

Werner Busch

## Lucas van Leydens »Große Hagar« und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation

Günter Busch zum 65. Geburtstag

Die Forschung zu Lucas van Leyden ist erst in den allerletzten Jahren in Gang gekommen. So wunderbarlich das ist, zwei Gründe mögen das lange Schweigen erklären. Zum einen scheint die schlechte Quellenlage dafür verantwortlich zu sein. Nach wie vor ist man weitgehend auf die wenigen und noch dazu unsicheren Angaben bei Carel van Mander angewiesen<sup>1</sup>. Bis heute ist es schwer, im »Schilderboeck« zwischen topischen und wörtlich zu nehmenden Bemerkungen zu unterscheiden. Die Ansetzung von Lucas' Geburtsdatum auf 1494 brachte bei van Mander notgedrungen den Topos vom Wunderkind mit sich, das mit 14 Jahren aus dem Nichts heraus Meisterwerke stach. Heute meint man auf Grund von Archivforschungen, das Datum der Geburt relativ sicher mit 1489 angeben zu können<sup>2</sup>. Die sich um den ersten datierten Kupferstich von 1508 gruppierenden Werke wären dann immerhin von einem knapp Zwanzigjährigen gefertigt worden. Der Wunderkind-Topos kam der älteren Forschung durchaus zupaß, er schien das Bild zu bestätigen, das man sich vom Renaissancekünstler Lucas van Leyden gemacht hatte. Lucas, meinte man, habe seine Werke in einem gänzlich neuen, natürlichen Zugriff, naiv erzählend geschaffen. Das schien die Forschung einer detaillierteren Untersuchung seiner dargestellten Geschichten zu entheben. Das Thema war bloß zu benennen, dann vermeinte man, sich stilistischen Fragen oder der Beschreibung seiner scheinbar direkten Naturwiedergabe zuwenden zu können. Die religiösen Themen bekamen ihren Bibelnachweis, die nichtreligiösen wurden zum reinen Genre. Die späteren Werke Lucas', argumentierte man, seien deswegen »schlechter«, weil sich in sie gedankliche Reflexion einschleiche, die seiner »ursprünglichen«, naiv-selbstbewußten Auffassung gänzlich widerspreche. Diese Einschätzung mag den zweiten Grund dafür abgeben, warum man sich nicht ausführlicher auf Lucas' Thematik eingelassen hat.

Die neuerliche Forschung hat sich, um dem geschilderten Bild, das ein erstaunliches Beharrungsvermögen aufwies, abzuhelpen, vor allem

mit zweierlei beschäftigt. Sie hat zum einen die nichtreligiösen Themen untersucht, ihre zumeist stark moralisierende, wenn nicht religiöse Tendenz aufgezeigt und zudem versucht, ihre spezifische Aussage historisch zu verifizieren. Bei einigen Blättern ist es gelungen, einen unmittelbaren Zeitbezug aufzuzeigen. Das ahistorische Klischee vom »reinen« Genre konnte damit ad absurdum geführt werden<sup>3</sup>. Zum anderen hat sich die Forschung den späten großen religiösen Gemälden zugewandt und deren komplexe religiöse, religionsgeschichtliche und realgeschichtliche Fundierung deutlich gemacht. Das Dargestellte erscheint heute weniger »obskur«, als es noch Friedländer erschien<sup>4</sup>.

Was noch in größerem Maße zu fehlen scheint, ist eine ausführlichere Beschäftigung mit Lucas

<sup>1</sup> Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, Holländischer und deutscher Text, 2 Bde. (= Kunstgeschichtliche Studien, Der Galeriestudien 4. Folge, Bd. 1-2), München und Leipzig 1906, Bd. 1, S. 104-131. Rik Vos, The life of Lucas van Leyden by Carel van Mander, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 29, 1978 (= Lucas van Leyden Studies, im folgenden: NKJb.), S. 459-507.

<sup>2</sup> zuletzt zum Geburtsdatum: NKJb. (Vos), S. 480, Anm. 9 mit Diskussion der hierzu vorliegenden Literatur.

<sup>3</sup> Leo Wuyts, Lucas van Leydens »Melkmeid«: een proeve tot ikonologische interpretatie, in: De Gulden Passer 53, 1975, S. 441-53; L. A. Silver, Of beggars: Lucas van Leyden and Sebastian Brant, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 39, 1976, S. 253-57; M. L. Wurfbaun, De genreschilderijen van Lucas van Leyden (ca. 1490-1533), in: Antiek 10, 1978, S. 199-200; Rik Vos, Lucas van Leyden, Bentveld-Maarsen 1978, S. 97-114; Konrad Renger, Lucas van Leyden, in: Weltkunst 1978, S. 2680-83; NKJb. (J. P. Filedt Kok), S. 516; Peter W. Parshall, Reviews of Lucas van Leyden-grafiek and Rik Vos, Lucas van Leyden, in: Simiolus 10, 1978-79, S. 51-54; Konrad Renger, Rezension Lucas van Leyden-Ausstellungen Leiden und Amsterdam, in: Kunstchronik 32, 1979, 57-63.

<sup>4</sup> s. vor allem: Lawrence A. Silver, The Sin of Moses: Comments on the Early Reformation in a Late Painting by Lucas van Leyden, in: The Art Bulletin

van Leydens frühen religiösen Kupferstichen. Die folgende Untersuchung zu Lucas' »Großer Hagar« (Abb. 1) soll helfen, das Interesse in diese Richtung zu lenken. Dabei soll uns vor allem die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Neuerung bei Lucas, die Frage nach dem Realitätscharakter leiten. Inwieweit ist eine direkte Historienbildauffassung, wie man sie etwa dem 17. Jahrhundert zumutet, für biblische Themen am Beginn des 16. Jahrhunderts überhaupt denkbar, inwieweit ist Lucas nicht notwendig dem »disguised symbolism« der frühniederländischen Malerei<sup>6</sup> verpflichtet und inwieweit schließlich reflektiert er die zeitgenössische theologische Diskussion?

Die »Große Hagar« wird einhellig – auf Grund relativer Unsicherheit in räumlicher und figürlicher Auffassung – zu den Frühwerken des Lucas van Leyden gerechnet und schließt sich damit an den ersten datierten Kupferstich von 1508 mit der Darstellung von »Mahomet und der Mönch Sergius« an<sup>6</sup>. Das Blatt ist von einer für Lucas durchaus repräsentativen Größe von 27,5 × 21,5 cm und überraschend selten. Das Thema, von Lucas 1516 noch einmal behandelt, wurde bis zum 16. Jahrhundert nicht eben häufig aufgegriffen, es findet sich allenfalls gelegentlich als Handschriftenillustration<sup>7</sup>. Im 17. Jahrhundert wird es zu einem Standardthema, allein im Rembrandtkreis taucht es mehr als hundertmal auf<sup>8</sup>. Zu seinem ikonographischen Vokabular gehört vor allem zweierlei: ein verweisender, demonstrierender oder auch segnender Handgestus des Abraham und ein Trauergestus der Hagar. Beides verwendet Lucas nicht eigentlich. In der Bildtradition findet sich zudem häufiger auf der linken Seite ein Hauseingang, in dem die triumphierende Sara erscheint. Auch hierauf verzichtet Lucas. Erhalten bleibt bei ihm die grundsätzliche Anordnung: links Sara mit Isaak, in der Mitte Abraham, rechts Hagar mit Ismael. Lucas läßt die Szene sich vor einer Stadt und ihren Mauern ereignen. Abraham, ein würdiger Greis, überreicht Hagar, die sich noch einmal mit gesenktem Kopf zurückwendet, einen Wasserkrug für die Reise. Auch der Proviant tragende Ismael, beider Sohn und eigentlicher Anlaß der Vertreibung, schaut sich noch einmal um. Links betrachtet Sara, leicht nach hinten versetzt, die Szene, ihren spät geborenen Sohn Isaak an der Hand haltend. Sie hatte ihrem Sohn zuliebe die Vertreibung, die Abraham bedauerte, durchgesetzt. Hinter der Mauer, die in ihrem höchsten Teil wie ein Grabbau aussieht und Abraham rahmt, erheben sich zwei bildparallel ange-

ordnete Bäume, die durch den oberen Bildrand abgeschnitten werden; links läßt die Mauer den Blick auf eine auf einem Hügel liegende Stadt frei, rechts auf eine tiefer gelegene Landschaft, die zu einem Gebirge in der Ferne führt. In ihr ist klein am rechten Rand in kontinuierender Erzählhaltung die in der Hagargeschichte folgende Szene mit der Errettung der dürstenden Hagar und Ismael durch den Engel Gottes dargestellt. Der Hund vorn links ist häufiges, bildeinführendes Requisite bei Lucas. Die Geschichte ist gänzlich undramatisch erzählt, allenfalls die eher zeichenhaften leichten Kopfneigungen von Abraham und, deutlicher, Hagar lassen die psychische Dimension erahnen. Sara sitzt ohne eine erkennbare Regung im Hintergrund. Die Personen scheinen sich in das Geschehen zu fügen. Die Details sind sorgfältig, eher additiv wiedergegeben.

Die Literatur gibt diesem Blatt seinen Platz im Oeuvre des Lucas van Leyden, weiß im einzelnen jedoch nichts dazu zu sagen<sup>9</sup>. Die einzige Ausnahme bilden einige wenige Sätze in Julius Helds Buch »Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit«<sup>10</sup>. Held sieht eine gewisse Ähnlichkeit in der grundsätzlichen Anordnung der zwei seitlichen Tiefenblicke mit Dürers von Held noch »Eifersucht« benanntem Kupferstich B. 73. Besonders in der Stadt links erkennt er eine freie Anverwandlung eines Dürerschen Landschaftsmotives. Weitere Schlüsse zieht er nicht aus dieser Beobachtung, die sich als wichtig erweisen wird.

