Blumenkranz geschmückten Kopf leicht nach rechts geneigt und die Augen geschlossen, wohingegen Anthonisz' *Blyschap* den Blick zu Christus am nachfolgenden Stich wendet (Abb. 15). Wie auch im niederländischen Holzschnitt, spielt *Gaudium* mit beiden Händen auf einer Harfe, welche sie hier auf ihrer rechten Hüfte abgestützt hat. Denn die Freude der Frommen findet ihren Ausdruck im Saitenspiel der Harfe, die als Instrument des Königs und Psalmendichters David bekannt ist.[185] In der rechten oberen Bildecke erscheint in beiden Werken die Taube des Heiligen Geistes in gleißendem Licht, die den himmlischen Frieden und die Seligkeit symbolisieren soll.[186] Im Vers „…klingt noch einmal deutlich die Warnung vor den weltlichen Vergnügungen an..."[187], die in der Kupferstichfolge durch die Allegorien des Müßigganges, der Unmäßigkeit und der Unkeuschheit verbildlicht wurden.

Das Monogramm mit der Jahreszahl „1549" findet sich zwischen der Taube und dem Mauerabschluss im rechten Bildbereich. Die durch den Vogel verdrängte Nummerierung wurde an den linken seitlichen Bildrand verschoben. Die Beischrift „GAUDIUM" findet sich am linken oberen Bildrand.

6.2.14. Christus ist unser Friede (lat. Pax nostra Christus)

An letzter Stelle der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" tritt der auferstandene Christus dem Betrachter in frontaler Ansicht entgegen (Abb. 31) . Die Christusgestalt ist dabei ein Konglomerat des niederländischen Vorbildes (Abb. 15), Aldegrevers Kunstauffassung und Albrecht Dürers Christus der Kupferstichpassion aus dem Jahr 1512 (Abb. 41). Unabhängig von

[185] Kretschmer 2017, S. 271.
[186] ebd., S. 417.
[187] Stichel 1993, S.69.

den beiden Vorbildern, stellt Aldegrever seinen Heiland vor ein geschlossenes Steingrab[188], das analog zum Steinblock im linken Bildvordergrund als Pendant zur Mauer in den vorhergehenden Stichen anzusehen ist. Im Bildhintergrund erstreckt sich eine Landschaft, welche links als Gebirge und rechts als bewachsener Hügel mit Weg konstruiert wurde. Aldegrever zitiert für seine Darstellung die Baum-Weg-Gruppe aus Dürers Stich als Sinnbild der *paysage moralisé*..[189]

Gegensätzlich zu den derben Figurentypen der Vorgängerstiche, orientierte sich Aldegrever bei der Modellierung des Körpers Christi an Dürers Werk. Dies spiegelt sich im Gesichtstyp, im Figurenideal und im Kontrapost der Gestalt wieder, wohingegen das um die Hüfte geknotete Tuch und der über der Brust zusammengefasste Umhang wesentliche Züge des niederländischen Vorbildes aufweisen, die Stofflichkeit aber Aldegrevers ästhetischem Empfindens zuzuschreiben ist. Im Unterschied zu Anthonisz und Dürer wird der Kopf Christi nicht mit einem Nimbus oder einer Glorie umgeben, sondern ganz ohne Schein dargestellt.

In seiner rechten Hand hält der Heiland die Kreuzfahne, das Symbol des Sieges[190], deren Ende vom linken seitlichen und linken oberen Bildrand beschnitten wird. Die linke Hand hat er, ikonographisch falsch, zum Segensgruß erhoben. Dies deutet darauf hin, dass Aldegrever der Umkehrung im Druck keine allzu große Beachtung schenkte, wie wir auch bei der spiegelverkehrten „4“ der Folgenummer in der oberen rechten Bildecke sehen können. Die Versrede bezieht sich ikonographisch nicht direkt auf die Abbildung, sie kann eher als geistliche Ansprache angesehen werden, in der versprochen wird, nach einem Leben als guter Christ in Herrlichkeit aufzuerstehen.

Die Beischrift „PAX NRA CHRISTUS“, ohne Hochpunkt, findet sich mittig über dem Kopf Christi. Diese Formulierung verweist auf die Personifikation des weltlichen Friedens (2. Blatt der Serie) und darauf, dass am Ende eines tugendhaften Lebens der von Gott gewährte weltliche Friede nun vom himmlischen Frieden abgelöst wird. Das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl „1550“ sind im rechten Bildbereich dargestellt.

[188] Bei Dürer steht Christus auf einem Steinsarkophag.

[189] Die *Paysage moralisé* „…will mit den Elementen der Ordnung in dem Chaos das Bestehen einer göttlichen Vorsehung aufzeigen, somit die Einbildungskraft und das moralische Denken des Menschen anregen“; Lausberg 2018, S. 233.

[190] Kretschmer 2017, S. 250.

6.3. Zusammenfassung der Beobachtungen

Kapitelabschließend lassen sich einige wichtige Beobachtungen zur Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ zusammenfassen:

- Heinrich Aldegrever orientierte sich für seine Kupferstichfolge an der Holzschnittserie „Mmisbruik van Voorspoed“ (dt. Missbrauch des Wohlstandes bzw. Glücks) von Cornelis Anthonisz aus dem Jahr 1546 und übernahm von ihm die Abfolge der Personifikationen. Im Gegensatz zum serientypologischen Vorbild konzipierte der Künstler seine Folge auf 14 Einzelblättern statt paarweise auf sieben Holzschnitten. Die niederländischen Namensbezeichnungen übersetzte Aldegrevers ins Lateinische und fügte seinen Blättern eine Folgenummer hinzu. Die aufwendige Rahmung mit den Versunterschriften des niederländischen Vorbildes übernahm der Künstler nicht. Wie oben erwähnt, dürfte dies mit der geringen Größe der Stiche zusammenhängen.
- Ikonographisch lehnte sich der Künstler bei der Mehrzahl der Personifikationen an die Holzschnittserie Cornelis Anthonisz‘ an, es finden sich aber auch Bezüge zu Giotto, Dürer, Bosch, Burgkmair, Flötner und den Brüdern Beham.[191] Aldegrever konzipierte jedoch auch eigene Bildmotive. So schuf er für den Stich seiner *Fortuna* eine vollkommen neue Bildidee, zusammengesetzt aus unterschiedlichen für die Schicksals- bzw. Glücksgöttin bekannten Attributen.
- Im Gegensatz zu Anthonisz[192] bringt Aldegrever seine Stiche weder durch Blickbeziehungen der Personifikationen, noch durch erläutende Verse, sondern mittels einer Nummerierung in eine gewollte Reihenfolge und legt damit eine „Leseanleitung“ fest. Bei einzelnen Blättern innerhalb von diversen Sammlungen konnten entfernte Folgenummern beobachtet werden. Somit kann man auch von einer Einzelnutzung[193] oder dem Besitz einer unvollständigen Serie ausgehen.

[191] Stilitisch reiht sich Heinrich Aldegrever mit seinen gedrungenen Körperformen und den kleinformatigen Stichen hinter Georg Pencz und die Brüder Beham ein.

[192] Die korrekte Abfolge der Personifikationen der niederländischen Holzschnittserie kann anhand der Versunterschriften ausgemacht werden, welche des öfteren auf die vorhergehenden bzw. nachfolgenden Darstellungen verweisen.

[193] Aus dem 16. Jahrhundert kennt die Forschung viele persönliche Bibeln und Stammbücher, die durch kleine, eingeklebte oder beigelegte Graphiken illustriert und damit auch personalisiert wurden; vgl. Goddard 1988, S. 13-29.

- Bei mehreren Stichen konnte beobachtet werden, dass der Künstler der Umkehrung des Motives im Druck keine bzw. nur wenig Beachtung schenkte; so wurden der Segensgestus Christi, aber auch vereinzelte Folgenummern, seitenverkehrt gedruckt. Als Folge werden die von Cornelis Anthonisz beabsichtigen (Blick)Beziehungen zwischen den Personifikationen aufgebrochen.
- Mittels der noch heute existierenden Stiche innerhalb diverser Sammlungen Europas konnte – unter anderem anhand der seitenverkehrt gestochenen Zahlen – beobachtet werden, dass sie alle vom selben Druckstock stammen und die Serie kein weiteres Mal aufgelegt wurde.
- Die ersten Vorzeichnungen zu den Stichen fertigte der Künstler im Jahr 1548 an. Die fertigen Kupferstiche wurden mit den Jahren „1549“ und „1550“ datiert. Ohne die von Aldegrever angegebene Jahreszahl „1548“ auf der Vorzeichnung der *Pauperitas* wäre die Interpretation[194] der Kupferstichfolge in der vorliegenden Arbeit vielleicht anders ausgefallen.

6.4. Stilbeschreibung der Kupferstichserie

In diesem Kapitel sollen nun die stilistischen Charakteristika Aldegrevers am Fallbeispiel der hier im Mittelpunkt stehenden Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ analysiert werden. Die Serie fällt in das Spätwerk des Künstlers und zeichnet sich durch einen übersteigerten Manierismus sowie kleinteilig-knittrigen Gewändern aus.[195] Zu hinterfragen ist, woher Aldegrever Anregungen für seinen doch ganz individuellen Stil bekam?

In Bezug auf die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ kann von einem niederländischen Einfluss, alleine schon wegen der motivischen Übernahme von Cornelis Anthonisz‘ Holzschnittserie „Mmisbruik van Voorspoed“ ausgegangen werden. Konkret spiegelt sich dies aber nur im übersteigerten Manierismus wider, welcher seinen Ausdruck in den überlängten Gliedmaßen und kleinen Köpfen der Personifikationen findet. Hinsichtlich der Körpermodellierung der Personifikationen orientierte sich Aldegrever jedoch stark an der Proportionslehre Albrecht Dürers.

[194] siehe Kapitel 7.
[195] Zschelletzschky 1933, S. 22; vgl. auch Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum 2002, S. 12.

Betrachten wir die Ausführung der Gewänder, Gesichtszüge und Haare der Personifikationen sowie den konstruierten Bildraum finden wir nichts Niederländisches in ihnen. Der Künstler übernimmt weder die detailreichen Gewänder, die aufwändigen und vielfältigen Kopfbedeckungen noch die bühnenartige Rahmung der Holzschnitte Anthonisz'. So kommen wir nicht umhin, uns auf die Suche nach weiteren Einflussnehmern zu machen. Ausgangspunkt meiner Recherche waren die Werke Albrecht Dürers, welcher bekanntlich ein lebenslanges Vorbild für Heinrich Aldegrever war. Untersucht wurden Kunstwerke im kulturellen und künstlerischen Umkreis des Künstlers mit Schwerpunkt auf kleinformatigen Kupferstichen.

Besonders auffällig in Aldegrevers Oeuvre und meines Erachtens charakteristisch für den Stil des Künstlers ist das ungewöhnliche Faltenspiel seiner Gewänder. In Bezug auf die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" können wir auf Kniehöhe stark vom Wind bewegte und weit ausschwingende Kleidersäume beobachten. Diese scheinbar geräuschvolle Bewegung des Stoffes wird durch eine Vielzahl von kleinteiligen, rund gekräuselten bzw. eingedrückten Gewandfalten dargestellt, welche ein intensives Licht-Schatten-Verhältnis erzeugen und den Gewändern mehr Plastizität verleihen. Für diese Art der Modellierung des Gewandes ließ sich Aldegrever sehr wahrscheinlich von Stichen Dürers inspirieren. Als naheliegendes Beispiel kann der Stich „Maria, von einem Engel gekrönt" aus dem Jahr 1520 (Abb. 42) herangezogen werden. Das Kleid der sitzenden Maria weist ähnlich wie bei Aldegrever kleine gekräuselte Falten auf, wobei sie jedoch den dicken Stoff unrealistisch brechen. Ganz anders verhält es sich beim Gewand des Engels, der im linken Bildbereich schwebt und Maria krönt. Seine Kleidung ist vom Wind ergriffen und kräuselt sich dabei geräuschvoll in viele Falten, welche die langen Stoffbahnen des Gewandes optisch unterbrechen. Um auch die plastische Körperlichkeit des Engels hervor zu heben, legt Dürer das flatternde Gewand eng an den Oberschenkel des Protagonisten an. Heinrich Aldegrevers Faltenstil ist diesem augenscheinlich sehr ähnlich. Der Künstler setzt ebenso kleine, mehrfach gekräuselte Gewandfalten ein, um die Bewegtheit der Gewänder zu suggerieren und seine Figuren lebendiger und haptischer erscheinen zu lassen. Im Unterschied zum Nürnberger Meister sind Aldegrevers Falten stellenweise noch kleinteiliger und homogener in die Gewänder eingearbeitet. Interessanterweise verwendete Dürer diese Art der Faltengestaltung nicht in besonders vielen Stichen und meistens nur sparsam, da er eher Wert auf detailreiche, große und

elegant drapierte Gewandstoffe legte.[196] Heinrich Aldegrever machte sich diesen Faltenstil zu eigen, eventuell mit dem Wissen, dass dieser nicht als typisch dürerisch bekannt war. So konnte er seinem Vorbild treu bleiben und dabei einen „eigenen Stil" kreieren, welcher heute als charakteristisch für den Aldegrevers angesehen werden kann.

Sein Faltenstil könnte jedoch auch mit dem „Donaustil" in Verbindung gebracht werden, welcher mit sehr vielseitigen Ausprägungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in Altbayern und Österreich auftritt, seine Verbreitung aber auch bis nach Ungarn, in die Schweiz und nach Norddeutschland nachweisbar ist.[197] Charakteristisch für diese Strömung ist neben der Hinwendung zu Landschaftsdarstellungen die besondere Plastizität von Figuren in Malerei, Graphik und Plastik, welche ihren Ausdruck in bewegten und tief gehöhlten Gewanddrapierungen finden.[198] Diese Gewandfalten fanden innerhalb des „Donaustils" unterschiedlichste Darstellungsweisen, von auffallend plastischen Faltenschüsseln bis hin zu kleinteilig-knittrigen Falten, wie sie Aldegrever bevorzugte. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in der Pfarrkirche von Hallgarten, in der Nähe von Mainz. Die Assistenzfiguren der dort stehenden Kreuzigungsgruppe (Abb. 48), die von einem anonymen Künstler aus dem Umkreis von Hans Backoffen um 1530 geschaffen wurden, sind in tief modellierte und bewegte Gewänder gekleidet, deren wulstig-dicke Faltenstränge in ihren Graten immer wieder unruhig eingedrückt sind.[199] Ein weiteres, früheres Beispiel findet sich in Frankfurt im Liebieghaus, wo die Statue des Heiligen Martin steht (Abb. 49), welche der unbekannte Meister der Altöttinger Türen um 1515/20 anfertigte. Seine Figuren zeichnen sich neben auffallend welligen und flächig ausbreitenden Saumkanten durch verwehte Manteltücher mit kleinteilig-knittrigen Falten aus.[200] Weitere, jedoch örtlich entferntere Beispiele für einen ähnlichen Faltenstil finden sich vereinzelt in Bayern.[201] Es könnte durchaus sein, dass Wanderkünstler diesen Stil bis nach Norddeutschland bzw. bis in Aldegrevers Werkstatt brachten. Angesichts dieser Beobachtungen und Aldegrevers „Kräuselfaltenstil", welcher in seinem gesamten Oeuvre von der Frühzeit bis in die Spätzeit zu beobachten ist, wäre

[196] vgl. Abb. 43.
[197] vgl. Anzelewesky 1984 & Vaisse 1984.
[198] Brandmair 2015, S. 14-17.
[199] ebd., S. 109-110.
[200] ebd., S. 69-73.
[201], vgl. ebd., Maria als Assistenzfiguren in der Rebdorfer Pfarrkirche, S. 66; Hl Petrus aus dem Kloster Schäflarn, S. 67.

es eventuell an anderer Stelle wert, den Künstler als nördlichsten Vertreten der „Donauschule“ bzw. des „Donaustils“ zu diskutieren.

Kommen wir wieder zurück zu der Analyse der Kupferstichfolge „Vom Missbrauch des Glücks“ ist offenkundig, dass der einheitliche, dem gotischen Schönheitsideal entsprechende Kopf- und Gesichtstyp[202] der weiblichen Personifikationen von Werken Dürers abgeleitet werden kann. Ähnlich wie bei zahlreichen Frauendarstellungen[203] des Nürnberger Meister tragen Aldegrevers Personifikationen oftmals lange gelockte Haare, die am Kopf anliegen und deren Strähnen im Wind wehen. Es fällt jedoch auf, dass der Künstler der Modellierung der Haare nicht so viel Aufmerksamkeit schenkte, wie dem Faltenspiel der Kleidung. Die Haare werden oftmals in wenige Partien gegliedert und deren Enden mit einfachen gekringelten Linien dargestellt. Vielleicht dürfte dies aber auch mit der geringen Größe der Stiche zusammenhängen.

Im Gegensatz zu Albrecht Dürer konturiert Aldegrever seine Figuren mit dicken, fortlaufenden Linien, um diese vom Hintergrund klar abzugrenzen und im kleinen Stich nochmals deutlich hervorzuheben. Die Konturierung erinnert, neben der bereits erwähnten Fortuna von Hans Sebald Beham (Abb. 37), auch an dessen Gestaltung der Personifikationen der „Sieben Freien Künste“, wie am Beispiel der *Rhetorica* zu beobachten ist (Abb. 44). Auffallend an dieser Serie von Personifikationen ist die Ähnlichkeit der antikisierenden Gewänder, die, wie auch bei Aldegrever, einen hohen Beinschlitz und durch deren Bewegtheit ein aufwändiges Faltenspiel (wenn auch in anderer Manier) aufweisen. Leider kann die Folge nicht genauer als in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden, daher ist nicht sicher, ob diese älter oder jünger als die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ von Heinrich Aldegrever ist. Anhand von zwei älteren Serien Behams kann jedoch vermutet werden, dass sie einen maßgeblichen Einfluss auf die hier im Mittelpunkt stehende Folge hatte. Betrachten wir anfänglich die bereits oben erwähnte Folge Behams „Cognitio und die sieben Tugenden“ aus dem Jahr 1539, so fällt auf, dass seine Tugenden ebenfalls in antikisierenden und körperbetonten Gewänder barfuß vor gestuften Architekturversatzstücken stehen (Abb. 45). Der Faltenstil Behams, welcher von Stich zu Stich variiert, kann jedoch nicht mit Aldegrevers „Kräuselfaltenstil“ verglichen werden. Zu erwähnen

[202] Kopf mit hoher Stirn, kleinem Mund und kleinem hervortretenden Kinn.
[203] vgl. Abb. 42, 43.

ist an dieser Stelle, dass die Stiche der Serie Behams nur 40 x 24 mm groß sind und folglich nicht derselbe Grad an Kleinteiligkeit erwartet werden kann, wie bei Aldegrevers größeren Blättern. Dies könnte auch der Grund für den einfach gehaltenen Hintergrund sein, doch beweist uns Hans Sebald Beham in einer weiteren kleinen Kupferstichserie aus dem Jahr 1539 (Abb. 46), dass selbst auf einem 45 x 32 mm großen Blatt noch ein landschaftlicher Hintergrund Platz findet.
Diese Art der Hintergrundgestaltung mit Architekturversatzstücken und einem dahinterliegenden schmalen Landschaftsstreifen wurde jedoch nicht von Beham, sondern von Albrecht Dürer mit seinen Blättern zu den vier Aposteln, welche im Jahr 1514 entstanden, eingeführt (Abb. 47). Albrecht Dürer verwendete diese Komposition allerdings nur sehr selten, da er dem Hintergrund mehr Bedeutung zuwies, diesen detailreich gestaltete und mit ihm des Öfteren auch Bezug auf den Bildinhalt nahm.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Heinrich Aldegrevers Stil innerhalb der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ eventuell vom „Donaustil“ und offenkundig von zwei süddeutschen Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit geprägt war. Albrecht Dürers Vorbildfunktion tritt nicht nur in der Körpermodellierung und in der Übernahme des gotischen Schönheitsideales zu Tage, sondern manifestiert sich auch in dem für Aldegrever charakteristischen Faltenstil, welcher eventuell auch vom zeitgleichen „Donaustil“ geprägt war. Für die antikisierenden Gewänder der Personifikationen und für den Bildaufbau ließ sich der Künstler aber offensichtlich von diversen Kupferstichserien Hans Sebald Behams inspirieren. Da sich die Hintergrundgestaltung mit gestuften Architekturversatzstücken und dahinterliegenden schmalen Landschaftsstreifen nur im Spätwerk Aldegrevers (ab 1549) findet, kann davon ausgegangen werden, dass sich der Künstler eher an den zeitnahen und serientypologisch ähnlichen Kupferstichfolgen Behams aus den 1530er Jahren, als an den älteren Aposteldarstellungen Dürers orientierte.[204] Ansonsten würden man ein früheres Auftreten dieser Hintergrundgestaltung im Oeuvre Aldegrevers vermuten. Der Einfluss Behams auf Aldegrevers Spätwerke ist damit nicht von der Hand zu weisen und würde, wie auch die Beeinflussung des Donaustils auf Aldegrever, eine eingehende und ausführliche Betrachtung verdienen.

[204] Eventuell dürfte hier auch der Umstand mitspielen, dass Albrecht Dürer nie eine Serie von Tugenden oder Personifikationen erschuf und Aldegrever somit kein direktes dürerisches Vorbild für seine Kupferstichfolge hatte.

6.4.1. Ein Gedankenexperiment zur Kunstauffassung Aldegrevers in seiner Spätphase

Der analytische Teil der vorliegenden Arbeit soll mit einem Gedankenexperiment zur Kunstauffassung Aldegrevers in seiner Spätphase beendet werden, welche sich erstmals in der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ widerspiegelt.

Heinrich Aldegrever erschuf nach einer längeren Schaffenspause in den Jahren 1548 bis 1550 eine Kupferstichserie in Anlehnung einer serientypologisch neuartigen Holzschnittserie des Niederländers Cornelis Anthonisz. Aldegrever übernahm für seine Kupferstichserie die genaue Abfolge der Personifikationen, deren Ikonographie und interessanterweise auch Anklänge des Manierismus‘, welcher in den gelängten Figuren Anthonisz‘ seinen Ausdruckt findet.[205] Stilistisch bleibt Aldegrever mit seinem stämmigen, dem barocken Schönheitsideal entsprechenden Frauentyp jedoch seinem Vorbild Albrecht Dürer treu. Angesichts dieser Tatsachen stellt sich für mich die Frage, warum sich Heinrich Aldegrever stilistisch nicht näher an das niederländische Vorbild heranwagte, obwohl er dieses doch in seiner Abfolge und Ikonographie der Personifikationen fast gänzlich formal kopierte. Hatte er vielleicht Befürchtungen, dass mit einem neuen bzw. zu stark abgeänderten Stil seine Werke nicht mehr als solche erkannt wurden?

Der Künstler scheint, nach seiner langjährigen Schaffenspause, mit der Übernahme eines vollkommen neuen Serientyps und dem Einarbeiten des Manierismus‘ moderner und in seinem Stil fortgeschrittener wirken zu wollen. Gleichzeitig wollte er sich wohl nicht allzu weit von seinem lebenslangem Vorbild Albrecht Dürer entfernen, da der Betrachter dann nicht mehr zu einem Vergleich mit dessen Werken motiviert worden wäre. Zu erwähnen ist hier nochmals das verstärkt aufkommende motivische „Anlehnungsbedürfnis“ an Dürers Werke in der Spätzeit Aldegrevers, welches in der vorliegenden Kupferstichserie vor allem am letzten Stich des Jesus Christus (Abb. 31)[206]zu beobachten ist. Die serientypologisch neuartige und eher wenig bekannte Holzschnittserie Anthonizs‘ zu kopieren und einen direkten Verweis auf den wohl weit verbreiteten Christus-Stich der kleinen Kupferstichpassion Dürers aus dem Jahr 1512 zu machen, war eine herausragende Taktik Aldegrever, um einerseits das noch unbekannte Thema der Serie in einer für ihn modernen Form herauszubringen und andererseits trotzdem einen Vergleich mit

[205] Arasse/Tönnesmann 1997, S. 361.
[206] vgl. Kapitel 6.2.14.

seinem großen Vorbild Albrecht Dürers zu erwirken. Somit kann die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ als Ergebnis einer Synthese von lokalen Traditionen mit dem niederländischen Manierismus angesehen werden.

6.5. Rezeption

Obwohl zahlreiche Abzüge von Stichen Heinrich Aldegrevers existieren und viele motivische Übernahmen für Kunstwerke in diversen Techniken (Goldschmiedekunst, Holzschnitzerei, Bildhauerei etc.) bekannt sind, ist die Rezeptionsgeschichte der Serie „Vom Missbrauch des Glücks“ eine kurze. Nicht einmal die ganze Serie, sondern nur ein Blatt fand als Nachstich vor der zweiten Jahrtausendwende nochmals Beachtung. So zierte der Kupferstich des Friedens (lat. Pax) das Titelblatt der Sonette des Giuliano Goselini (Abb. 48), welche 1588 in wiederholter Auflage in Venedig erschienen und von Francesco de Franceschi senese herausgegeben wurden. Die Abbildung wurde mit Aldegrevers Monogramm und der Jahreszahl „1586“ gegengleich von einem Stecher mit den Initialen C.P. nachgestochen. Dass gerade die für lange Zeit einzige Rezeption der Kupferstichserie in Italien entstand, dürfte an der bereits zur Lebzeiten weit verbreiteten Beliebtheit Aldegrevers liegen. So finden sich diverse Handzeichnungen und Stiche des Künstlers in der *Accademia delle belle arti* in Venedig, welche eventuell für die Gestaltung des erwähnten Titelblattes herangezogen wurden.[207]

Nach einer Ausschreibung des Kunstvereins Kreis Soest‘, mit der Fragestellung wie heutige KünstlerInnen auf die Personifikationen der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ reagieren[208], wurde das Werk Aldegrevers nach über 400 Jahren erneut reflektiert und unter anderem zitiert. 64 Werkstücke in verschiedenster Technik wurden ausgewählt und in der Ausstellung „Vom Missbrauch des Glücks“ vom Dezember 2017 bis Januar 2018 im Wilhelm-Morgner-Museum in Soest ausgestellt. Auffallend ist, dass zu den Personifikationen „Friede“, „Müßiggang“, „Geduld“ und „Christus ist unser Friede“ keine Werkstücke vorliegen, wohingegen sich die KünstlerInnen mit der Allegorie bzw. dem Thema „Armut“ am meisten beschäftigten und dies bzw. dieses in insgesamt zehn Werkstücken umsetzten. Direkte Zitate der Personifikationen

[207] Barczat 1923, S. 108.
[208] Kat. Ausst. Museum Wilhelm Morgner Soest 2017, S. 13.

Aldegrevers finden sich in zehn Exponaten, am häufigsten (viermal) wurde die Unkeuschheit zitiert. Nur zwei der Ausstellungsstücke vereinen mehrere Personifikationen und verweisen damit auf die Zusammengehörigkeit der Stiche im Verbund der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“.[209]

Weitere Nachstiche zur Kupferstichfolge Heinrich Aldegrevers oder motivische Zitate der Personifikationen sind nicht bekannt bzw. konnten in der Forschungsliteratur nicht ausfindig gemacht werden.

[209] ebd., S. 47, S. 85.