Ungewöhnlich an Lucas' Stich ist die schematische Komposition. Die beiden relativ eng beieinanderstehenden Bäume teilen die Szene in zwei genau gleichgroße Hälften. Die linke Hälfte nehmen die Stadt und die Sara-Isaak-Gruppe ein, die rechte die freie Landschaft und Hagar und Ismael. Zwischen den Bäumen taucht als Vermittlung, leicht versetzt, allein Abraham auf. Von den Bäu-

55, 1973, S. 401–409, zu Friedländers Bemerkung s. dort, S. 401; NKJb. (N. L. Nikolin bzw. P. F. J. M. Hermesdorf, M. L. Wurfbain u. a.), S. 299–424, bes. 313–325. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953, Bd. 1, S. 140–44.

<sup>6</sup> zuletzt zur Datierung der »Hagar«: NKJb. (Peter Parshall), S. 194.

<sup>7</sup> Theodor Ehrenstein, *Das alte Testament im Bilde*, Wien 1923, Kap. 8: Hagar.

<sup>8</sup> Richard Hamann, *Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise*, in: *Marburger Jahrbuch* 8/9, 1936, S. 471–578a.

<sup>9</sup> etwa Max J. Friedländer, *Lucas van Leyden*, Berlin 1963, S. 12, 17; N. Beets, *Lucas de Leyde*, Bruxelles-Paris 1913, S. 29, 33.

<sup>10</sup> Julius Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Den Haag 1931, S. 32f.



1. Lucas van Leyden, Die »Große Hagar« (B. 17), Kupferstich

men selbst jedoch, die so ostentativ angeordnet sind, ist der eine belaubt, der andere unbelaubt.

Nimmt man einmal an, daß dieses Motiv nicht zufällig ist und fragt man nach seiner möglichen Bedeutung, dann tut sich dem Nachforschenden ein unendlich vielfältiger ikonographischer Bereich auf, der auf den ersten Blick allerdings nicht leicht zum Thema der Hagar-Vertreibung zu vermitteln ist. Die Bibel verwendet das Motiv mehrfach in gleichnishafter Form, am ausgeprägtesten an zwei Stellen. Hes. 17,24: »Und sollen alle Feldbäume erfahren, daß ich der Herr, den hohen Baum erniedrigt, und den niedrigen Baum erhöht habe, und den grünen Baum ausgedörret, und den dürren Baum grünend gemacht habe«. Nach dem Lukas-Evangelium (23,31) spricht Christus, als er nach Golgatha geführt wird: »Denn so man das tut am grünen Holz, was will am dürren werden?« Der Sinn ist deutlich. Christus vergleicht sich auf dem Weg zum Kreuzestod mit dem grünen Holz, die übrige Menschheit mit dem dürren, da sie nicht unmittelbar zu Gott ist. Diese Bibelstellen geben allenfalls die Richtung an, in der die Bedeutung des Motives bei Lucas zu suchen ist. Seinen eigentlichen Platz hat es in den Kreuzlegenden. Ohne auf die in den Legenden in zahllosen Facetten auftauchende Kreuz- und Baumsymbolik in extenso eingehen zu wollen, sei kurz das Wichtigste hervorgehoben<sup>11</sup>. Aus dem Holz vom Baume der Erkenntnis, von dem Gen. 2,9 spricht, wurde, so sagen die Legenden, das Kreuz Christi gemacht. In seiner wechselvollen Geschichte beweist dieses lignum crucis immer wieder seine wundersame Kraft. Der Baum der Erkenntnis, durch den Sündenfall verdorrt, gewinnt durch Christi Opfertod neues Leben, so wie das vom Kreuzesstamm herabfließende Blut Christi den sündigen Adam, dessen Grab unter dem Kreuz Christi gedacht wird, erlöst. Der Baum, der nach der Darstellung des biblischen Sündenfallberichts den Tod in die Welt gebracht hat, gibt der Welt das Leben wieder. Das todbringende Holz wird zum Lebensholz – lignum vitae. Eine Erweiterung der Kreuzlegenden bringt die zuerst am Ende des 13. Jahrhunderts nachweisbare Legende von Seth und dem Tode Adams<sup>12</sup>. Auf der Reise ins Paradies, die er für seinen sterbenden Vater unternimmt, sind Seth drei Blicke ins Paradies erlaubt. Beim ersten Blick sieht er den Baum der Erkenntnis verdorrt und entlaubt – als Folge von Adams Sündenfall; der zweite Blick zeigt ihm den Baum von der Schlange umwunden; der dritte jedoch läßt den dürren Baum gewaltig gewachsen erscheinen, er ragt bis zum Himmel, in seinen

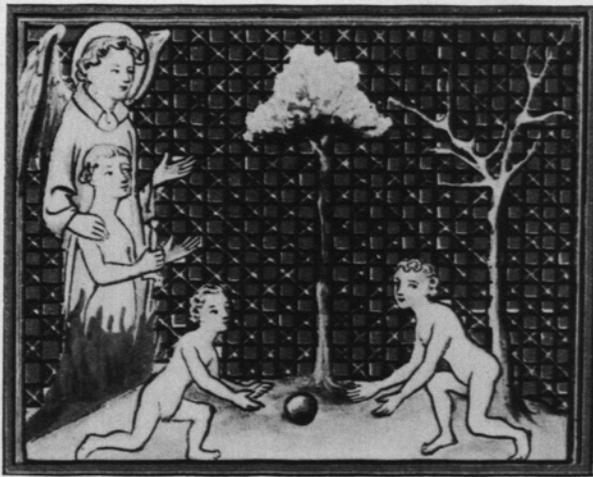
Ästen hängt nun ein gewickeltes Kind: das neue Leben, der kommende Heiland, der die Sünde des Adam auf sich nimmt. Diese Vulgataumdichtung war durch die Historienbibeln des späten 13. und vor allem 14. Jahrhunderts geläufig. Von den Kreuzlegenden abzuleitende Dichtungen des 14. Jahrhunderts verwenden die Metapher vom belaubten und vom unbelaubten, bzw. vom wieder grünenden Baum in den verschiedensten Formen. Im Purgatorium von Dantes »Göttlicher Komödie« etwa findet sich das Bild vom Gang durch den hohen Wald, »den Evas Leichtsinn einsam werden ließ«<sup>13</sup>. Die Engel flüstern den Namen Adams, und die Schar erreicht einen riesigen Baum mit breiten Wipfeln und »kahlen Zweigen ohne Blüt und Blatt«. Der Greif bindet die Dechsel des Wagens – offensichtliches Kreuzsymbol – an den mächtigen Stamm des kahlen Baumes, und dieser beginnt über und über zu grünen und zu blühen. In Guillaume de Deguilevilles um 1350 entstandener »Pèlerinage de l'âme«<sup>14</sup> tauchen die besagten Bäume nebeneinander auf (Abb. 2). Diese an Dante geschulte Dichtung läßt den Wanderer nach der Reise durch die Hölle zwei Apfelbäume erblicken; der eine ist kahl, der andere grün,

<sup>11</sup> für das Folgende bes. wichtig: Gerhart B. Ladner, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, in: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Bd. 1, New York 1961, S. 302–322, bes. S. 308–316 mit weiterer Lit. (im folgenden: Ladner). S. auch: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Sp. 258–268 (Art. Baum, Bäume, J. Flemming); *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 2, Sp. 63–90 (Art. Baum, Walther Föhl).

<sup>12</sup> Ladner, S. 310f.; weil auch im folgenden wichtig, sei zusätzlich zitiert: Ernst Grohne, *Die bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen und der Ursprung ihrer Motive* (= Abhandlungen und Vorträge, herausgegeben von der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft, Jg. 10, Heft 2, Aug. 1936), Bremen 1936, S. 46–48; August Wünsche, *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser, Altorientalische Mythen*, Leipzig 1905, S. 28–37; Manfred Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 328), Baden-Baden-Straßburg 1960, S. 114–116.

<sup>13</sup> Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio XXXII, V. 38ff.

<sup>14</sup> s. Ladner, S. 310; Grohne, op. cit. (Anm. 12), S. 46f.; Ernst Guldán, *Eva und Maria*, Graz-Köln 1966, S. 115 (mit Lit. Anm. 49); zur Baumsymbolik der »Pèlerinage« s. vor allem: Gustav Ernst Ludwig, *Giovanni Bellinis sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie*, in: *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen* 23, 1902, S. 163–186, bes. S. 167f., Tafel nach S. 170 oben: *Bibl. nat. fr.* 829, Fol. XX/IX recto; Mitte: *Bibl. nat. fr.* 377, Fol. 148v; unten: *Bibl. nat. fr.* 823, Fol. 133v).



2. Ill. zu Guillaume de Deguileville, »Pèlerinage de l'âme«, Das Spiel mit dem mystischen Apfel (Bibl. nat. fr. 829, fol. XX/IX recto)

beim ersten handelt es sich um den Baum der Erkenntnis, beim zweiten um den mystischen Apfelbaum des Hohenliedes. Davor spielen zwei pilgernde Seelen mit dem mystischen Apfel Christus. Maria erscheint in der Krone des belaubten Baumes und berät mit Justitia, wie der abgestorbene Baum wieder zum Leben erweckt werden könne. Justitia hängt das Kreuz mit Christus in den kahlen Baum und gibt ihm so das Leben zurück. »Pèlerinage«-Handschriften des späten 14. und des 15. Jahrhunderts illustrieren diese Szenen.