7. Kontextualisierung und Interpretation der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“

Wie oben dargelegt, wurde nach dem verlorenen Kampf der protestantischen Reichsstände und Fürsten gegen Kaiser Karl V. 1548 das Augsburger Interim ausgerufen, was sich in einer weitgehenden Rekatholisierung des Landes manifestierte. Heinrich Aldegrever, der sieben Jahre vorher sein Kunsthandwerk niedergelegt hatte, um sich allem Anschein nach an der reformatorischen Bewegung zu beteiligen, schreckte nicht davor zurück, gegen das ausgerufene Interim zu protestieren, woraufhin er verhaftet und verhört wurde. Wir wissen nicht, ob der Künstler vor oder nach dem Verhör mit den Vorzeichnungen zur Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ begann, doch können wir anhand der militärischen Niederlage des Schmalkaldischen Bundes 1547 und den absehbaren Konsequenzen annehmen, dass die zeitgeschichtlichen Begebenheiten den Künstler dazu veranlassten, wieder ins Kunstgewerbe einzusteigen, um auf verdeckten Wegen die Reformationsbewegung weiterhin zu unterstützen. Es könnte andererseits sogar sein, dass Heinrich Aldegrever gerade wegen der Zeichnungen und deren reformatorischen Inhaltes im Jahr 1548 vom Stadtrat verhört wurde.[210] Diese Annahme kann jedoch insofern widerlegt werden, als die Blätter der Serie mit den Jahreszahlen „1549“ und „1550“ datiert wurden. Die Kupferstichserie wäre wohl kaum in Druck gegangen, wäre sie der „Tatgegenstand“ gewesen.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie offensichtlich der protestantische Gehalt der Serie war und welche Vorteile der Künstler darin sah, seine Glaubensüberzeugung wieder im Stich statt in Taten und Worten zu verbreiten. Betrachten wir die einzelnen Blätter und deren Reihenfolge im Kontext der historischen Begebenheiten, könnte die Kupferstichserie folgende Ikonologie, gepaart mit protestantischem Gedankengut, beinhalten: Nach den Personifizierungen von Eintracht, Frieden und Vorsorge, welche zu dritt eine friedvolle Welt des Miteinanders – möglicherweise die Welt vor dem Augsburger Interim – darstellen, erscheint das wechselhafte Glück. *Fortuna* kann als Warnung vor der Unbeständigkeit des menschlichen Lebens angesehen werden und verweist auf die Gefahren und Konsequenzen eines untugendhaften Lebens, die in den nachfolgenden Stichen behandelt werden. Das unkontrollierte Anhäufen von irdischen

[210] Leider schweigend hier die Quellen bezüglich des Anlasses der Verhaftung.

Gütern wird in der Personifikation des Reichtums verbildlicht und spielt auf das wachsende Geldbedürfnis der Kurie an, welches nicht mehr kirchlichen Zwecken, sondern dem eigenen Repräsentationsbedürfnis zugutekam. Mit dem hier angeführten Zitat des Kirchturmes von St. Patrokli verweist Aldegrever meines Erachtens explizit auf die Umsetzung des Augsburger Interims in Soest und hier im Besonderen auf die katholische Übernahme der vorher evanglisch-geführten Kirche.[211] Dem Reichtum folgen die Stiche von Müßiggang und Unmäßigkeit; sie thematisieren die Spiel-, Trunk- und Esssucht und kritisieren damit das von Prunk- und Verschwendungssucht beherrschte Papsttum.[212] Die körperliche Vergnügungsgier findet im Blatt der Unkeuschheit Ausdruck, wobei Aldegrever hier nicht zu einer direkt gegen die Kirche gerichteten radikal formulierten Darstellungsweise kam wie in früheren Blättern.[213] Die nachfolgende Personifikation des Neides könnte auf die Missgunst der katholischen Kirche gegenüber dem Erfolg der Reformation und der Oemekenschen Kirchenordnung in Soest hinweisen. Aus dem Neid geht der Zorn, die nächste Personifikation der Serie, hervor, welcher sich als Kriegswut entlädt und bittere Armut nach sich zieht. Hier könnte ein Bezug zur militärische Niederlage des Schmalkaldischen Bundes 1547 bestehen, in deren Folge das Augsburger Interim ausgerufen und die evangelische Kirchenordnung aufgehoben wurde. Doch mit der Allegorie der Armut schließt Heinrich Aldegrever seine Kupferstichserie nicht. Er fordert mit dem folgenden Stich der Geduld die Menschen auf, die Hoffnung nicht zu verlieren, obwohl der „Glaubenskrieg“ vorerst als verloren galt. *Pacientia* nimmt dabei eine wichtige Rolle in der Kunst der Reformation ein, sie bezeichnet nicht nur eine wichtige Haltung im religiösen Leben, sondern verkörpert auch die Glaubensstandhaftigkeit, welche nun mehr gefragt war denn je. Nur mit einer geduldigen Lebenshaltung wächst die Freude – dargestellt am nächsten Stich der Folge – mit dem Blick auf die ersehnte Seligkeit, verbildlicht durch die Taube des Heiligen Geistes.[214] Der Mensch ist auf die Tugend der Geduld angewiesen, damit er sich im Glück nicht in der Überheblichkeit und im Unglück nicht in der Verzweiflung verliert.[215] Am letzten Stich tritt dem Betrachter der auferstandene Christus entgegen, der dem tugendhaften und gläubigen Menschen den

[211] zur Kirchengeschichte von St. Patrokli siehe https://de.wikipedia.org/wiki/St.-Patrokli-Dom_(Soest) (letzter Zugriff 19.03.2018, 18:17).
[212] Diesem Thema widmete sich Heinrich Aldegrever bereits vor seiner Schaffenspause im Jahr 1541; siehe Abb. 17.
[213] siehe Abb. 16.
[214] Kern 2002, S. 164-172.
[215] ebd. S. 349.

himmlischen Frieden bringt. Das theologische Prinzip *Solus Christus* der Reformatoren findet in diesem Stich Eingang, wird aber von Anthonisz und Aldegrever nicht so radikal dargestellt wie im oben erwähnten Werk Cranachs „Verdammnis und Erlösung". Trotzdem symbolisiert auch hier der auferstandene Christus die Erlösung der Menschen durch ihn und den Glauben an ihn und somit auch das theologische Prinzip *Sola Fide*.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" augenscheinlich nicht protestantisch-aufhetzerisch wirkte, da Aldegrever in den Stichen keine direkte Kritik an der römisch-katholischen Kirche äußerte, wie er es in früheren Stichen durchaus tat. Ein unterschwelliger pädagogischer Impetus im Sinne der Bibelauslegung Luthers wird jedoch nicht von der Hand zu weisen sein, dürfte aber in den Augen des Soester Stadtrates als „ungefährlich für die Öffentlichkeit" gegolten haben, da der Druck der Serie nicht verboten wurde.

Interessant zu beobachten ist auch, dass die letzte bekannte Arbeit Heinrich Aldegrevers vor seiner Schaffenspause eine Totentanzfolge aus dem Jahr 1541 mit offensichtlicher Kritik an der katholischen Kirche und ihren Obrigkeiten war. Hierfür orientierte sich der Künstler an dem Totentanz von Hans Holbein, der 1538 erschienen war und ebenfalls eine Missbilligung des Papsttums aufweist. Heinrich Aldegrever zeigte jedoch nicht wie Holbein alle Stände, sondern konzentrierte sich bewusst auf die Würdenträger der katholischen Kirche und kritisierte deren Selbstvergötzung und den Ablasshandel scharf.[216] Die Kupferstichfolge „Vom Missbrauch des Glücks", das erste Werk nach seiner Schaffenspause, wirkt im Vergleich zur Totentanzfolge harmlos. Auch in den nachfolgenden Jahren äußert sich Heinrich Aldegrever in seiner Kunst nicht mehr so radikal wie vor 1541. Erst im Zusammenhang mit den zeitgeschichtlichen Begebenheiten und den Erfahrungen Heinrich Aldegrevers im Verlaufe der reformatorischen Geschichte Soests können seine Werke, welche nach 1548 entstanden sind, auch protestantisch verstanden werden. Die Gefahr einer weiteren Verhaftung und des Verlustes seiner Soester Bürgerschaft veranlasste den Künstler, allem Anschein nach, seine Kritik an der alten Kirchenordnung und an der Unterdrückung der evangelischen Glaubensgemeinschaft in kleinen Dosen, oft unterschwellig zu

[216] http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff am 12.02.2018, 14:05), vgl. Kapitel „Heinrich Aldegrever und die protestantische Bildpropaganda".

äußern, manchmal nur durch Hinzugabe eines Attributes[217] oder im Gewand einer aufwendigen Allegorie[218] verpackt.

Für mehrere Forschungsdisziplinen dürfte es von Bedeutung sein, dass Bildprogramme von Tugenden, Lastern oder Personifikationen, aber auch einzelne Werke, die soziale, politische und religiöse Wirklichkeit der damaligen Zeit widerspiegeln.[219] Gerade diese Tatsache unterstreicht die Wichtigkeit, Kunstwerke nicht nur im kunstgeschichtlichen, sondern auch im zeitgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Vor allem im 16. Jahrhundert verweisen sie oftmals auf politische und kirchliche Machtverhältnisse, aber auch auf die Bekenntniszugehörigkeit eines Künstlers während und nach der Reformation. Im Falle Heinrich Aldegrevers bestätigen, bekräftigen und ergänzen seine Werke die wenigen biographischen Quellenaussagen und das fragmentierte Bild seiner Persönlichkeit.

7.1. Ein Gedankenexperiment zur Funktion und Handhabung

An dieser Stelle möchte ich gerne ein Gedankenexperiment zur Funktion und Handhabung der einzelnen Stiche der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ wagen. Wir wissen anhand der Vorzeichnung der Allegorie der Armut, dass diese im Jahr 1548 von Heinrich Aldegrever vorbereitet wurde. Alle weiteren heute noch erhaltenen Zeichnungen der Folge weisen keine Jahreszahl auf. Demnach können wir also nicht nachvollziehen, ob der Künstler alle Vorzeichnungen zu den vierzehn Personifikationen seiner Serie bereits 1548 anfertigte oder ein Teil davon erst im nachfolgenden Jahr entstand. Die Datierungen auf den Stichen sprechen für einen Druck der ersten dreizehn Blätter im Jahr 1549 und für einen Druck des letzten Stiches im Jahr 1550. Sollte der Künstler die Serie als Ganzes gleichzeitig veröffentlicht haben, scheinen mir 2 bis 3 Jahre für die Vorbereitungen und Umsetzung von vierzehn Blättern – in Anbetracht der

[217] vgl. Aldegrevers Personifikation des Hochmutes innerhalb der Reihe „Die Tugenden und die Laster“ (1552) (siehe Abb. 49); Aldegrever setzt der weiblichen Gestalt eine dreistufige Tiara auf und beklagt damit, wie auch schon Cranach d. Ä., das Papsttum als „babylonische Hure“, die eine unersättliche Gier nach irdischen Reichtümern hat, an; ebd.

[218] vgl. Aldegrevers Fortuna von 1555 (siehe Abb. 50). Mit der Darstellung dieser Fortuna verbildlicht Heinrich Aldegrever nicht nur den Sieg der reformatorischen Bewegung, sondern ermahnt den Betrachter gleichzeitig, dass – trotz diverser Rückschläge, verursacht durch die Wandelbarkeit des Glücks – nicht an Gottes Güte und am Erfolg des rechten Glaubens sowie dem Schicksal, das durch Gott vorherbestimmt ist, gezweifelt werden soll; Aubrunner 2017, S. 23.

[219] Kern 2002, S. 18.

regen Produktion vor seiner Schaffenspause – unrealistisch zu sein. Warum also ließ er sich mit dieser Serie, welche ihm offensichtlich am Herzen lag, da er ihretwegen wieder ins Kunsthandwerk einstieg, so enorm viel Zeit?

Wäre es nicht vielleicht möglich, dass Aldegrever die einzelnen Blätter der Serie nicht gleichzeitig, sondern einzeln veröffentlichte? Eventuell brachte der Künstler allmonatlich einen Stich heraus und schuf so eine Serie von Sammelbildern, die es zu ergattern galt. In Bezug auf Heinrich Aldegrevers Stiche erwähnte Carel van Mander 1604[220], dass diese „exzellent und würdig zum Sammeln“ seien; können wir hier vielleicht einen Hinweis auf meine Vermutung sehen? Zusätzlich zu der Einzelherausgabe der Blätter könnte der Künstler die Stiche in einer anderen Reihenfolge, als die Nummerierung vermuten lässt, herausgegeben haben. Die Bildaussage und der protestantische Inhalt der Serie wären somit erst, in bedachter Reihenfolge und mit dem letzten Stich des auferstandenen Christus offensichtlich geworden, und in ihrer Gesamtheit zu erfassen gewesen. Die Nummerierung dürfte gerade in einem solchen Fall von Bedeutung gewesen sein, da ansonsten die Gedankenkette des Künstlers nicht nachvollziehbar gewesen wäre. Vielleicht war sogar die Allegorie der Armut, deren Vorzeichnung wohl am vollständigsten ist, das erste zu erhaltende Bildchen gewesen und sollte auf die katastrophalen Umstände nach dem Ausrufen des Augsburger Interims 1548 verweisen, dessen Datierung sie auch trägt. Eine solche Vorgehensweise wäre jedenfalls ein guter Schachzug Heinrich Aldegrevers gewesen, der nach seinem Verhör sicherlich vom Stadtrat beobachtet wurde. Auf diesem Weg hätte der Künstler nicht nur den oben erwähnten neuen Typus des Kunstsammlers bedienen, sondern gleichzeitig eine vollkommen neue Art der Propaganda betreiben können, ohne dabei in die Fänge des „Rekatholisierungsapparates“ zu geraten.