Einen Reflex auf die Sethlegende zeigt der berühmte Kreuzlegendenzyklus von Piero della Francesca in San Francesco in Arezzo im ersten Fresko mit dem »Tod und Begräbnis Adams«; die Szenen ereignen sich unter einem riesigen, sein Geäst weit ausbreitenden kahlen Baum: dem nach dem Sündenfall verdorrten Baum der Erkenntnis, hier wohl gedacht als bis zum Himmel wachsend. Das Motiv des verdorrten und blühenden Baumes verwendet Piero zudem in seiner »Auferstehung Christi« (Abb. 3) in Borgo San Sepolcro<sup>15</sup>. Den als Triumphator aus dem Grabe steigenden Christus rahmen links hohe blätterlose Bäume, rechts schlanke grünende. Tolnay hat vermutet, daß die Verwendung des Baummotives hier nicht von den Kreuzlegenden beeinflusst sei, ohne jedoch eine andere Ableitung anzubieten<sup>16</sup>. Daß das Motiv die Auferstehung kommentiert, steht auch für ihn außer Frage. Ladner hat diese Vermutung schon bei Pieros Vertrautheit mit den Kreuzlegenden als

abwegig zurückgewiesen<sup>17</sup>. Doch was bedeutet das Motiv nun wirklich in Pieros »Auferstehung«? Die Antwort ist nicht einfach. Ladner hat an anderer Stelle zu Recht darauf hingewiesen, daß sich häufig bei der Vielfalt der Baumotivik die jeweilige Verwendung nicht präzise auf eine bestimmte Tradition zurückführen läßt<sup>18</sup>. Ganz offensichtlich kommt es auch zu einer ständigen Vermischung der Traditionsstränge. Dennoch sollte man versuchen, wenigstens drei Stränge auseinanderzuhalten – und sei es nur, um zu eindeutigeren Benennungen zu kommen.

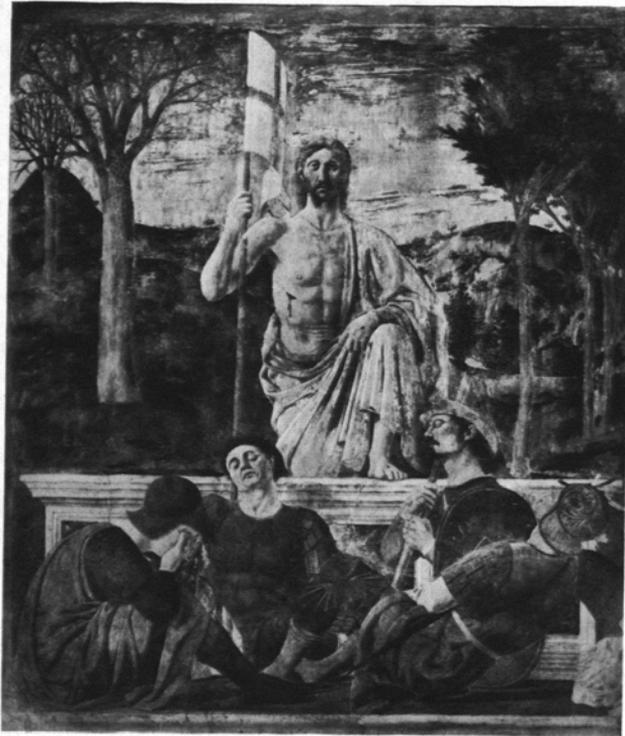
Die Kreuzlegenden bringen typologisch die Gegenüberstellung Adam–Christus; die abgeleiteten Dichtungen zusätzlich die typologische Entsprechung Eva–Maria. Mit Hilfe der Baumikonographie verbildlicht werden Typus und Antitypus in diesem Fall durch einen großen verdorrten, blattlosen Baum mit mächtigem Stamm und einen zarten, schlanken, aufwachsenden, grünenden bzw. blühenden Baum oder durch das Motiv des an einer Stelle durch das Reis Christi wieder blühenden alten kahlen Baumes. Wachstumssymbolik steht jeweils hinter diesem Motiv. Daneben

<sup>15</sup> zur Datierung: Creighton Gilbert, *Change in Piero della Francesca* (= Institute of Fine Arts New York University, *The Annual Walter S. Cook Alumni Lecture*), New York 1968, S. 11, 19f., 42–45.

<sup>16</sup> Charles de Tolnay, *La résurrection du Christ par Piero della Francesca*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 96, 1954, S. 39f., Anm. 7.

<sup>17</sup> Ladner, S. 316.

<sup>18</sup> Ladner, S. 312.



3. Piero della Francesca, Auferstehung Christi,  
Borgo San Sepolcro

scheint es einen Strang zu geben, der sich mit der bloßen typologischen Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament in Form eines blattlosen und eines ebenso großen belaubten Baumes begnügt.

Die Tatsache, daß bei Piero die belaubten Bäume jünger, schlanker erscheinen, spricht für eine Herkunft des Motives aus der Kreuzlegendentradition, doch kann Piero – dafür spricht die symmetrische, gleichwertige Anordnung der Bäume – durchaus auch der zweite Traditionsstrang geläufig gewesen sein. In Arezzo selbst nämlich findet sich das Baummotiv – und nun eindeutig ohne Kreuzlegendenzusammenhang – schon lange vor Piero. Das rechte Portal der Fassade von Pieve di Santa Maria trägt ein Tympanonrelief von 1221 mit der »Taufe Christi« (Abb. 4)<sup>19</sup>. Die Literatur bezeichnet es als sehr byzantinisch-altertümlich. Auf den Zusammenhang mit byzantinischen Traditionen verweist schon die Verwendung des Motives mit dem Flußgott Jordan, das im Westen später nicht mehr auftaucht. Die besagten Bäume werden attributiv verwendet: Johannes zugeord-

net ist der verdorrte Baum, Christus der belaubte. Johannes als dem Mittler zwischen Altem und Neuem Testament – wir werden auf dieses Motiv noch mehrfach zurückzukommen haben – gebührt der Baum des Alten Bundes, Christus der des Neuen, die Taufe besiegelt den Übergang.

Wie sehr sich die Traditionen vermischen können, belegt das Apsismosaik der Oberkirche von San Clemente in Rom aus dem frühen 12. Jahrhundert. Das von Maria und Johannes gerahmte Kreuz mit dem toten Christus ist von Akanthus umrankt, der sich von hier über das ganze Apsisjoch ausbreitet. Das Kreuz vom Baum der Erkenntnis ist – wie es die Kreuzlegenden beschreiben – zum Lebensbaum geworden. Die Inschrift jedoch lautet: »Ecclesiam Christi viti similabimus isti quam lex arentem, set crus facit esse virentem« – »Die Kirche gleicht einem Weinstock, der im

<sup>19</sup> Mario Salmi, *La Scultura Romanica in Toscana*, Florenz 1928, S. 42f.; G. H. Crichton, *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954, S. 121; Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 149, Abb. 375.



4. Pieve di Santa Maria, Arezzo, Tympanonrelief, Taufe Christi

Gesetz vertrocknete, im Kreuz aber wieder ergrünt«. Es ist also allgemein vom Dürre stiftenden Gesetz des Alten Bundes die Rede, das durch den Opfertod Christi, den Neuen Bund, zum eigentlichen Leben gebracht wird, dargestellt durch das blühende Kreuz<sup>20</sup>. – Eine weitere Traditionsvermischung, die für das Folgende nicht unwichtig ist, findet sich in einer italienischen Handschrift, die zum weiteren Umfeld der *Biblia pauperum* gehört<sup>21</sup>. Die Bäume verkörpern hier eindeutig Altes und Neues Testament, ihre Erscheinungsform scheint sich jedoch von den Tugend- und Lasterbäumen herzuleiten. Die Handschrift der Marciana aus dem 15. Jahrhundert, in Cornells Katalog unter der Nummer 68 geführt, zeigt am Ende einer aus 39 Gruppen bestehenden typologischen Serie die Gegenüberstellung von – wie die Inschriften unmißverständlich mitteilen – »lex amoris« und »lex timoris« (Abb. 5). Aus den Köpfen zweier in ihrer Gewandung deutlich in arm und reich unterschiedener Frauen wachsen der unbelaubte und der belaubte Baum hervor. Dieses Kopfmotiv stammt aus der Tradition der Tugend- und Lasterbäume, die im Zusammenhang mit der *Biblia pauperum* nicht selten sind, ihren eigentlichen Platz jedoch im *Speculum virginum* haben<sup>22</sup>. Interessant ist, daß die italienische Handschrift die Charakterisierung der Frauen »umkehrt«. Während bei den Tugend- und Lasterbäumen natürlich *Humilitas*, die den Tugendbaum trägt, die bescheiden gekleidete und *Superbia*, die Trägerin aller Lasterverzweigungen, die aufgeputzte ist, trägt in der Marciana-Handschrift die Verkörperung des »negativen« »lex timoris« das einfache Gewand, während die Frau des »lex

amoris« mit einem reichen Überwurf geschmückt ist. Eine derartige Inversion, die immer auch eine Verschiebung der Prioritäten bedeutet, wird uns in verwandtem Zusammenhang wiederbegegnen; sie wird auch bei der schließlichen Deutung von Lucas »Hagar«-Stich zu berücksichtigen sein.

Das Tympanon in Arezzo (s. Abb. 4) enthält noch ein zusätzliches Motiv, das auf den dritten hier zu betrachtenden Strang der Baumikonographie verweist und das ausschließlich zur Johannes-Ikonographie gehört. Im rechten Zwickel des Tympanon zu Füßen der rechten der Taufe assistierenden Engel wächst ein weiterer kleiner Baum, an dessen Stamm eine Axt gelehnt ist. Die Axt ist eindeutiges Zeichen der drohenden Bußpredigt des Johannes: »Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt und jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen« (Mt 3,10). Das Motiv ist östlichen Ursprungs, findet sich in zahllosen Taufsze-

<sup>20</sup> Grohne, op. cit. (Anm. 12), S. 61; Ladner, S. 311 mit Lit.; s. auch Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter* (= Forschungen zur Volkskunde 20/21), Düsseldorf 1936, S. 179.

<sup>21</sup> Henrik Cornell, *Biblia Pauperum*, Stockholm 1925, S. 118f., Nr. 68, Taf. 72b. Vgl. in diesem Zusammenhang auch: Lottlisa Behling, *Ecclesia als arbor bona*, Zum Sinngehalt einiger Pflanzendarstellungen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 13, 1959, S. 139–154.

<sup>22</sup> s. Eleanor Simmons Greenhill, *Die geistigen Voraussetzungen des Speculum Virginum*, Versuch einer Deutung (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, Texte und Untersuchungen, Bd. 39, Heft 2), Münster 1962, S. 78–99, s. Bild 3 und 4, fol. 28v, 29r.



5. Venedig, Biblioteca di San Marco, Mss. lat. Cl. 72 (Collocazione 2501), fol. 6r: »Lex amoris« und »Lex timoris«

6. Rueland Frueauf d. J., Predigt Johannes d. T., Klosterneuburg, Augustinerchorherrenstift



nen zu Füßen des Täuflers bzw. neben ihm am Baum<sup>23</sup>. Im Osten ist das Baum-Axt-Motiv eindeutig attributiv dem Johannes zugeordnet, aber auch noch auf Filippo Lippis Bild der »Geburt Christi« in Berlin begleitet die Axt den Johannesknaben. Auf italienischem Boden findet das Motiv sich mehrfach, es sei nur an die Taufkapelle in S. Marco erinnert. Das in seiner Verweisfunktion leicht erkennbare Axt-Motiv verschwindet dann im Westen, nicht jedoch das Baum-Motiv, wie man bisher offenbar übersehen hat; es findet sich sowohl bei der Predigt Johannes wie auch bei der Taufe.

Die Schranke vor dem predigenden Johannes wird auf einem ziemlich sicher 1499 zu datierenden Bild von Rueland Frueauf (Abb. 6) durch einen verdorrten Baum gebildet, auf dessen Wurzeln Johannes, ganz wörtlich genommen, fußt<sup>24</sup>.

Er scheint nicht nur den Baum der Johannespredigt, an den die Axt gelegt wird, zu verkörpern, sondern auch auf Johannes als den Vertreter des Alten Testaments zu verweisen. Eher in dieser Bedeutung findet er sich auch auf späteren Taufbildern in den Niederlanden.

Auf Patenirs wohl um 1515 zu datierendem Bild mit der »Taufe Christi« (Abb. 7), dessen symbolische Bedeutung sonst weitgehend entschlüsselt

<sup>23</sup> Günter Ristow, Die Taufe Christi, Recklinghausen 1965, S. 48; Schiller, op. cit. (Anm. 19), S. 145, bes. Anm. 21.

<sup>24</sup> zur Datierung: Alfred Stange, Rueland Frueauf d. J., Ein Wegbereiter der Donauschule, hrsg. von Kurt Rossacher, Straßburg 1971, S. 8; Deutung der Zuhörer als Vertreter der Temperamente, bei: Ludwig von Baldass, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946, S. 54.



7. Joachim Patenir, Taufe Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum

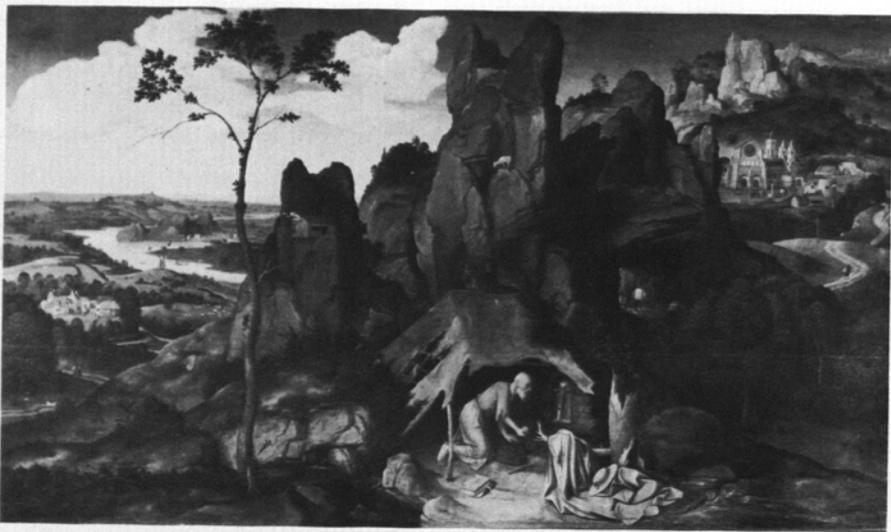
ist<sup>25</sup>, hat man die eindeutige Zeichenfunktion des Baumes nicht erkannt. Wie bei der Predigt fußt Johannes auch bei der Taufe auf dem dünnen Baum. Andere Beispiele ließen sich nennen. Im Vorübergehen sei angemerkt, daß auch Patenirs »Hieronymus in der Wüste« (Abb. 8) von der Gegenüberstellung der Bäume lebt<sup>26</sup>. Das Bild mit Hieronymus in seiner an den Felsen gebauten Hütte in der Mitte wird ziemlich genau in drei Teile geteilt: links durch einen die gesamte Bildhöhe einnehmenden schlanken belaubten Baum, rechts entsprechend durch einen dicken zerborstenen Baumstumpf, über dem Hieronymus seine Kardinalsrobe abgelegt hat. Dieses Motiv hat man teilweise in seiner Bedeutung erkannt, es findet sich wiederholt in der Hieronymus-Ikonographie – etwa schon bei Bosch. Hieronymus hat seinen Mantel ausgezogen, um dem Hochmut des Amtes, um einem nur äußerlichen falschen Glauben

zu entsagen. Zu ergänzen aber ist, daß er den Mantel eben über den toten Stamm des bloßen Gesetzes gelegt hat und sich nun dem wahren Glauben widmen kann, verkörpert durch den linken blühenden Baum. Um den Hinweis eindeutig werden zu lassen, hat Patenir den schlanken grünen Baum von Efeu umrankt sein lassen, dessen Immergrün auf das ewige Leben verweist. Die

Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975, Berlin 1979, S. 86–91, zum Teil fußend auf A. P. de Mirimonde, *Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck (?)*, *Sustris et Paul Bril*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen* 1974, S. 73–99.

<sup>25</sup> Justus Müller Hofstede, *Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung*, in: *Pieter Bruegel und seine Welt, Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der*

<sup>26</sup> s. Mirimonde, op. cit. (Anm. 25), S. 82–90; zum abgestorbenen Baum auch: G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genf 1958, col. 389–91. Auch ein Bild wie *Pieter Bruegels d. Ä. »Die Elster auf dem Galgen«* (1568) in Darmstadt ist nur richtig zu verstehen – und das gilt es der bisherigen Literatur gegenüber zu betonen –, wenn man die bewußte Gegenüberstellung von aufragendem jungen Baum und Kreuz links und rechts vom zentralen Galgen begreift. Lebendes und totes Holz sind auch hier durch achsensymmetrische Anordnung hervorgehoben.



8. Joachim Patenir, Landschaft mit Hl. Hieronymus, Paris, Louvre

Anordnung der Bäume ist nicht nur in kompositioneller Hinsicht mit der auf Lucas' »Hagar« zu vergleichen.

Doch auch bei dem Thema der »Taufe« tauchen beide Bäume und zwar in besonderem Zusammenhang auf; womöglich ist hier Lucas van Leyden selbst traditionsstiftend gewesen. Auf einer späten, etwa 1530 zu datierenden, wohl nicht eigenhändigen, aber in der Erfindung ganz eindeutig von Lucas herrührenden Zeichnung mit der »Taufe Christi« (Abb. 9)<sup>27</sup> hat wieder der halb kniende Johannes seinen Fuß an die Wurzel eines mächtigen, dicken Baumstammes gestellt, direkt daneben jedoch erhebt sich ein junger Stamm; beider Kronen sind in tief hängende Wolken gehüllt. Das wird auf die Herabkunft von Gottes Geist bei der Taufe verweisen, mag aber auch eine ferne Erinnerung an den Baum der Erkenntnis darstellen, den Seth bei seinem dritten Blick durch das Paradiestor sah und der bis an den Himmel reichte. Genau über dem dünnen Baum jedoch erscheint die Taube des heiligen Geistes und wirft ihren Strahl auf Christus. Die Bäume sind also in erster Linie den Protagonisten zugeordnet, verkörpern Alten und Neuen Bund.

Exakt dieses Motiv der in den Wolken verschwindenden beiden Bäume, des alten und des jungen, wiederholt sich noch auf Heemskercks Braunschweiger Taufbild (Abb. 10). Dort jedoch stehen zu Füßen der Bäume Adam und Eva, sie sehen die beiden Bäume des Paradieses nach Gen. 2,9: den Baum der Erkenntnis und den Baum des

Lebens, der immer grünt und der Prototyp des wahren Lebensbaumes ist, der durch das nun wiederum vom Baum der Erkenntnis stammende Kreuz Christi gebildet wird. Man sieht, welchen Bedeutungsnuancen das Baummotiv unterworfen sein kann und daß man in jedem Einzelfall erneut fragen muß, welche Bedeutung jeweils die wahrscheinlichere ist. Man kann dies jedoch nur, wenn man sich den Fundus klar macht, aus dem die Künstler schöpfen konnten. Zu mehr sollte auch die bisherige Ausbreitung der Tradition der Baumikonographie nicht dienen. Vorläufig läßt sich nur sagen, daß die wahrscheinlichste Bedeutung der beiden Bäume auf Lucas »Hagar«-Stich in einem Verweis auf die beiden Testamente zu sehen ist.

Nachzutragen bleibt vorerst nur das einzige auffindbare Beispiel eines Zusammenhanges zwischen Hagar- und Kreuzesikonographie. In einer Münchner Handschrift des 12. Jahrhunderts mit dem Titel »De laudibus sanctae crucis«<sup>28</sup>, nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Schrift des Hrabanus Maurus, ist dieser Zusammenhang direkt ausgesprochen. In diesem Kreuzeslob wird die ganze Heilsgeschichte vom Fall Adams an auf

<sup>27</sup> Frits Lugt, Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des écoles du nord, Maitres des anciens Pays-Bas nés avant 1550, Paris 1968, S. 30, Nr. 86, Pl. 45; NKJb. (J. P. Filedt Kok), S. 97f., 168 Anm. 131, 457.