Die damals erst kürzlich herausgegebene, humanistisch-moraldidaktisch orientierte Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz dürfte für Aldegrever ein „gefundenes Fressen“ gewesen sein, denn mit diesem Serientypus und dem noch nie dagewesenen Ablauf der Personifikationen konnte er seinem Unmut Ausdruck verleihen. Sollte er tatsächlich die Stiche einzeln und in unterschiedlicher Reihenfolge veröffentlicht haben, hätte der Stadtrat nur schwer erahnen können, wie die Folge im Endzustand aussehen würde, sofern dieser das niederländische Vorbild

[220] van Mander 1604, S. 227.

wahrscheinlich nicht kannte. Da Heinrich Aldegrever 1548 bereits ein Bürger Soests und ein angesehener Künstler sowie Eideshelfer war,[221] konnte er mit einem großen Interesse und einer weiten Verbreitung seiner Kupferstichserie innerhalb diverser Gesellschaftsschichten rechnen. Auf diesem Weg war es dem Künstler wieder möglich, sich an der reformatorischen Bewegung zu beteiligen und eine Art stiller Propaganda zu tätigen.

[221] Hierfür sprechen diverse Auftragswerke vor seiner Schaffenspause, z.B.: Porträt des Herzogs Wilhelm von Jülich-Kleve, 1541, oder auch die bereits erwähnten Wiedertäufer-Bildnisse im Auftrag vom Münsterer Bischof.

8. Resümee

Im 16. Jahrhundert, in der Zeit der Reformation, wandten sich die Protestanten gegen die altkirchliche Vorstellung, dass der Mensch durch tugendhaftes Handeln an seinem persönlichen Seelenheil mitwirken könne. In Luthers Theologie führte allein die Gnade Gottes, das Opfer Christi und der Glaube den Menschen zur Erlösung. Dies stand im Gegensatz zu den antiken Tugendlehren, an welchen sich der zeitgleich aufstrebende Humanismus orientierte. Daher verschwanden in diesem Jahrhundert die Bildzyklen von Tugendpersonifikationen nicht, sondern traten verstärkt in den Städten auf. Dort dienten sie der Bevölkerung als ethischer Normenkatalog, der die Ausbildung eines Konfessionsbewußtseins fördern sollte. Die Tugenden erfuhren jedoch in der theologischen Ethik einen Stellungswechsel und waren nun auf die Wirkung der Gnade Gottes zurückzuführen. Aus ihrer „…aktiven Handlungskompetenz wird passive Empfänglichkeit für Gnadengaben“[222]. Somit konnten Tugendserien im 16. Jahrhundert eine moralisierende oder aber auch eine heilsrelevante Aussage bzw. Funktion haben.

Durch das Vordringen des Renaissance-Humanismus‘ in den Niederlanden kam es in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer neu konzipierten, breit angelegten Moraldidaktik für die Bevölkerung. Die Aufgabe der geistigen Erziehung der Menschen lag in früheren Zeiten in der Hand der Kirche, welche nach und nach von der Elite der Humanisten verdrängt wurde. Diese machte es sich zur Aufgabe, die antike ethische Lehre der Tugendhaftigkeit allen Bevölkerungsschichten zu vermitteln. Ausgehend von den Rhetorikkammern des Landes, wurden für die Ausbildung gemeinsamer Wertvorstellungen Tugenddruckgraphiken mit erbaulichen Inschriften, häufig in der Landessprache, unter die Bevölkerung gebracht und humanistisch-belehrende Theaterstücke aufgeführt. Die Holzschnittfolge „Mmisbruik van Voorspoed“ (dt. Missbrauch des Wohlstandes bzw. Glücks) aus dem Jahr 1546 von Cornelis Anthonisz kann vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund als moralisierendes Lehrstück angesehen werden, deren bühnenartige Rahmung samt den niederländischen Versunterschriften einen Bezug zu den damals beliebten *moralité religieuses*[223] vermuten lassen.

[222] Kern 2002, S. 345.
[223] siehe Kapitel 3.3.

In den Wirren der Reformationszeit orientierte sich der niederdeutsche Kupferstecher Heinrich Aldegrever, nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung der Holzschnittserie Anthonisz', an dieser serientypologisch neu- und einzigartigen Holzschnittfolge.[224] Der Künstler übernahm 1548 für sein Werk „Vom Missbrauch des Glücks", das im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, die genaue Abfolge und oftmals die Ikonographie der Personifikationen Anthonis'. Weitere Anregungen holte sich Aldegrever aus diversen Werken Giottos, Dürers, Bosch', Burgkmairs, Flötners und der Brüder Beham, wobei er auch zu eigenen Bildkonzeptionen kam.[225] Mittels altbekannter, aber auch neu konzipierter Tugenden, die mit traditionellen Attributen ausgestattet wurden, konnte der Künstler den theologischen Wandel, das neue Gnadenverständnis und die Erfordernisse des Gemeinwohls[226] für jeden Bürger anschaulich machen.

Wie dargelegt wurde[227], kann nicht nur die Veröffentlichung der gesamten Serie Aldegrevers', sondern auch so manche der Tugenden mit den zeitgeschichtlichen Begebenheiten – der militärischen Niederlage des Schmalkaldischen Bundes im Jahr 1547, dem Ausrufen des Augsburger Interims, der Rekatholisierung Soests und der Verhaftung Heinrich Aldegrevers 1548 – in Verbindung gebracht werden. Heinrich Aldegrever, welcher sein Handwerk 1541 niederlegte, um sich aller Wahrscheinlichkeit nach der reformatorischen Bewegung in Soest anzuschließen, beendete seine Schaffenspause, so es eine war, 1548 mit den Vorbereitungen zur Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks". Der im selben Jahr verhörte Künstler war sich sicherlich der Aufmerksamkeit und der Beobachtung des katholischen Stadtrates bewusst und kopierte für seine Kupferstichfolge eine wahrscheinlich wenig bekannte niederländische Holzschnittserie. So konnte Aldegrever unter dem Deckmantel der Kunst seinen Unmut bezüglich des Augsburger Interims und dessen Folgen kundtun ohne dabei wieder in die Fänge des Rekatholisierungsapparates zu geraten.

[224] Ob Aldegrever den niederländischen Künstler während seiner angenommenen Wanderschaft in den Niederlanden, oder zu einem späteren Zeitpunkt kennenlernte, und ob sich die Künstler durch die gleiche Gesinnung bezüglich der reformatorischen Bewegung einseitig oder gegenseitig in ihrer Kunst beeinflussten, konnte nicht eruiert werden.

[225] siehe Kapitel 6.2.

[226] In der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks" von Heinrich Aldegrever sprechen hierfür die ersten drei Personifikationen der Eintracht, des Friedens und der Vorsorge.

[227] siehe Kapitel 7.

Die Umsetzung der Serie steht im Kontrast zum niederländischen Vorbild. Aldegrever setzte seine Personifikationen nicht gepaart auf sieben große Holzschnittseiten (36 x 28 cm), sondern einzeln auf vierzehn kleinformatige Kupferstiche (70 x 49 mm). Die bühnenartige Rahmung und die Verse der Vorlage, welche die Personifikationen und ihr Tun beschrieben, fügte der niederdeutsche Künstler nicht hinzu. Zwar könnte das Weglassen der Verse durch die geringe Größe der Stiche bedingt sein, doch wäre es durchaus möglich gewesen, eine aufwändigere Rahmung als einen Federstrichrahmen zu kreieren. Anhand der zeitgeschichtlichen Geschehnissen der Jahre 1547 und 1548, der eigenwilligen Umsetzung der Serie und der architektonischen Zitate im Stich des Reichtums[228], welche auf die Stadt Soest und auf das Augsburger Interim verweisen, gehe ich davon aus, dass die Kupferstichserie nicht die Funktion einer breiten Moraldidaktik wie das niederländische Vorbild, sondern eine heilsrelevante Aussage besaß. Das Werk kann als proreformatorisch bzw. prokonfessionell, unterschwellig antikatholisch interpretiert werden. Meines Erachtens wollte Heinrich Aldegrever mit diesem Werk die protestantischen Anhänger erinnern und darin ermutigen, nach dem herben Rückschlag der Rekatholisierung Soests, die Hoffnung und den Glauben an Christus und Gottes Gnade nicht zu verlieren. Denn nur der Mensch, welcher nach den theologischen Prinzipien *sola fide*, *solus christus* und *sola gratia* lebte, war die Erlösung der Seele nach dem Tode gewiss.

In Anbetracht der ausgearbeiteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Antonisz‘ Holzschnittfolge und Aldegrevers Kupferstichserie ist festzuhalten, dass die Bildaussage eines Tugendprogramms durch die vorherrschenden sozialen, politischen und konfessionellen Rahmenbedingungen der Entstehungszeit geprägt ist. Demzufolge können zwei in der Konzeption sehr ähnlich aufgebaute Tugendserien, die jedoch zu verschiedenen Zeiten und Orten entstanden sind, eine vollkommen unterschiedliche Bedeutung und Funktion haben. So ist die Holzschnittserie Anthonisz‘ ganz dem Humanismus und der Moraldidaktik verpflichtet, während Aldegrevers Serie eher mit einem protestantischen bzw. konfessionellen Schwerpunkt interpretiert werden kann.

[228] Beschreibung siehe Kapitel 6.2.5.; Interpretation siehe Kapitel 7.

Möchte der Leser dem Gedankenexperiment[229] in der vorliegenden Arbeit Glauben schenken, so war der proreformatorische Bildinhalt der Kupferstichserie Heinrich Aldegrevers vielleicht nicht von Anfang an für jedermann sichtbar. Erst wenn alle vierzehn Bildchen der Kupferstichserie in der durch die Nummerierung vorgegebenen Reihenfolge zusammengefügt waren, konnten die Gedankenkette des Künstlers mit ihrer konfessionellen Komponente und den versteckten Hinweisen auf die zeitgeschichtlichen Begebenheiten nachvollzogen werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Heinrich Aldegrever nach dem Ausrufen des prokatholischen Augsburger Interims und seiner Verhaftung im Jahr 1548 vorsichtiger in seiner Bildsprache wurde, wie sich unter anderem auch in der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ manifestierte. Mittels komplizierter Allegorien und Hinzufügungen einzelner Attribute gelang es dem Künstler, seine religiöse Überzeugung in den krisengeschüttelten Zeiten des 16. Jahrhunderts zu verarbeiten und „undercover“ als Mitstreiter der reformatorischen Bewegung weiterhin tätig zu sein.

[229] siehe Kapitel 7.1.

9. Anhang

9.1. Versunterschriften der Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz

Für ein besseres Verständnis des Aussagewertes der Holzschnittserie Cornelis Anthonisz‘ und im weiteren Sinne auch der Kupferstichserie Heinrich Aldegrevers sollen hier die niederländischen Versunterschriften[230] mit englischer Übersetzung angeführt werden.[231]

Blatt 1:

Eendracht/Concord	Pax/Peace
Ick Eendracht, heb macht, wilter op letten Steden te draeghen moelen stenen, te versetten Ja een onuerwinnelicheit bin ick voor alle viande Maer suchten, weenen, ouerualt haer die mijnre verpletten Ende verliesen haren refugium met groten schanden Alsoet wel ghebleken is in diuersche landen Maer die mijn bemint ende neemt voor ooghen Die moet dtscordia vast sluyten aen banden Of anders vint hy hem int laetste bedroeghen.	Ick Pax ofte Vredewerde ghegenereert Door Eendracht mijn moeder hoech ghelandeert Alle vruchte doe it come terperfectie dier zij gesayt Ist Poorter, Suerman, arm rijcke door mijn triumpheert Ja die melancoliuse gheeste door mijn vertrapt Want den telghe van Olijne tot die sulcke drayt Diet Duyfken Noe bracht in voor teen tijen Men acht niet Mars schoelieren alsiense ontpayt Maer alle vreesamighen wilt v met mijn verblijen.
I, Concord, have power, take notice To carry towns and move millstones Yes, I am an invincible one for all enemies But sighing and weeping will overwhelm those who crush my followers And the will lose their refuges with great shame As has become clear in various lands But whoever loves me and keeps me in mind He must lock up Discord Or otherwise he’ll find himself deceived in the end.	I, Pax or Peace, was brought forth By Concord, my mother, highly praised All fruits sown by her I bring to perfection Townsman or villager, poor or rich, they are gladdened by me Even the melancholic mind is gladdened by me For to such people the olive-branch returns Which the dove brought to Noah long ago I don’t care about the disciples of Mars even if they are dissatisfied But all who love peace, rejoice with me.

[230] Dubiez 1969, S. 70-74.

[231] Armstrong 1990, S. 60-65; eine eigene deutschsprachige Transkribierung wäre wegen Unkenntnissen der niederländischen Sprache nicht möglich gewesen, daher wurde für die vorliegende Arbeit mit der englischen Übersetzung von Armstrong gearbeitet.

Blatt 2:

Diligencia/Diligence	Gheluck/Fortune
Als den coem ic Diligencia ofte naerstichz genaemt. Elck een behoeftich dier niet wil sijn beschaemt Want den loyert can ick met dese swepe drijuen Oock bin ick aen mijn voeten ghespoert alsoet betaemt Om den slapighen den vaeck wt den ooghen te wrijuen Want al leen doet mijn die menschen beclijuen Procurirende daer si in haer oude daeghen of mogen leuen Dus sot sijnse die mijnre veriaeghen, tsi mannen ofte wijuen Want die naerstich laboriret Godt sal hem die cost gheuen.	Als die naerstighe zijn beste is doende Den coem ick Gheluck die sulcke alsoe begoende Dat het Fortuyne wicte geheel met he sal draye Ja soe onuersiens hem beuellende eer hijt is vermoende Ende met groote rijckdoemen hem coem belayen Welcke die naerstighe sinnen is een verfrayen Maer Gheluck is gheen erue ick ontloepse allencken Die mijn vijnden niet waer nemen alse wayen Ende haere arme broeder in haeren geluck niet bedencken.
Then come I, called Diligence or industry Everyone who does not want to be ashamed needs me Because I can drive on the lazy one with my whip I'm also spurred on my feet, as is becoming To wipe sleep from the eyes of the sleepy ones For it is only because of me that these people prosper And procure thereby the means to live in their old age So those, men or women, who chase my people away are fools For he who works hard, God will give him food.	If the industrious one does his best Then I, Good Fortune, come, who started him off in this way So that Fortune's wheel will turn altogether in his favor Yes, so suddenly coming to him before he expects it And I will come to load him with great riches Which is a delight to industrious minds But Good Fortune in no inheritance; I escape all those Who don't observe ow my winds blow And those who don't think of their poor brothers in their happiness.