<sup>28</sup> Albert Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninge Buchmalerei, München 1924, S. 33–36, Taf. 27, Abb. 31.



9. Lucas van Leyden (Kopie), Taufe Christi,  
Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

typologische Verweise auf die Kreuzigung bzw. das Kreuz Christi hin abgesucht. Der jeweilige Typus ist durch ein daneben gemaltes Kreuz ausgezeichnet. Unter den Illustrationen findet sich eine zur Hagar-Geschichte, und zwar die Szene mit Hagar in der Wüste (Abb. 11). Hagar sitzt hier trauernd, die leere Wasserflasche zu ihren Füßen, in einer felsigen Landschaft ihrem Sohn gegenüber. Der Engel auf der rechten Seite verweist sie auf den durch ein Kreuz hervorgehobenen Baum; die Quelle, von der Funktion in der Geschichte her eigentlich wichtiger, entspringt zu Füßen des Baumes. Der Bibeltext spricht nicht von einem Baum, sondern nur von Buschwerk, dennoch ist ein deutlich betonter Baum auch in der späteren Darstellungstradition nicht selten. Der begleitende Text zur genannten Illustration sagt im ersten Satz aus, daß Hagar und ihr dürstender Sohn vom Engel auf Baum und Quelle hingewiesen werden und expliziert im zweiten, daß der vom Durste der Ungläubigkeit lechzenden Synagoge das lignum crucis und die Quelle vom Engel der Weisheit gezeigt werden. Hagar

wird also als Synagoge angesprochen, die an der Dürre des Unglaubens zu sterben droht. Ihr wird vom Engel der blühende Baum, der gleichzeitig Typus des Kreuzes Christi ist, gewiesen; er und die Quelle, Glaube und Taufe, erretten sie. Damit ist zweierlei ausgesprochen: zum einen die typologische Funktion der Hagar, sie ist Typus der Ecclesia. Zum anderen wird ihre vom verdorrten Baum der Erkenntnis stammende Schuld durch das wieder grünende lignum crucis aufgehoben.

Die typologische Funktion der Hagar in der Antithese Ecclesia und Synagoge verweist auf eine Quelle, der, wie im folgenden zu zeigen sein wird, ganz offensichtlich auch Lucas van Leyden verpflichtet ist. Die entscheidende Interpretation durch die kanonischen Texte erfährt die Geschichte von Hagar's Vertreibung nämlich im 4. Kapitel von Paulus' Galaterbrief. Die Verse 22–26 lauten: »Denn es steht geschrieben: Abraham hatte zwei Söhne, Einen von der Magd und Einen von der Freien./ Aber der von der Magd war dem Fleische nach geboren, und der von der Freien vermöge der Verheißung./ Das ist bildlich gespro-



10. Maerten van Heemskerck, Taufe Christi, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum

chen; denn dieß sind die zwei Testamente: das Eine nämlich auf dem Berge Sina, welches zur Dienstbarkeit gebiert, welches die Agar ist; denn Sina ist ein Berg in Arabien, der in Verbindung mit dem jetzigen Jerusalem ist, das mit seinen Kindern dienet./ Jenes Jerusalem von oben aber, das ist die Freie, welche unser Mutter ist. « Zudem wichtig sind die Verse 30 und 31: »Aber was sagt die Schrift: Treib aus die Magd und ihren Sohn; denn der Sohn der Magd soll nicht Erbe sein mit dem Sohn der Freien./ Demnach Brüder, sind wir nicht Kinder der Magd, sondern der Freien, mit welcher Freiheit uns Christus befreit hat.« Hagar verkörpert also den Berg Sina, den Berg des Alten Bundes, auf dem Moses die Gesetze empfing; damit ist sie Typus des irdischen Jerusalem. Sara dagegen ist Typus des Himmlischen Jerusalem – »sursum est Jerusalem«, das Jerusalem, das oben ist – und Typus Mariae.

Lucas van Leyden scheint dies wörtlich genommen zu haben. Sara ist der hoch gelegenen Stadt zugeordnet, Hagar nicht nur der tiefer gelegenen Landschaft – darauf ist zurückzukommen –, sondern vor allem dem einen großen in der Ferne sich erhebenden Berg, in dem wir den Berg Sina sehen möchten. Damit wäre Lucas' Landschaft als *pay-sage* moralisiert verstanden. Das mag in diesem Fall noch nicht unmittelbar einleuchtend sein, verfolgt man jedoch die Bildtradition, so steht die Interpretation außer Frage.

Es scheint, daß die Kunstgeschichte bei einigen wichtigen Bildern dieses Themas hier eine wichti-

ge Sinnschicht übersehen hat. Aus Lucas van Leydens mehr oder weniger direktem Umkreis<sup>29</sup> stammt ein schwer zu datierendes, aber wohl nach Lucas' Fassung entstandenes Vertreibungsbild von Jan Mostaert (Abb. 12). Auf diesem noch in vielem in frühniederländischer Tradition stehenden Bild ist die beherrschende Funktion des Berges rechts und seine Zuordnung zu Hagar nicht zu übersehen. Die grundsätzliche Anordnung der Landschaft entspricht der auf Lucas' Stich: höher gelegenes Gehöft, tiefer gelegene Landschaft, Berg in der Ferne. Wie bei Lucas spielt sich die der Vertreibung folgende Szene in der Wüste im Landschaftsmittelgrund ab. Inwieweit allerdings der unten verdorrte, oben belaubte Baum, unter dem Hagar Ismael abgelegt hat, auf den durch Christus wieder blühenden Baum der Erkenntnis verweisen soll, das Tor zur Rechten, durch das der Weg führt, auf das Gleichnis vom schmalen

<sup>29</sup> s. u. S. 119. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß aus dem weiteren Umkreis des Lucas noch ein drittes Hagar-Bild stammt (Wien, Kunsthistorisches Museum). Es war lange Zeit Cornelis Engebrechtsz. zugeschrieben und würde damit die unten zum Lucas-Kreis in Kloster Hieronymusdael gemachten Beobachtungen stützen. Da jedoch sowohl Zuschreibung als auch Datierung unsicher sind, die Ikonographie sich zudem nicht unmittelbar den Darstellungen Lucas van Leydens und Jan Mostaerts anschließt, bleibt es hier außer acht. Zur kunsthistorischen Einordnung dieses Bildes, s. Ludwig Baldass, Die niederländischen Maler des spätgotischen Stils, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 11, 1937, S. 130–32 u. Taf. 12.



11. München, Staatsbibliothek, Clm. 14159, »De laudibus sanctae crucis«,  
Abb. 10 Hagar in der Wüste

und breiten Weg bzw. schmalen und breiten Torzielt, die Pfauen Hagars Anmaßung bezeichnen, das auf dem Hügel gelegene Gehöft mit Sara das Himmlische Jerusalem meinen soll – das soll hier nicht entschieden werden. Bestätigung für diese These wäre von den unten ausgeführten Bemerkungen zur Genese von Lucas' Stich abzuleiten.

Noch für Claude Lorrains berühmtes Hagar-Bild (Abb. 13) in München scheint das Bergmotiv von kennzeichnender Wichtigkeit gewesen zu sein<sup>30</sup>. Dieses Bild wurde, wie sein Pendant mit der Szene »Hagar und Ismael in der Wüste«, von Johann Friedrich Graf von Waldstein bei Claude im November 1667 in Auftrag gegeben. Der Graf von Waldstein war einer der klügsten und bedeutendsten Theologen seiner Zeit, besonderer Schützling Kaiser Leopold I., gefördert von Papst Alexander VII., der den kaum Zwanzigjährigen zu seinem Hausprälaten ernannte. 1668 wurde er Bischof von Königgrätz, später Erzbischof von Prag. Seinen Auftrag in Rom überwachte ein mit seinem Hause verbundener und zugleich mit Claude Lorrain befreundeter Kanonikus. Es ist denkbar, daß die Bilder als Geschenk des Grafen an den Kaiser gedacht waren. Ohne im einzelnen darauf eingehen zu wollen – die Auftragsumstände lassen es wahrscheinlich werden, daß Claude nicht nur eine klassische Landschaft mit Bibelstaffage, sondern das Verhältnis von Landschaft und religiösem Gehalt komplexer gestaltet hat. Im Pendant wiederholt sich, nun auf der linken Seite, der mächtige Berg, in dem der Berg Sina zu sehen sein dürfte. Ebensovienig dürfte es ausgeschlossen werden, in dem auf Claudes Vertreibungsbild vom Bildrand überschrittenen Palast, auf dessen

Zinnen ganz oben winzig klein Sara erscheint, einen Hinweis auf das Himmlische Jerusalem zu erkennen. Dieses seltsame Motiv ist allein aus ästhetischen Gründen wohl kaum zu rechtfertigen.

An dieser Stelle ist, da das Problem bei Claude noch wesentlich deutlicher wird als bei Lucas, an die Frage nach dem Realitätscharakter nur erst zu erinnern: geraten nicht theologischer Sinn und Darstellungsform bzw. Naturwiedergabe in einen im Bilde nicht aufzuhebenden Konflikt?