Blatt 3:

Rijcdom/Riches	Ledicheyt/Idleness
Doert Gheluck heb ick Rijcdoem mijn fundacie Ick stae in een welbehaeghen van allen nacie Seer lustich is mijn habitatie, in allen contreyen Maer wee die door mijn zijn euen mensche toent fallatie Of hem opleggede enige gramacie, die sulle mijne beschreye Of die tot het roepen der armen haer ooren niet en neygen Sy sullen mette Rijcke man roepe, maer niet worde verhoort Dus verdwaest door mijn nz alley ick v in veel vette weyen Maer oefent v leuen altijt naetgodtlicke woort.	Uit Rjicdoem volch, ick Ledicheyt voerwaer Ick bin van veelen die poorte der Hellen een paer Tis clear, elck een bemint mijn noch grotelick Dobbelen fluysen, bucken den gaertkaerte in oepenbaer Suler moeter dagelix ghespeelt zijn ick segt v bloetelick Verkeere tictacke, tvrouwenspel annaert elc een meniotelick Niet peysende dates door sulcx haren edelen tijt verquisten Salt ydel woort voor Godt zijn een criminael doeteleick Och wee dan mijn schoelieren naet schrijuen der euangeliste.
In Good Fortune have I, Riches, my foundation I am pleasing to all people Very pleasant is my habitation in all regions	From Riches I follow, Idleness, behold For many I am more or less that gate to hell But clearly everyone still loves me greatly Dice-games and cards, playing 'gaertkaerte' openly

But woe to him who, through my power, deceives his fellow man Or cause him and anger; he will weep for my sake Or those who don't lend their ears to the cries of the poor They will be crying with the Rich Man but won't be heard Thus even if I lead you in lush meadows, don't become foolish through me But live your life always according to God's word.	These must be done daily, I tell you plainly Playing tric-trac and games of love, they are in everyone's nature, with pleasure And they don't think that they waste their precious time with them If the trifling word is a deadly crime to God Then oh woe to my disciples, according to the writings of the evangelists.

Blatt 4:

Gulsicheyt/Gluttony	Oncuysheyt/Unchastity
Ick Gulsicheyt coeme wt Ledicheyt pleijnlick Alst vercken inden drecke wroet onreynlick Dies gelijcks mij schoeliren sich hebbe in al har-//anheuen Slypen, vreeten, spijen, schijten, vileiinlick Wat is die Gulsighe anders haer Ieuen Doer verlastinghe der natueren si dese Verlt begheuen Tsijn moerderen haer selfs leuen vry sonder falen Spiegelt v doch an haer alde door mijn gecome zij in sueuen Eude tmeeste die ziele sorch ick moet ter helien daelen.	Ick Oncuysheyt seer lustich tut anschouwen Elck vleyschelick gesinde beminemsi ser d houwt Wat si estimtre mi ee suikerdose soet ic gebriuken De borste slachtich dieme nauwelic va mi soudecunt houwe Want ick weet die mijnen in mijn armkens te behrijcken Maer als ick het v, sken heb binnen der vuycken Ende die doot wil genaecken ick segt v bloot Soe ist eylaes niet wetende werwert si sullen duycken Want die verdoemenisse heb ick in mijnen schoot
I, Gluttony, clearly result from Idleness As the pig filthily digs in the mud Thus my pupils do in all their behavior Boozing, gorging, puking, shitting boorishly What else is the life of the glutton By overburdening nature they forsake this world They kill off their own lives freely without fail Take an example from all those who have come to their downfall through me And especially take care of your soul – I must descend to Hell.	I, Unchastity, am lovely to behold Each lascivious man loves me with unflagging ardor For they consider me a candy-box-sweet to use I resemble the purse; you can hardly distinguish it from me For I know how to embrace my followers in my arms But if I have the fish in my net And death approaches - I tell you clearly Then, alas, they have to dive, not knowing where they are going For I have damnation in my womb

Blatt 5:

Nijdicheyt/Envy	Oorloghe/War
Ick Nijdicheyt tel, in mijn opstel Breng die menighe in soe grooten ghequel Mit mijnen hangel die ick can gheraeken Ick bendie doer des doots die poorte vander hel Om die gherechtighen te vernieten moet ick dick weaken Gheen soericheyt heb ick in gheenderhande saecken Ons elck wacht hem woer mijn ick seg v te voeren	Ick Oorloghe quaet, seer boes van daet Vol van verraet, ben ick een gehel obstinaet Alle wasselick saet, weet ick te vermeren Nijdicheyt is mijn fundacie nae den rechten graet Ken ghebruyck gheen maet, elck mach mijener verdrieten Ic brat, ic steel ic moor ic roof, iagae walle mure ofschiete

Mijn hangel bijt bitterder dan tenijntselder der Dracken Dus wee haer allen die ick coem verstoeren.	Maar voergaende sonde zijn die oorzaken Dat ick regiere aldoe ic mennich onnosel de traene wt vliete Want ick ben meer een intrumente van wraeken.
I, Envy, cruel in my intent Bring many in such great torment Whomever I can reach with my fishing rod I am the door of death, the gate of hell I must be on the lookout to destroy the just I have no pleasure in any kind of thing So everyone, I warn you, beware of me My rod stings sharper than dragon's poison So woe to those whom I come to disturb.	I, angry War, furious in deed Full of betrayal, I am completely hard-hearted Each growing seed I can destroy Envy is my foundation to the right degree I use no moderation, anyone may annoy me I burn, I steal, I kill, I plunder, even destroy ramparts But the previous sins are the causes That I reign though I cause many innocent people to weep For I am mostly an instrument of revenge.

Blatt:

Aermoede/Poverty	Patientia/Patience
Als Oorloghe is in sijnder flueren Soe coem ick Armoede voor elcx eenen dueren Soel wel dat niemant mijn gaeren mit ooge, siet Nochtans moet mijn veel dan logieren een weelde besuere Want door Oorloghe is van Rijcdoem haest veruloege, yet Al binne som hoemoedich va herte waerlick si vmoge, niet Dus in tyen van Gelucke wilt v goede bewaeren Soe troudi my Armoet niet va wien elck ongeloege, vliet Want ick moet mijn coste van duere te duere vergaeren.	Ick Patientia leef altijt op hoepen Wel wetende dz niemat Gods hande ca ontloepe Och hoe gaet mi therte noepe, tot het gemee wel//(urare O heer of ghi eens wilde vhoere het crijte het roepe Van v arme schaepkens ick saecht so ghaern Want het herte is mijn door sulcks int beswaren Maer wt gherechte charitate wil ickt lieflick sustineeren Welwetende dat God die sijnen wel bewaren Dus rust ick Patientia in goede mit gauen min begheeren.
When War is dragging on Then I, Want, come to everyone's door So well that no one looks at me gladly with his eye Yet many have to lodge me and pay dearly for their wealth Because through War wealth has almost all flown away Though some are haughty of heart they can't really do anything So in fortunate times take care of your goods So you won't marry me, Want, from whom everyone flees, truly Because I have to feed myself from door to door.	I, Patience, live always on hope Knowing well that nobody can escape God's band Oh! How my heart urges me toward the common welfare Oh Lord, if you would only listen to the cries and calls Of your poor sheep; I would be so glad to see it For my heart is heavy because of this But for upright love I will lovingly bear it Knowing well that God will preserve his own people So I, Patience, subdue my desires.

Blatt 7:

Blyschap/Joy	Pax Uobis/Christ Triumphant
Doer Patientia comt die vrtoestinge diet al doet ver//vruechden Die oude grijse benaest veriuechde Dus hoert mijn blijtschap elck een te beminnen Maersalich is hy die mijn gebruyckt tot duechden Op datse hier nae die eewighe blijtschap ghewinnen Maer die op werltse blijtschap stelt sinen sinnen Als den Rijckenman die, twert namaels bescreyt Dus om die eewighe blitschap wilt loepen en runnen Die verstandighen is haest ghenoech gheseyt.	Hout dese Conclusie in uwer memorie Wie christelick sterft verrijst in glorie In doots mortorie, comt bi de sond Christo begint Dus o mensche denct dat ghi zijt Godts eygen soborije Van die Godtlicke orije, gedesondeert mijn wel versint Dus voecht v in als dat ghi v onderwint Laet Christus altijt v beghin, middel, een ende, zijn Dus o Heere die bant der sonden van elck onbint Ende laet ons hier nae by v als die bekende, zijn
From Patience comes solace, which brings joy to all And almost rejuvenates the old gray ones So all should love my joy But blessed is he who uses me for virtues So that they may gain eternal joy after this But he who sets his mind on earthly joy As the rich man did, he'll lament it later So walk and run for the eternal joy To the sensible enough is quickly said.	Keep this conclusion in your mind He who dies a Christian will rise in glory But he who begins without Christ will end up in Death's misery So, oh man, remember that you are God's own chalice Realize that you descend from Divine origin, understand me well So put yourself to everything you undertake Let Christ be always your beginning, middle and end Thus, oh Lord, release the fetters of sin from all And let us be, hereafter, with You, like those we know of.

9.2. Quellen

Calcidius, ed. Bakhouche 2011

Calcidius, Commentaire au Timée de Platon, ed./übers. von Béatrice Bakhouche, 2 Bände, Paris 2011.

Valeriano, ed. 1976

Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, Hieroglyphica, Basel, 1556, Reprint der Ausgabe Lyon 1602, New York/London 1976 (The Renaissance and the Gods 17).

9.3. Literatur

Anzelewsky 1984

Fedja Anzelewsky, Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule, in: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst (Kat. Ausst., Centre Culturel du Marais, Paris 1984) Paris 1984, S. 10-47.

Arasse/Tönnesmann 1997

Daniel Arasse / Andreas Tönnesmann (Hg.), Der Europäische Manierismus. 1520-1610, München 1997.

Armstrong 1990

Christine M. Armstrong (Hg.), The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz, Princton/New Jersey 1990.

Appuhn-Radtke 1996

Sibylle Appuhn-Radtke, Fortuna Bifrons. Zu einem mittelalterlichen Bildtyp und dessen Nachleben in der Ikonographie Albrecht Dürers, in: Das Mittelalter I, 1, 1996, S. 129-148.

Aubrunner 2017

Birgit H. Aubrunner, Die Kunst Heinrich Aldegrevers im Zeitalter der Reformation. Seine Fortuna von 1555 als Chiffre der zeitgeschichtlichen Begebenheiten, unpubl. Seminararbeit, Universität Wien 2017.

Barczat 1923

W. Barczat, Aldegrever und die Soester Heimat, in: Die Heimat. Monatsschrift für Land, Volk und Kunst in Westfalen und am Niederrhein. Zeitschrift des Westfälischen Heimatbundes, Doppelsonderheft 5/6, 1923, S. 103-108.

Batrum 2002

Guila Bartrum (Hg.), Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, London 2002.

Bautz 1999

Michaela Bautz (Hg.), Virtvtes. Studien zur Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert, Berlin 1999.

Becker 1975

Werner Becker (Hg.), Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern. Bilder und Plastiken zur Kultur- und Sittengeschicte des 12. bis 19. Jahrhunderts, Leipzig 1975.

Bevers/ Mielke/Wiebel 1998

Holm Bevers/Ursula Mielke/Christiane Wiebel (Hg.), Heinrich Aldegrever. The New Hollstein. Band 3: German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700, Rotterdam 1998.

Blöcker 1993

Susanne Blöcker (Hg.), Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8), Hamburg 1993.

Boon 1982

Karel G. Boon, Pacientia dans les gravures de la Réforme aus Pays-Bas, in: Revue de l'art, 56, 1982, S. 7-24.

Brandmair 2015

Kathrin Brandmair (Hg.), Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der „Donauschule" (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 124), Petersberg 2015.

Brendler 1983

Gerhard Brendler, Das Menschenbild in der frühbürgerlichen Revolution, in: Ernst Ullmann (Hg.), Kunst und Reformation, Leipzig 1983, S. 53-59.

Bubenik 2013

Andrea Bubenik (Hg.), Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528-1700, Farnham 2013.

Burger/Schmitz/Beth 1918

Fritz Burger/Hermann Schmitz/Ignaz Beth (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft. Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. 1, Berlin 1918.

Christen 1747

Johannes Friedrich Christen, Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Namen, Leipzig 1747.

Dienst 2002

Barbara Dienst (Hg.), Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München/Berlin 2002.

Chew 1962

Samuel C. Chew (Hg.), The Pilgrimage of Life, New Haven [u.a.] 1962.

Frank 2017

Günter Frank (Hg.), Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten, Regensburg 2017.

Füssli 1779

Johann Heinrich Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u.a., Band 1, Zürich 1779.

Gehrken 1841

F. J. Gehrken, Heinrich Aldegrever. Goldschmiedt, Maler, Kupferstecher und Prägschneider, in: Westfälische Zeitschrift für vaterändische Geschichte & Altertumskunde, 4, 1841, S. 145-165.

Geisberg 1939

Max Geisberg (Hg.), Heinrich Aldegrever (Westfälische Kunsthefte IX), Dortmund 1939.