Im folgenden ist von Seiten der Exegese her zu einem spezifischeren Verständnis der Vertreibungsszene am Beginn des 16. Jahrhunderts und für Lucas insbesondere vorzudringen. Um kurz zu rekapitulieren: bei Lucas van Leyden ließen sich zwei Bedeutungsbereiche, bisher immer noch nicht überzeugend zueinander vermittelt, konstatieren. Sara und Hagar verkörpern Typus und Antitypus, Himmlisches Jerusalem und Berg Sina, damit das Neue und Alte Gesetz. Dieser Zuordnung fügen sich grundsätzlich auch belaubter und unbelaubter Baum. Die Kreuzlegenden heben zwar mehr auf das Versöhnungsmotiv ab, auf das Hervorgehen des Kreuzes Christi aus dem Holz vom Baum der Erkenntnis, aber auch in der Exegese findet sich die auf die Testamente bezogene, antithetische Ausdeutung der Bäume, besonders ausdrücklich vertreten in der Reformations-

<sup>30</sup> Johann Joseph Morper, Johann Friedrich Graf von Waldstein und Claude Lorrain, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F. 12, 1961, S. 203–217. Marcel Röthlisberger, Claude Lorrain, The Paintings, Vol. 1: Critical Catalogue, New Haven 1961, Nr. LV 173; das Pendant (ebenfalls München): LV 174.



12. Jan Mostaert, Vertreibung der Hagar, Castagnola (Lugano), Slg. Thyssen-Bornemisza, Schloß Rohocoz

zeit. Bei Luther etwa heißt es in seinen Bemerkungen zum 1. Buch Mose ganz ausdrücklich: »Arbor mortis est lex, arbor vitae est Evangelium seu Christus«<sup>31</sup>.

Damit stoßen wir auf einen Bereich, der schon allein aus chronologischen Gründen für den frühen Lucas van Leyden nicht in jedem Falle verbindlich sein kann; die Genese dieser Gedanken entstammt jedoch der Zeit, die man wohl zu Recht die Vorreformation genannt hat<sup>32</sup>. In exegetischen Texten wird ein Problem reflektiert, das auch für das Verständnis des Lucas-Stiches von entscheidender Bedeutung ist; es stellt sich ihnen nämlich die Frage nach der Art der typologischen Bezüge und damit auch nach der Bedeutung der alttestamentlichen Texte in der Glaubensvermittlung.

Nun ist das Interessante, daß sowohl für das frühe Mittelalter, vor allem die Kirchenväter, aber auch für die Exegeten etwa zwischen 1500 und 1530, die Rechtfertigung für die Verwendung typologischer Ausdeutung überhaupt immer wieder aus der hier interessierenden Stelle des paulinischen Galaterbriefes gezogen wird. Den Beginn von Galater 4,24 hat Luther etwas verallgemeinernd übersetzt: »Die Worte bedeuten etwas. Denn das sind die zwei Testamente...«, in der

Vulgata jedoch heißt der Anfang spezifischer: »quae sunt per allegoriam dicta«, und auch in den primären griechischen Paulustexten ist die Rede von allegoroumena<sup>33</sup>. Paulus selbst also verweist auf die allegorische Ausdeutung.

Zum Verständnis der Position zu Lucas' Zeit sei die Exegese Geschichte, notwendig verkürzt und in Hinblick auf das hier zur Diskussion stehende ausgewählt, referiert<sup>34</sup>. Origenes entwickelte unter anderem aus der zitierten Pauluspassage im 3. Jahrhundert sein Konzept vom mehrfachen

<sup>31</sup> Martin Luther, In primum librum Mose enarrationes, in: ders., Kritische Gesamtausgabe, Bd. 42, Weimar 1911, S. 174, Z. 31.

<sup>32</sup> zum Benennungsproblem s. vor allem Heiko Augustinus Oberman, Werden und Wertung der Reformation, Vom Wegestreit zum Glaubenskampf, Tübingen 1977.

<sup>33</sup> Noch die moderne Theologie hat Schwierigkeiten mit Paulus' Allegoriebegriff, s. Leonard Goppelt, Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen, Gütersloh 1939, Neuausgabe Darmstadt 1969 (mit Anhang: Apokalyptik und Typologie bei Paulus), S. 167f., 175, 183, 267f., 279f.

<sup>34</sup> Die Darstellung folgt der vorzüglichen Zusammenfassung bei Heiko Augustinus Oberman, Forerunners of the Reformation, New York-Chicago-San Francisco 1966, Kap. 6 Exegesis, S. 279–315, bes. S. 281–293.



13. Claude Lorraine, Vertreibung der Hagar, München, Alte Pinakothek

Schriftsinn. Nun ist jedoch dieses Konzept nicht undiskutiert geblieben; der Hl. Johannes Chrysostomos etwa plädierte für eindeutige Bevorzugung des historisch-literarischen Sinnes der Bibeltexte und wirft Paulus die Verwendung des unklaren Begriffes Allegorie vor. Aus dieser Zeit datiert die theologische Debatte über den Vorrang von litera oder spiritus, von Wort oder erschlossener Bedeutung. Eine mittlere Position nahm, wie noch ausführlich am Beispiel des Galaterbriefes zu zeigen sein wird, Augustinus ein, der allegorische Ausdeutung nur zulassen wollte, wo sie durch den Text direkt nahegelegt wird. Im 12. und dann besonders im 13. Jahrhundert setzte, etwa bei Thomas von Acquin, die Verwissenschaftlichung der Exegese ein, der eigentliche Sinn sollte unter anderem durch Textkritik verifiziert werden. Im 15. und vor allem im frühen 16. Jahrhundert gewann die Diskussion eine neue Dimension mit antischolastischer Tendenz. Das 15. Jahrhundert entwickelte die Theorie vom zweifachen literarischen Sinn, dem historisch-literarischen und dem prophetisch-literarischen Sinn des Alten Testaments, Textkritik und theologische Exegese

sollten versöhnt werden. Am Beginn des 16. Jahrhunderts schließlich wurden literarischer und spiritueller Sinn miteinander identifiziert. Das war nur möglich unter Ablehnung aller rabbinischen und scholastischen Exegese, allein herangezogen bei der Exegese wurden die direkt von Gott inspirierten Texte, Altes und Neues Testament, insbesondere die Psalmen und die Paulus-Briefe. Dieses Konzept entwickelte etwa Jakobus Faber Stapulensis in den Vorworten zu seiner Psalmenedition von 1509, die auch Luther benutzt hat, und zu seiner Ausgabe der Briefe Pauli von 1512<sup>35</sup>. Für ihn ist Paulus nur Instrument, aus dem Gott selbst direkt spricht.

Differenzierter argumentierte Erasmus von Rotterdam. Schon 1503 im Vorwort zu seinem »Enchiridion Militis Christiani« beklagte er den Verlust wirklicher Frömmigkeit in der Gegenwart. Man folge nur dem Buchstaben, nicht dem Geist. 1504 fand Erasmus das Manuskript der Annota-

<sup>35</sup> Allerdings fehlt in der Ausgabe der Galater-Brief, s. Eugene F. Rice, Jr. (ed.), *The Prefatory Epistles of Jacques Lefèvre d'Étaples*, New York-London 1972, S. 295–302.

tiones zum Neuen Testament von Lorenzo Valla, der Mitte des 15. Jahrhunderts gestorben war. Erasmus gab es 1505, mit einer Einleitung versehen, heraus. An diesem Manuskript imponierte ihm die sorgfältige Textkritik, insbesondere die Berücksichtigung der griechischen Paulustexte. Erasmus arbeitete schon seit 1499 an einem Paulus-Kommentar, lernte eigens dafür Griechisch, baute aber unter dem Eindruck Vallas sein Vorhaben zu einer kompletten Neuausgabe des Neuen Testaments aus, die 1516 erschien und unter anderem großen Eindruck auf Luther machte, aber auch seine Kritik herausforderte. Luther selbst arbeitete 1516 an der Vorlesung zum Galaterbrief.

1503 im »Enchiridion« heißt es bei Erasmus: »Daher muß man allenthalben, vor allem im Alten Testament, das Fleisch der Heiligen Schrift hintansetzen und nach dem Geheimnis des Geistes forschen«<sup>36</sup>. Die Gegenüberstellung *caro-spiritus* stammt aus Gal. 5,17; auch für Erasmus war Paulus die entscheidende authentische exegetische Quelle. Sein mehrfach niedergelegtes typologisches Konzept entwickelte er ausschließlich aus Paulus, von jedem Schriftkundigen forderte er, wie es etwa auch Melanchthon tun sollte, er möge Paulus auswendig lernen. So kommen Erasmus' verschiedenen Kommentaren aus der Zeit zwischen etwa 1500 und 1520 zu der hier interessierenden Stelle aus dem 4. Kapitel des Galaterbriefes besondere Bedeutung zu.

Es scheint erlaubt, Erasmus' Kommentare hier zusammenzufassen<sup>37</sup>: Danach sei mit dem Hl. Chrysostomos, den Erasmus in diesem Zusammenhang zitiert und den er später edieren sollte, Paulus' ungenauer Begriff Allegorie als Typus und Figura zu verstehen. Denn der Apostel referiere hier eine wahre Geschichte, die der Typus einer anderen sei, nicht nur eine Allegorie. Im Gegensatz zu den Kirchenvätern Hieronymus und Ambrosius, die sich zu Erasmus' Erstaunen nicht mit diesem Problem beschäftigt haben, und noch weitergehend als Chrysostomos denkt Erasmus Hagar als Typus des Alten Testaments, da ihr Name, wie Paulus schreibt, dem Berg Sina, auf dem Moses die Gesetze empfing, gleich sei, zudem als *lex carnis*, als Irdisches Paradies und schließlich als Synagoge, Sara hingegen als Typus des Neuen Testaments, als *lex spiritus* oder *evangelica*, als Himmlisches Jerusalem, als *Ecclesia*. Hagar sei die Synagoge, die vom Christentum ferngehalten werden müsse, darum sei sie mit Ismael zu vertreiben. Hagar, heißt es zu Gal. 4,30, und das ist wichtig auch für das Verständnis von Lucas van Leydens Stich, trage mit sich das schlechte Gefäß

des verkehrten Gesetzes fort, das sie so sehr liebe. Isaak dagegen werde die wirksame Flüssigkeit der evangelischen Lehre trinken und glücklich als der Auserwählte heranwachsen. Zu Gal. 5,16f.<sup>38</sup>, der Gegenüberstellung von *caro* und *spiritus*, heißt es, der Buchstabe sei bloß die Hülle und der Leib für den Geist. Ismael sei fleischlich geboren, Isaak eine Schöpfung aus dem Geist des Herrn. Aber so wie Leib und Seele eins seien, so müsse auch *litera spiritus* bergen. Seine Berechtigung erhalte der Buchstabe zwar nur durch den innewohnenden Geist, aber das Mysterium des heiligen Geistes sei für uns Sterbliche nur indirekt, eben im Buchstaben, zu erahnen. Um so mehr komme es auf die Authentizität der geoffenbarten Texte an.

Es fragt sich, ob die Position des Erasmus für Lucas von Bedeutung gewesen sein kann, in der

<sup>36</sup> Erasmus von Rotterdam, Handbüchlein des christlichen Streiters, übers. von Hubert Schiel, Olten und Freiburg i. Br. 1952, S. 99.

<sup>37</sup> s. vor allem: Desiderii Erasmi Roterdami Opera Omnia, Bd. 6, *Novum Testamentum* (1516), Lugduni Batavorum [Leiden] 1706, *Epistola Pauli ad Galatas Cap. IV*, Sp. 820, Anm. 33 und 34, Sp. 821, Anm. 36; ebenda, Bd. 7, Paraphrases in *N. Testamentum* (1517), Lugduni Batavorum 1706, *Paraphrasis in Epist. Pauli ad Galatas Cap. IV und V*, vor allem Sp. 960 D und E; ebenda, Bd. 8, *Versa e partibus graecis*, Lugduni Batavorum 1706, *Sancti Joannis Chrysostomos Commentarium in acta apostolorum*, Desiderio Erasmo Roterdamo interprete, Joannis Chrysostomi Enarratio in epist. ad Galatas, bes. Sp. 305, 306. Im *Enchiridion*, op. cit. (Anm. 36), S. 65f. nützt Erasmus die »Hagar«-Geschichte allein zur Demonstration des Unterschiedes von Fleisch und Geist. Am Ende des *Enchiridion*, ebenda, S. 202f. berichtet Erasmus, daß er an einem Paulus-Kommentar arbeite und sich dabei besonders an die Auslegungen der Alten – Origenes, Ambrosius, Augustinus – halten werde. Zur Rechtfertigung des allegorischen Verfahrens im *Enchiridion*, ebenda, S. 97–101, s. dazu Arno Schirmer, *Das Paulusverständnis Melanchthons 1518–1522* (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte, Bd. 44, Abteilung abendländische Religionsgeschichte), Wiesbaden 1967, S. 27–36.

<sup>38</sup> Erasmus, op. cit. (Anm. 37), Bd. 7, Sp. 963–64. Das *Enchiridion* dient über weite Strecken der Darlegung des Verhältnisses Buchstabe-Geist. Zur Exegese des Verhältnisses Isaak-Ismael bzw. *caro-spiritus* s. auch Ernst H. Kantorowicz, *The Archer in the Ruthwell Cross*, in: ders., *Selected Studies*, New York 1965, S. 95–99 (zuerst in: *The Art Bulletin* 42, 1960, S. 57–59) und als Reaktion auf Kantorowicz: Meyer Schapiro, *The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and other Works: The Interpretation of Secular Themes in early Mediaeval Religious Art*, in: *The Art Bulletin* 45, 1963, S. 351–55, bes. Anm. 28 und 29 (freundl. Hinweis von Konrad Hoffmann, Tübingen, dem ich auch sonst kritische Lektüre verdanke).

Sekundärliteratur ist dies gelegentlich vermutet worden, ohne daß es präzisiert worden wäre<sup>39</sup>. Aus verschiedenen Gründen gilt es das zu bezweifeln. Zwar konnte Lucas nicht nur über Erasmus' Briefpartner Aurelius<sup>40</sup> direkt oder indirekt mit Erasmus' Gedanken vertraut sein, zwar auch verdankt Erasmus der undogmatischen Frömmigkeit der auch für die Stadt Leiden so wichtigen *devotio moderna* einiges<sup>41</sup>. Dennoch zeigt gerade Erasmus' Paulusinterpretation, daß seine Vorstellung vom Gegensatz *caro-spiritus* mehr neoplatonisch als eigentlich paulinisch gefärbt ist. Ihn interessierte weniger als – wie wir sehen werden – etwa Luther, der Gegensatz von Sünde und Gnade und dessen Aufhebung, wie sie gerade auch an Gal. 4,22ff. zu exemplifizieren wäre, als vielmehr der Aufstieg zu reiner Spiritualität. Daraus erklärt sich auch Erasmus' eigentliches Desinteresse an der bildenden Kunst, trotz seiner Beziehung zu Massys und Holbein<sup>42</sup>. Die Verbildlichung des sich gerade von seiner Materialität Lösenden konnte ihm nur paradox erscheinen. Lucas auf der anderen Seite mit seinem ausgeprägten Interesse am Naturdetail und am Erzählerischen dürfte dieser Spiritualismus fremd gewesen sein.

Nun könnte man vermuten, die lutherische Position – ante litteram – wäre Lucas sehr viel näher. Das ist richtig und falsch zugleich. Luthers Galaterbriefinterpretation findet sich nach der Vorlesung von 1516 in endgültiger Fassung in der Exegese von 1519. In seinem Kommentar zu Gal. 4,24: »Haec enim sunt duo testamenta, unum quidem a monte Sina, in servitutum generans, quae est Agar«<sup>43</sup> setzt sich Luther ausführlicher sowohl mit der allegorischen Auslegung als auch mit der traditionellen Deutung nach dem vierfachen Schriftsinn auseinander. »Da die Galater Gläubige waren«, beginnt er seine Erklärungen und be ruft sich dafür ausdrücklich auf Augustin, »konnten sie durch allegorische Unterweisung belehrt werden. . . Ungläubigen dagegen kann man durch Allegorien nichts beweisen«<sup>44</sup>. Damit ist die Bedeutung der Allegorie bereits präzise benannt<sup>45</sup>. Sie ist erlaubtes rhetorisches Mittel, besitzt jedoch per se keine religiöse Wahrheit. Luther wendet dann das Prinzip der Ausdeutung durch den vierfachen Schriftsinn auf die interessierende Galaterpassage an. Als schmückendes Spiel mag dies nach Luther hingehen, doch wird seiner Meinung nach diese Methode in ihrer Berechtigung weder durch die Autorität der Schrift noch durch die Verwendung durch die Kirchenväter, noch auch durch grammatische Regeln genügend gestützt, den wahren Glauben kann sie nicht hervorrufen. Den-

noch ist es nicht unwichtig, sich Luthers Auslegung in unserem Falle zu verdeutlichen, wenn es sich auch eher um ein Referat der in der Exegese geschichte möglichen Interpretationen handelt. Sie zeigt immerhin, welche Bedeutungsbreite noch im 16. Jahrhundert ein einzelnes Motiv haben konnte und daß das Bewußtsein dafür durchaus noch vorhanden war. Luther führt die Bedeutungen für Jerusalem und für Isaak und Ismael nach besagtem Verfahren auf: Jerusalem ist nach literarischem (buchstäblichem) Sinn die Hauptstadt des jüdischen Staates, in tropologischer (moralischer) Hinsicht bedeutet Jerusalem reines, gläubiges Bewußtsein, allegorisch (in geistlicher Deutung auf das verfaßte Christentum hin) die Kirche Christi, anagogisch (eschatologisch) die himmlische Heimat. Ismael und Isaak sind im Galaterbrief nach Luther litteraler die beiden Söhne Abrahams, allegorice die beiden Testamente oder Synagoge und Ecclesia, Gesetz und Gnade, tropologic Fleisch und Geist oder Laster und Tu-

<sup>39</sup> s. etwa Silver, op. cit. (Anm. 4), S. 408f.

<sup>40</sup> s. u. S. 120.

<sup>41</sup> So oft dieser Zusammenhang betont wurde, ganz klar sind die Bezüge nicht, s. R. R. Post, *The Modern Devotion, Confrontation with Reformation and Humanism* (= *Studies in Medieval and Reformation Thought*, Bd. 3), Leiden 1968, S. 658ff.; vgl. Oberman, op. cit. (Anm. 32), S. 136ff.

<sup>42</sup> Georges Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Daume 1954; Rachel Giese, *Erasmus and the fine arts*, in: *The Journal of Modern History* 7, 1935, S. 257–279; Erwin Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 200–227.

<sup>43</sup> Martin Luther, *In epistolam Pauli ad Galatas commentarius*. 1519, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2, Weimar 1884, S. 550–52.

<sup>44</sup> ebenda, S. 550, Z. 8–10: »Quia Galatae fideles erant, allegoricis doctrinis erudiri poterunt. . . Infidelibus vero allegoricis nihil potest probari, ut et d. Augustinus ad Vincentium docet. . .«.