Giehlow 1902

Karl Giehlow, Poliziano und Dürer. Die graphischen Künste (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 25), Bd. 2, 1902.

Goddard 1988

Stephan H. Goddard, The Origin, Use and Heritage of the Small Engraving in Renaissance Germany, in: ders. (Hg.), The World in Miniature, Engravings by the German Little Masters 1500-1550 (Kat. Ausst. Spencer Museum of Art, University of Kansas 1988), Lawrence 1988, S. 13-29.

Harasimowicz 2017

Jan Harasimowicz (Hg.) Sichtbares Wort. Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens in der Frühen Neuzeit, Regensburg 2017.

Helmich 1979

Werner Helmich, Allegorie und Geschichte. Literarästhetische Implikationen von Sozialkritik, Propaganda und Panegyrik in der Moralité, in: Walter Haug (Hg.), Formen und Funktionen der Allegorie, Stuttgart 1979, S. 277-292.

Holländer 1996

Hans Holländer, Die Kugel der Fortuna, in: Das Mittelalter I, 1, 1996, S. 149-167.

Kat. Ausst. Burghofmuseum Soest et al 2000

Klaus Kösters/Reimer Möller (Hg.), Bilderstreit und Sinneslust. Heinrich Aldegrever (1502-2002) (Kat. Ausst. Burghofmuseum, Soest 2002/2003; Städtisches Heimatmuseum, Lippstadt 2003; Hellwegmuseum, Unna 2003), Unna 2000.

Kat. Ausst. Centre Culturel du Marais 1984

Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst (Kat. Ausst., Centre Culturel du Marais, Paris 1984) Paris 1984.

Kat. Ausst. Evanglische Stadtkirche Unna 1986

Heinrich Aldegrever. Die Kleinmeister und das Kunsthandwerk der Renaissance (Kat. Ausst., Ev. Stadtkirche, Unna 1986), Bönen 1986.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1983

Werner Hofmann (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983-1984), München 1983.

Kat. Ausst. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur Lichtenau 2015

Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster (Kat. Ausst. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Lichtenau 2015, Lichtenau 2015.

Kat. Ausst. Museum Wilhelm Morgner Soest 2017

„Vom Missbrauch des Glücks“. Heutige Künstlerinnen und Künstler im Dialog mit Heinrich Aldegrever (Kat. Ausst. Museum Wilhelm Morgner, Soest 2017/2018) Soest 2017.

Kat. Ausst. Spencer Museum of Art Kansas 1988

Stephen H. Goddard (Hg.), The World in Miniature, Engravings by the German Little Masters 1500-1550 (Kat. Ausst. Spencer Museum of Art, University of Kansas 1988), Lawrence 1988.

Kat. Ausst. The Morgan Library & Museum New York et al 2016

Martin Luther. Schätze der Reformation (Kat. Ausst. The Morgan Library & Museum, New York 2016/2017; Minneapolis Institute of Art, Minneapolis 2016/2017; Pitts Theology Library, Emory University, Atlanta 2016/2017) Dresden 2016.

Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum Münster 1993

Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster (Kat. Ausst., Westfälisches Landesmuseum, Münster 1993), Münster 1993.

Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum Münster 2002

Angelika Lorenz (Hg.), Heinrich Aldegrever. Auswahlkatalog und Ausstellung mit Kupferstichen aus der Sammlung des Museums zu seinem 500. Geburtstag (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2002) Münster 2002.

Kat. Ausst. Zentrum Paul Klee/Kunstmuseum Bern 2010

Lust und Laster. Die sieben Todsünden von Dürer bis Naumann (Zentrum Paul Klee und Kunstmuseum Bern, Bern 2010/2011) Bern 2010

Katzenellenborgen 1939

Adolf Katzenellenbogen (Hg.), Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art (Studies of the Warburg Institute, 10), New York 1939.

Kern 2002

Margit Kern (Hg.), Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Prina, Regensburg und Ulm, Berlin 2002.

Kessel 1986

Eva Kessel, Das zeitgeschichtliche Umfeld Heinrich Aldegrevers, in: Heinrich Aldegrever. Die Kleinmeister und das Kunsthandwerk der Renaissance (Kat. Ausst., Ev. Stadtkirche, Unna 1986), Bönen 1986, S. 57-72.

Koch et al 1980

Robert Koch, John T. Spike, Walter L. Strauss (Hg.), The Illustrated Bartsch, Band 16: Earl German Masters. Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, London 1980.

Kösters 2017

Klaus Kösters, Die Macht der Bilder. Heinrich Aldegrever und die Reformation, hg. v. Kunstverein Kreis Soest, Soest 2017.

Kretschmer 2011

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attriubte in der Kunst, Stuttgart 2011.

Landau/Parshall 1994

David Landau/Peter Parshall (Hg.), The Renaissance Print, New Haven [u.a.] 1994.

Lausberg 2018

Michael Lausberg (Hg.), Die Kunst des Barocks und des Rokoko in Italien, Baden-Baden 2018.

Luijten/Schmuckman 1999

Ger Luijten/Christiaan Schmuckman (Hg.), The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The Muller Dynasty Part I, Rotterdam 1999.

Luther 1982

Gisela Luther, Heinrich Aldegrever. Ein westfälischer Kupferstecher des 16. Jahrhunderts (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 15), Greven 1982.

Lutz 1968

Heinrich Lutz, Albrecht Dürer in der Geschichte der Reformation, in: Historische Zeitschrift, 2016, 1968, S. 22-44.

Nijhoff 1931

Wouten Nijhoff, Nederlandsche houtsneden 1500-1550. Reproducties van oude Noord- en Zuidnederlandse houtsneden op losse laden met en zonder tekst in de oorspronkelijke grootte, Den Haag 1931.

O'Reilly 1988

Jennifer O'Reilly (Hg.), Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages, New York/London 1988.

Orlandi 1765

Cesare Orlandi, Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino, Band 2, Perugia 1765.

Peters 1995

Christian Peters, Vom Wormser Edikt (1521) bis zum Augsburger Religionsfrieden (1555). Der Beitrag der Prädikanten zur Soester Stadtreformation, in: Ellen Widder (Hg.), Soest. Geschichte der Stadt. Band 3: Zwischen Bürgerstolz und Fürstenstaat. Soest in der frühen Neuzeit (Soester Beiträge, 54), Soest 1995, S. 179-248.

Pfeiffenberger 1966

Selma Pfeiffenberger, The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua, Diss. Bryn Mawr 1966.

Plaßmann 1994

Otmar Plaßmann (Hg.), Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 14), Marburg 1994 (= Dissertation 1991).

Renger 1970

Konrad Renger (Hg.), Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970.

Rosenberg 1877

A. Rosenberg, Die Maler der deutschen Renaissance unter dem Einfluß Dürers. Deutsche Kleinmeister, in: Kunst und Künstler 1 (1877), S. 1-56.

Rost 1796

Carl Christian Heinrich Rost, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber, Band 1, Zürich 1796.

Rothert 1905

Hugo Rothert (Hg.), Zur Kirchengeschichte der „ehrenreichen" Stadt Soest, Gütersloh, 1905.

Saxl 1927

Fritz Saxl, „Aller Tugenden und Laster Abbildung“. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des Frühen Bilddrucks, in: Arpad Weixlgärtner/Leo Planiscig (Hg.), Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag, Zürich/Leipzig/Wien 1927, S. 104-121.

Scherf 2000

Johannes Scherf, Pax, in: Der Neue Pauly, Bd. 9, Stuttgart 2000, Sp. 455-456.

Schwartz 1932

Hubertus Schwartz (Hg.), Geschichte der Reformation in Soest, Soest 1932.

Stichel 1993

D. Stichel, Heinrich Aldegrever, in: Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster (Kat: Ausst., Westfälisches Landesmuseum, Münster 1993), Münster 1993, S. 555-585.

Thausing 1884

Moritz Thausing, Wiener Kunstbriefe. VI: Dürer und die Reformation, Leipzig 1884.

Ullmann 1983

Ernst Ullmann (Hg.), Kunst und Reformation, Leipzig 1983.

Vaisse 1984

Pierre Vaisse, Überlegungen zum Thema Donauschule, in: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst (Kat. Ausst., Centre Culturel du Marais, Paris 1984) Paris 1984, S. 149-191.

van Mander 1604

Karel van Mander (Hg.), Het schilderboek. Het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders, 1604, hg. v. Jan de Jong, Amsterdam 1995.

von Heinecken 1778

Karl Heinrich von Heinecken, Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravées, Band 1, Leipzig 1778.

von Loga 1895

Valerian von Loga, Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts, in: Jahrbuch d. kgl. Preuß. Kstslgen. XVI, Berlin 1895, S. 224-240.

Weber 1975

Ingrid Weber (Hg.), Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten. 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, München 1975.

Zschelletzschky 1933

Herbert Zschelletzschky (Hg.), Das Graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen der deutschen Stilentwicklung, Strassburg 1933.

Zschelletzschky 1975

Herbert Zschelletzschky (Hg.), Die „Drei Gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Behman und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

1.1. Internetzugriff

http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp (letzter Zugriff: 13.01.2018, 11:35).

https://christozentrisch.net/fragen-und-antworten/die-5-solas-der-reformation/ (letzter Zugriff: 13.02.2018, 09:53).

http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649 (letzter Zugriff: 12.02.2018, 14:30).

http://www.westfaelische-geschichte.de/web395 (letzter Zugriff: 12.02.2018, 14:05).

https://de.wikipedia.org/wiki/St.-Patrokli-Dom_(Soest) (letzter Zugriff: 19.03.2018, 18:17).

https://de.wikipedia.org/wiki/Soester_B%C3%B6rde (letzter Zugriff: 10.04.2018, 16:41)

1.2. Abbildungen

Abb. 1: Arenakapelle, innen, Einblick nach Westen, Padua.

Abb. 2: Giotto di Bondone, Spes, 1305-1306, Fresko,
Arenakapelle, innen, südliche Langhauswand, Sockelzone, Padua.

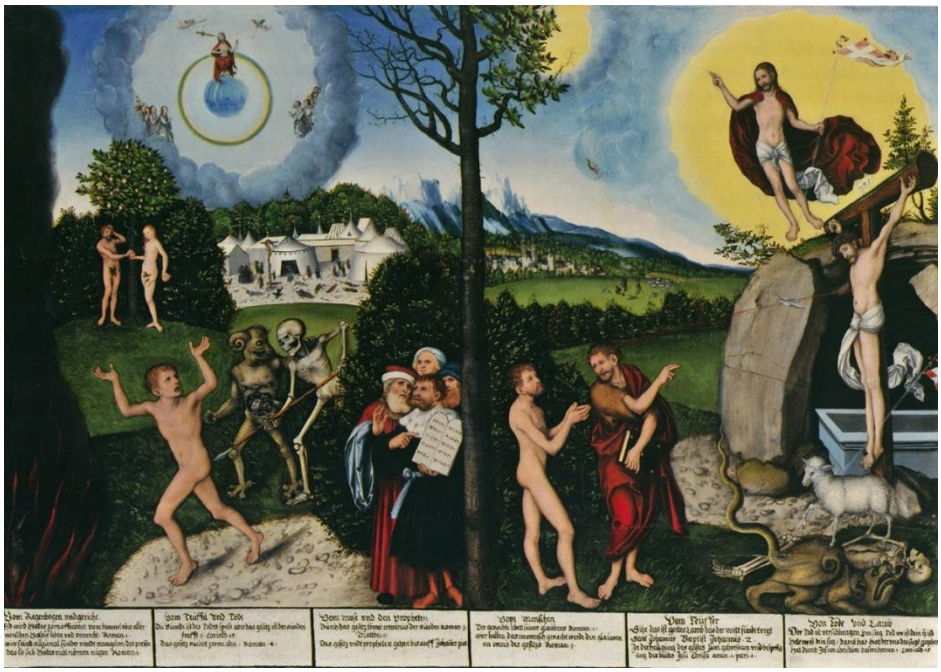

Abb. 3: Lucas Cranach d.Ä., Gesetz und Gnade, Tempera auf Lindenholz, 822 x 1180 mm, 1529, Schloss Friedenstein, Gotha.

Abb. 4: Meister der E-Folge, Tarocchi del Mantegna, Speranza, Blatt 39, 180 x 100 mm, vor 1467.

Abb. 6: Monogrammist IB, Die Tugenden, Pacientia, Kupferstich, 73 x 53 mm, 1523-30, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Abb. 5: Hans Burgkmair d.Ä., Die Sieben Tugenden, Fortitudo, Holzschnitt, 265 x 197 mm, ca. 1510, British Museum, London.

Abb. 7: Lucas van Leyden, Die Tugenden, Fortitudo, Kupferstich, 165 x 109 mm, 1530, British Museum, London.

Abb. 8: Hans Sebald Beham, Cognitio und die sieben Tugenden, Cognitio, Kupferstich, 40 x 24 mm, 1539, British Museum, London.

Abb. 9: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Eintracht und Friede, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

Abb. 10: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Vorsorge und Glück/Schicksal, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

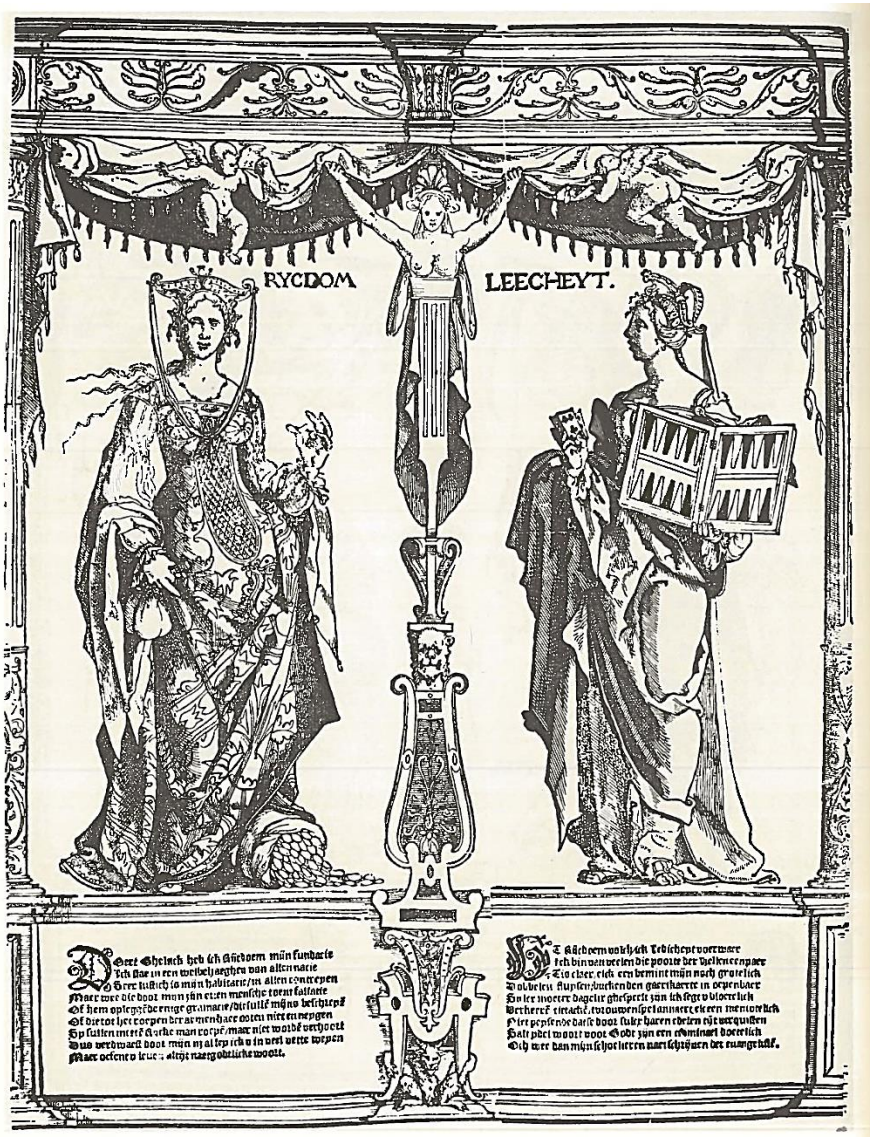

Abb. 11: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Reichtum und Müßiggang, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

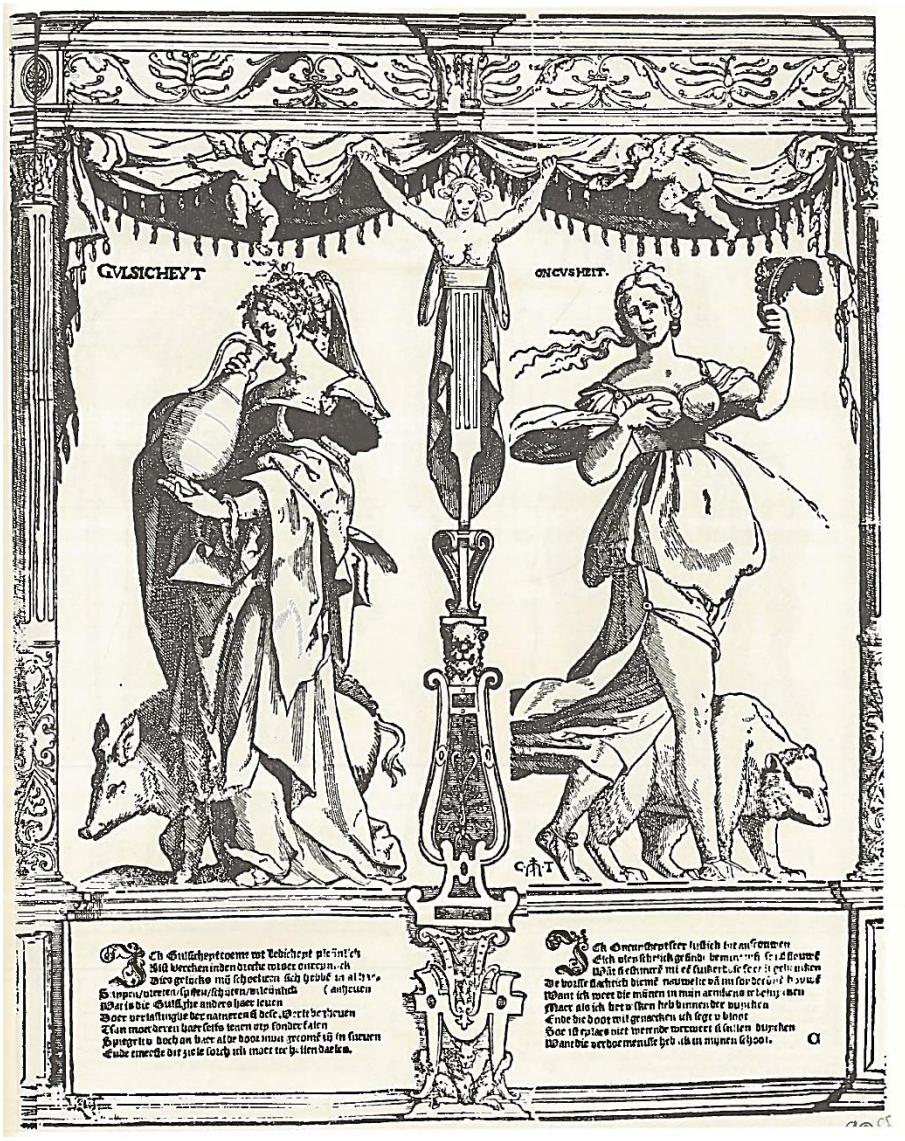

Abb. 12: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Unmäßigkeit und Unkeuschheit, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

Abb. 13: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Neid und Zorn, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

Abb. 14: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Armut und Geduld, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

Abb. 15: Cornelis Anthonisz, Missbrauch des Wohlstandes, Freude und Friede in Christus, Holzschnitt, ca. 360 x 280 mm, 1546.

Abb. 16: Heinrich Aldegrever, Mönch und Nonne, Kupferstich, 92 x 70 mm, 1530, British Museum, London.

Abb. 17: Heinrich Aldegrever, Der Totentanz, Der Tod und der Papst, Kupferstich, 78 x 50 mm, 1541, British Museum, London.

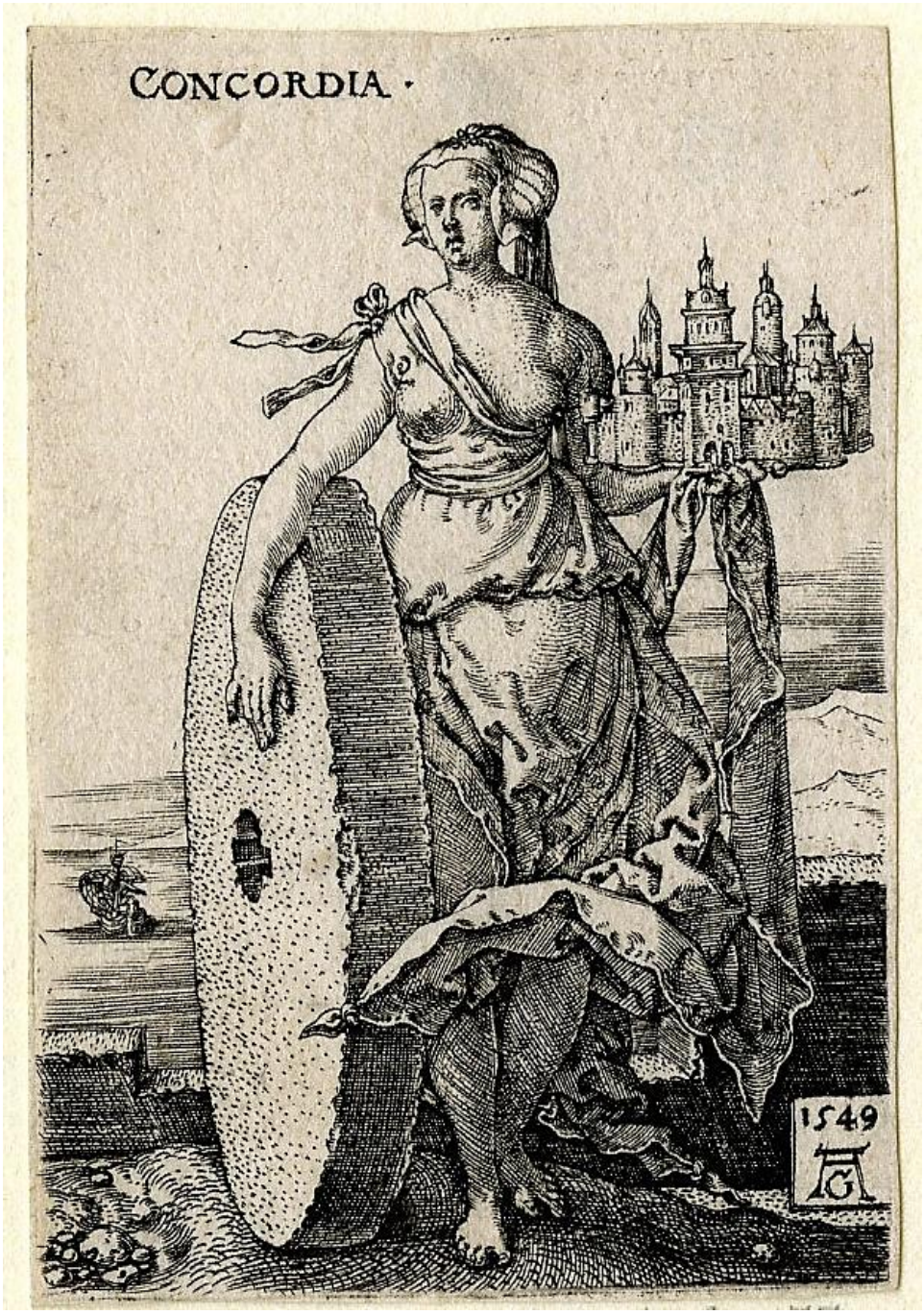

Abb. 18: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Eintracht, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 19: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Friede, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 20: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Vorsorge, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 21: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks,
Glück/Schicksal, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 22: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Reichtum, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 23: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Müßiggang, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 24: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Unmäßigkeit, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 25: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Unkeuschheit, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

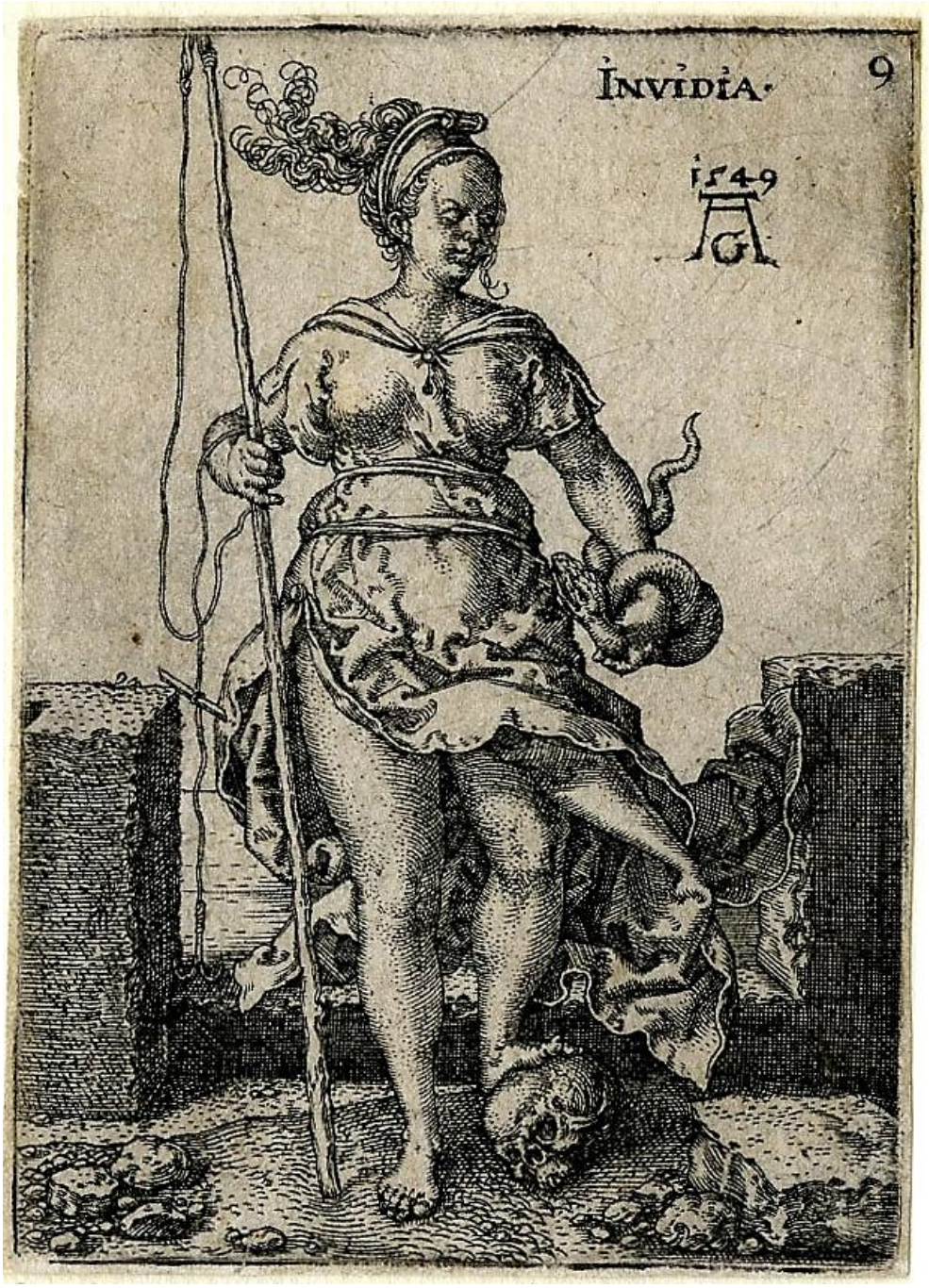

Abb. 26: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Neid, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 27: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Zorn, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 28: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Armut, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 29: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Geduld, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 30: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Freude, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1549, British Museum, London.

Abb. 31: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Friede in Christus, Kupferstich, 70 x 49 mm, 1550, British Museum, London.

Abb. 32: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Friede, Federzeichnung, 70 x 49 mm, 1548/9, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 33: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Glück/Schicksal, Federzeichnung, 70 x 49 mm, 1548, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 34: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Unmäßigkeit, Federzeichnung, 70 x 49 mm, 1548, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 35: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Neid, Federzeichnung, 70 x 49 mm, 1548, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 36: Heinrich Aldegrever, Vom Missbrauch des Glücks, Armut, Federzeichnung, 70 x 49 mm, 1548, Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 37: Hans Sebald Beham, Fortuna, Kupferstich, 79 x 51 mm, 1541, British Museum, London.

Abb. 38: Peter Flötner, Sieben Todsünden, Ira, Silberplakette, Größe unbekannt, 1523-1546, Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 39: Barthel Beham, Die zwölf Vaganten, Holzschnitt, ca. 1524, Schloß Friedenstein, Gotha.

Abb. 40: Hieronymus Bosch, Musterblatt mit Bettlern, Federzeichnung, 285 x 208 mm, um 1530-1540, Albertina, Wien.

Abb. 41: Albrecht Dürer, Die kleine Kupferstichpassion, Die Auferstehung, Kupferstich, 117 x75 mm, 1512, British Museum, London

Abb. 42: Albrecht Dürer, Maria, von einem Engel gekrönt, Kupferstich, 133 x 103 mm, 1520, Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 43: Albrecht Dürer, Die Madonna auf der Mondsichel, Kupferstich, 118 x 74 mm, 1516, British Museum, London.

Abb. 44: Hans Sebald Beham, Die Sieben Freien Künste, Rhetorik, Kupferstich, 890 x 570 mm, Metropolitan Museum of Arts, New York.

Abb. 45: Hans Sebald Beham, Cognitio und die Sieben Tugenden, Temperancia, Kupferstich, 40 x 24 mm, British Museum, London.

Abb. 46: Hans Sebald Beham, Die Sieben Planeten, Venus, Kupferstich, 45 x 32 mm, British Museum, London.

Abb. 47: Albrecht Dürer, Hl. Paulus, Kupferstich, 118 x 75 mm, 1514, British Museum, London.

Abb. 48: Meister der Altöttinger Türen, Heiliger Martin mit dem Bettler, um 1515/20, Liebieghaus, Frankfurt.

Abb. 49: Anonym, Maria, Kreuzigungsgruppe, um 1530, Pfarrkirche, Hallgarten.

Abb. 50: Titelblatt der Sonette des Giuliano Goselini, Kupferstich, 1588, Nationale Zentralbibliothek Rom.

Abb. 51: Heinrich Aldegrever, Die Tugenden und die Laster, Hochmut, Kupferstich, 102 x 61 mm, 1552, British Museum, London.

Abb. 52: Heinrich Aldegrever, Fortuna, Kupferstich, 113 x 80 mm, 1555, British Museum, London.

1.3. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien; UNDIAM, interne ID: 103982.

Abb. 2: Guiseppe Basile (Hg), Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002; UNIDAM, interne ID: 47101.

Abb. 3: Sonja Poppe (Hg.), Bibel und Bild. Die Cranachschule als Malwerkstatt der Reformation, Leipzig 2014, S. 96; PROMETHEUS.

Abb. 4: Claudia Cieri/Elena Calandra (Hg.), I tarocchi detti del Mantegna, Pavia 1992, S. 99; PROMETHEUS.

Abb. 5: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1436190&partId=1&searchText=Burgkmair+++++The+Seven&page=1 (letzter Zugriff: 13.02.2017, 15:47) Museum Number: 1909,0612.11.

Abb. 6: http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/de/detail-view (letzter Zugriff: 13.02.2018, 15:45).

Abb. 7: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1335635&partId=1&searchText=Lucas+Leyden&page=3 (letzter Zugriff: 21.02.2018, 12:32) Museum Number: Kk,6.132.

Abb. 8: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1517415&partId=1&searchText=Beham+cognitio&page=1 (letzter Zugriff: 21.01.2018, 12:38) Museum Number: Gg,4C.45.

Abb. 9[232]: Armstrong 1990, Fig. 25a; PROMETHEUS.

Abb. 10: Armstrong 1990, Fig. 25b; PROMETHEUS.

Abb. 11: Armstrong 1990, Fig. 25c; PROMETHEUS.

Abb. 12: Armstrong 1990, Fig. 25d; PROMETHEUS.

Abb. 13: Armstrong 1990, Fig. 25e; PROMETHEUS.

Abb. 14: Armstrong 1990, Fig. 25f; PROMETHEUS.

Abb. 15: Armstrong 1990, Fig. 25g; PROMETHEUS.

Abb. 16: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1423317&partId=1&people=134630&peoA=134630-2-60&page=1 (letzter Zugriff: 27.01.2017, 12:05) Museum Number: 1850,0612.76.

[232] Die Serie wurde kurz vor ihrer Zerstörung im zweiten Weltkrieg nur ein einziges Mal illustriert, siehe Nijhoff 1931. Leider ist die Qualität der Illustrationen Nijhoffs nicht besonders hoch und in späteren Forschungsarbeiten werden Nijhoffs Abbildungen zum Teil in einer noch schlechten Qualität veröffentlicht. Ich entschied mich daher für die Illustrationen aus Armstrong 1990, da diese meines Erachtens noch die höchste Qualität aufweisen.

Abb. 17: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509437&partId=1&people=134630&peoA=134630-2-60&page=2 (letzter Zugriff: 24.01.2017, 16:18) Museum Number: 1852,0612.71.

Abb. 18: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508882&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:17) Museum Number: 1853,07010.177.

Abb. 19: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508831&partId=1&searchText=Aldegrever&page=2 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:11) Museum Number: E,4.295.

Abb. 20: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508836&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:16) Museum Number: 1853,07010.178.

Abb. 21: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508831&partId=1&searchText=Aldegrever&page=2 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:10) Museum Number: E,4.382.

Abb. 22: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508828&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:16) Museum Number: 1853,07010.179.

Abb. 23: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508825&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:15) Museum Number: 1853,07010.180.

Abb. 24: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508820&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:15) Museum Number: 1853,07010.181.

Abb. 25: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508812&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:14) Museum Number: 1853,07010.182.

Abb. 26: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1508954&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:18) Museum Number: 1853,07010.183.

Abb. 27: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509023&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:20) Museum Number: : 1853,07010.184.

Abb. 28: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509018&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:19) Museum Number: 1853,07010.185.

Abb. 29: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509015&partId=1&searchText=Aldegrever&page=2 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:12) Museum Number: E,294.

Abb. 30: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509010&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:18) Museum Number: 1853,07010.186.

Abb. 31: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509007&partId=1&searchText=Aldegrever&page=2 (letzter Zugriff: 08.03.2018, 08:12) Museum Number: E,4.304.

Abb. 32: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Aldegrever&p=33&ps=12&st=Objects&ii=2#/RP-T-00-676,386 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 10:06) Object Number: RP-T-00-676.

Abb. 33: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-T-00-672&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-T-00-672,0 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 10:06) Object Number: RP-T-00-672.

Abb. 34: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-T-00-673&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-T-00-673,0 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 10:02) Object Number: RP-T-00-673.

Abb. 35: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=RP-T-00-674 &p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/RP-T-00-674,0 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 10:02) Object Number: RP-T-00-674.

Abb. 36: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Aldegrever&p=32&ps=12&st=Objects&ii=6#/RP-T-00-675,378 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 10:02) Object Number: RP-T-00-675.

Abb. 37: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1517525&partId=1&searchText=beham+fortuna&page=1 (letzter Zugriff: 22.01.2018, 10:33) Museum Number: Gg,4B.32.

Abb. 38: Dienst 2002, S. 260, Abb. 131.

Abb. 39: Zschelletzschky 1975, S.307, Abb. 247; PROMETHEUS.

Abb. 40: http://sammlungenonline.albertina.at/#5e64f6b1-3f5b-4cb1-b6ba-3e830c2e7d0a (letzter Zugriff: 22.02.2018, 12:37) Inventarnummer: 7798.

Abb. 41: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1350875&partId=1&searchText=d%25u00fcrer+1512&page=1 (letzter Zugriff: 14.04, 11:43)

Abb. 42: https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d (letzter Zugriff: 13.04.2018, 14:54)

Abb. 43: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764643&partId=1&searchText=d%25u00fcrer+1516&page=1 (letzter Zugriff 14.04, 11:39) Museum Number: E,4.82.

Abb. 44: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/416535 (letzter Zugriff: 14.04.2018, 14:21) Accession Number: 66.529.36.

Abb. 45: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1517463&partId=1&searchText=beham+temperancia&page=1 (letzter Zugriff: 14.04.2108, 15:02) Museum Number: 1899,0704.1.

Abb. 46: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1517146&partId=1&searchText=beham+venus&page=1 (letzter Zugriff: 14.04.2018, 14:58) Museum Number: 1931,0511.14.

Abb. 47: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764961&partId=1&searchText=d%25u00fcrer+st&page=1 (letzter Zugriff: 14.04.2018, 15:25) Museum Number: E,4.97.

Abb. 48: Brandmair 2015, S. 73, Abb. 95.

Abb. 49: Brandmair 2015, S. 109, Abb. 134.

Abb. 50: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509208&partId=1&searchText=Aldegrever&page=3 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 12:59) Museum Number: E, 4.388.

Abb. 51: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1509377&partId=1&people=134630&subject=16397&page=1 (letzter Zugriff: 22.02.2018, 13:03) Museum Number: 1850,0810.279.

Abb. 52: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=764963&partId=1&searchText=St.+Thomas&people=127877&page=1 (letzter Zugriff 22.01.2018, 09:48) Museum Number: E, 4.91.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“, welche zwischen 1548 und 1550 vom niederdeutschen Künstler Heinrich Aldegrever angefertigt wurde. Die Entstehung des Werkes fällt in eine Zeit, die durch die Reformation und den aufstrebenden Humanismus von sozialen, politischen und religiösen Umbrüchen geprägt war. Aldegrever engagierte sich damals nachweislich als Künstler und Bürger für die reformatorische Bewegung in seiner Wahlheimat Soest, für welche er aller Wahrscheinlichkeit nach sein Handwerk 1541 niederlegte. Im Jahr 1548, als das Augsburger Interim ausgerufen und umgesetzt wurde, lehnte sich der Künstler gemeinsam mit Gleichgesinnten gegen die erzwungene Rekatholisierung Soests auf. Wir haben es dem folgenden Verhör Aldegrevers zu verdanken, dass sich dieser ab 1548 wieder künstlerisch betätigte, nämlich mit den Vorbereitungen zu der hier im Mittelpunkt stehenden Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“. Den Beobachtungen des katholischen Stadtrates bewusst, kopierte der Künstler eine eher wenig bekannte, niederländische Tugend- und Laster-Holzschnittserie von Cornelis Anthonisz aus dem Jahr 1546. So war es Aldegrever unter dem Deckmantel der Kunst möglich, seinen Unmut bezüglich des Augsburger Interims und dessen Folgen kundzutun ohne dabei wieder in die Fänge des Rekatholisierungsapparates zu geraten.

Die niederländische Holzschnittserie Anthonisz‘ mit seiner ungewöhnlichen Abfolge von Personifikationen erwies sich im Zuge einer Aufarbeitung von Tugend- und Lasterserien mit heilsrelevanten Inhalt als ein vollkommen neu- und einzigartiger Typus. Aldegrever kopierte die Reihenfolge und stellenweise die Ikonographie der Personifikationen, setzte seine Kupferstichserie jedoch vollkommen anders um. Auf vierzehn 70 x 49 mm großen Stichen stehen seine Tugenden und Lastern einzeln dem Betrachter frontal gegenüber. Auf die pompöse Umrahmung und die Versunterschriften des niederländischen Vorbildes verzichtet der Künstler. Die zwei in der Konzeption sehr ähnlich aufgebauten Programme unterscheiden sich jedoch, bedingt durch die zeitgeschichtlichen Rahmenbedingungen ihrer Entstehungszeit, durch eine vollkommen unterschiedliche Bedeutung und Funktion. So ist die Holzschnittserie Anthonisz‘ ganz dem Humanismus und der Moraldidaktik verpflichtet, während Aldegrevers Serie eher mit einem protestantischen bzw. konfessionellen Schwerpunkt interpretiert werden kann.

Nach einer Kontextualisierung der Kupferstichserie kann ihre Veröffentlichung und so manche ihrer Personifikationen mit den zeitgeschichtlichen Begebenheiten – der militärischen Niederlage des Schmalkaldischen Bundes im Jahr 1547, dem Ausrufen des Augsburger Interims, der Rekatholisierung Soests und der Verhaftung Heinrich Aldegrevers 1548 – in Verbindung gebracht werden. Somit konnte auch die eingangs aufgestellte These verifiziert werden, dass die Auswahl der Motive für die Kupferstichserie „Vom Missbrauch des Glücks“ in direktem Zusammenhang mit dem ethischen Paradigmenwechsel und den zeitgeschichtlichen Begebenheiten des 16. Jahrhunderts steht.