<sup>45</sup> Luther führt dies an verschiedenen Stellen aus, vgl. vor allem in der Jesaja-Vorlesung (1527–30) die besonders für den Kunsthistoriker interessante Passage: »Allegoria ad doctrinam non pertinet, sed potest confirmatae doctrinae addi ut color. Pictoris color non extruit domum. Corpus humanum non consistit in serito aut pulchra veste etc. Ita confirmatio fidei non stat in allegoriis«, *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 31, 2, Weimar 1914, S. 97, Z. 20–30. Die beste Zusammenfassung von Luthers Allegorieauffassung bei Heinrich Bornkamm, *Luther und das Alte Testament*, Tübingen 1948, bes. S. 76–80. Zum Typologie-Allegorie-Problem bei Luther s. auch: Konrad Hoffmann, *Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*, in: *Kontinuität und Umbruch*, hrsg. v. Josef Nolte, Hella Tompert und Christof Windhorst (= *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit*, Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2), Stuttgart 1978, S. 189–210, bes. 189–194.

gend, Sünde und Gnade, anagogice Strafe und Anerkennung, Hölle und Himmel, ja sogar gelegentlich Dämonen und Engel, Verdammte und Erwählte. Gemäß dieser Auflistung stellt Luther nachdrücklich fest, daß der Apostel Paulus an dieser Stelle ausdrücklich nicht Allegorie und anagogische Ausdeutung unterscheidet; nach der Auffassung der Kirchenväter wäre die Benennung der Sara als Himmlisches Jerusalem anagogischer, nicht wie Paulus schreibt allegorischer Natur. Luther kritisiert besonders an Origenes und Hieronymus, daß sie die Schrift nur zum Anlaß allumfassender spiritueller Ausdeutung nähmen. Allegorische Erklärung sei nicht mit geistlichem Verständnis gleichzusetzen. Mit Augustin trennt er sorgfältig zwischen literarischem und spirituellem Verständnis. Der bloße Buchstabe sei Gesetz ohne Gnade, bloße Lehre – »nam litera... est lex sine gratia«<sup>46</sup>. »Sola gratia autem est ipse spiritus«<sup>47</sup>: allein die Gnade ermöglicht das spirituelle Verstehen, gibt den Glauben. Im Gesetz aber, schließt Luther, ist der spirituelle Sinn, recht verstanden, immer schon enthalten. Erst die falsche allegorische Deutung hat den geistlichen Sinn des Alten Testaments verdeckt. Auch im Alten Testament ist für ihn also der buchstäbliche Sinn nicht als historisch-faktische Auslegung zu verstehen, sondern als *sensus litteralis propheticus*: aus dem Geist der Propheten sprechende Deutung auf den kommenden Christus<sup>48</sup>. Was man ohne Gnade an der Schrift begriffen hat, weiß man niemals richtig. Auch diese Gewißheit bezieht Luther von Augustin. So ist für Luther die Unterscheidung der Testamente zwar einerseits gleichbedeutend mit der von Gesetz und Evangelium, andererseits sind aber auch im Alten Testament Gesetz und Evangelium gleichermaßen enthalten<sup>49</sup>, die strikte Trennung der Testamente ist aufgehoben. Für die Geschichten des Alten Testaments heißt das, wie unten an der lutherischen Kunstpraxis deutlich werden wird, daß sie nicht nur im Zusammenhang mit dem Gesetz, sondern auch mit der Gnade auftauchen können.

Luthers Kommentar zu Gal. 4,24 gibt seine Rechtfertigungslehre in toto, auf ein auffälliges Merkmal jedoch bleibt noch hinzuweisen. Luther wählt als Demonstrationsobjekte für die Anwendung des vierfachen Schriftsinnes Isaak und Ismael; das ist überraschend, denn von ihrer Gegenüberstellung ist an dieser Stelle gar nicht die Rede, sondern Sara und Hagar bieten Typus und Antitypus, und auch die gesamte Exegese vor Luther hebt auf die Ausdeutung dieser Antithese ab. Die Nennung von Hagar im letzten Satz von Luthers

langem Kommentar zu Gal. 4,24 wirkt wie eine lästige Pflichtübung. Hagar ist halt im Text genannt und muß von daher im Kommentar bedacht werden. Hagar, heißt es einfach, werde allegorisch als das Gesetz der Knechtschaft verstanden. Auch Sara wird nur im Vorübergehen genannt, die Behandlung der beiden Namen im Kommentar zum folgenden Vers (4,25)<sup>50</sup> ist rein philologisch-etymologischer Natur. Der notwendige Kommentar zu Sara in 4,26 fällt so kurz wie nur möglich aus<sup>51</sup> und versucht sie selbst gar nicht in typologische Zusammenhänge zu stellen.

Das alles ist nur konsequent, denn Luther lehnt mariologische Bezüge strikt ab; ja er demonstriert die Sinnlosigkeit allegorischer Deutung verschiedentlich gerade am Beispiel mariologischer Parallelsetzung<sup>52</sup>. In mariologischer Tradition jedoch gehört Sara zu den auserwählten Frauen des Alten Testaments; diese Tradition hat zu einem eigenen, typisch »katholischen« Bildtypus mit den Auserwählten vor Maria geführt<sup>53</sup>.

Diese Beobachtung von Luthers bewußter Herabstufung der Bedeutung der beiden Frauen, Sara und Hagar, wird sich als wichtig erweisen und mag ein altes kunsthistorisches Problem seiner Lösung ein Stückchen näher bringen. Luthers Rechtfertigungslehre nämlich fand ihren bildlichen Ausdruck in einer Reihe von ausgesprochen didaktisch argumentierenden, einander sehr ähnlichen Cranachschen sogenannten Reformationsaltären, deren Grundkonzeption wohl aus dem Jahre 1529 stammt, als Luther in der Vorrede zu seinem Passionsbüchlein und Betbüchlein nachdrücklich für den didaktischen Einsatz der Bilder in der Glaubensvermittlung plädierte. Zu diesen Altären und ihrer Konzeption gibt es eine umfangreiche Literatur<sup>54</sup>, sie hat verschiedene Typen

<sup>46</sup> Luther, op. cit. (Anm. 44), S. 551, Z. 23f. »Nam litera, ut idem (Augustinus) psal. LXX pulchre et breviter dixit, est lex sine gratia«.

<sup>47</sup> ebenda, Z. 30.

<sup>48</sup> s. Bornkamm, op. cit. (Anm. 45), S. 75.

<sup>49</sup> Auf diesen auch für das Folgende wichtigen Aspekt hat besonders Bornkamm, ebenda, S. 69f. hingewiesen.

<sup>50</sup> Luther, op. cit. (Anm. 43), S. 552–555.

<sup>51</sup> ebenda, S. 555f.

<sup>52</sup> s. Bornkamm, op. cit. (Anm. 45), S. 76.

<sup>53</sup> Guldán, op. cit. (Anm. 14), S. 84; John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth*, 2 Bde., Nieuwkoop-Leiden 1974, Bd. 1, S. 210f.

<sup>54</sup> Nur das Wichtigste sei zitiert: Karl Ernst Meyer, *Das Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32, 1909, S. 415–435; W. Jürgens, Erhard Aldorfer, Seine

geschieden, ihre ungemeine Verbreitung bis weit ins 17. Jahrhundert verfolgt, die Konzeption als eindeutig lutherisch erkannt. Unsicherheit besteht allein darüber, wer denn für die Erfindung des ursprünglichen Bildschemas verantwortlich sei. Eine Absprache zwischen Luther und Cranach hat man vermutet, auch Melanchthon als praktisch eingreifenden Vermittler gesehen<sup>55</sup>. Unsicher aber war man vor allem deshalb, weil ein anspruchsvoller französischer, schwer zu datierender Holzschnitt von Geofroy Tory existiert, der das gesamte Schema ebenfalls aufweist, noch dazu in größerer Ausführlichkeit<sup>56</sup>. Wegen der ungezählten Ableger der Cranachschen Fassungen und ihrer gänzlichen Übereinstimmung mit der lutherischen Lehre sträubte man sich dagegen, nun gerade in diesem entfernten, vereinzelt französischen Holzschnitt das Urbild der ganzen Reihe zu sehen. Andererseits, was sollte den gebildeten katholischen Humanisten Tory dazu bewegen, nun gerade ein ausgewiesenes protestantisches Exempel weiter auszuspinnen?

Anna Maria Göransson hat in einem umfangreichen Aufsatz, der die bisherige Forschung resümiert, versucht, die Priorität Torys nachzuweisen<sup>57</sup>. Bis zu einem gewissen Punkt, soweit sie auf Tory bezogen sind, überzeugen ihre Argumente, doch leidet die Arbeit darunter, daß der theologische Gehalt der Cranachschen Fassungen nicht vollständig begriffen ist. Diese Dimension ist erst durch die Dissertation von Craig Harbison eröffnet worden, der wiederum den Toryschen Holzschnitt nur im Vorübergehen erwähnt<sup>58</sup>. Die Argumente müssen daher noch einmal, wenn auch in geraffter Form, vorgetragen werden, wobei wir sogleich unsere Interpretation miteinflechten.

In Torys Holzschnitt (Abb. 14) hat man eine in sich gänzlich konsequente typologische Demonstration der Bezüge zwischen Altem und Neuem Testament zu sehen. Die Bildfläche ist durch einen die gesamte Bildhöhe einnehmenden auf der linken Seite unbelaubten, auf der rechten belaubten Baum in zwei gleich große Hälften geteilt, die linke ist dem Alten Testament vorbehalten, die rechte dem Neuen. Zu Füßen des Baumes in der Vordergrundsschicht sitzt ein nackter Mensch, den Körper noch zur Seite des Alten Testaments gewendet. Von dort hat ihn jedoch ein Prophet auf die neutestamentliche Seite verwiesen, der er schon seinen Kopf zugewandt hat; er schaut Johannes den Täufer an, der hier für ihn der Mittler<sup>59</sup> zu Christus ist. Wie der Prophet geradezu symmetrisch Johannes entspricht, so haben die mei-

sten der linken Szenen ihre Entsprechung auf der rechten Seite. Alle Szenen und Personen sind beschriftet. Hinter dem Propheten liegt der Tod auf einem Grab, er hat sein Pendant hinter Johannes in dem aus dem Grab auferstehenden Christus. Links über dem Tod auf aufsteigendem Gelände findet der Sündenfall statt, rechts korrespondiert dieser Szene der die Sünde aufhebende gekreuzigte Christus. Über dem Sündenfall erhebt sich der Berg Sina, auf dem Moses die Gesetze empfängt, rechts der Berg Sion, auf dem die Gnadenverkündigung an Maria stattfindet. Zu Füßen der Berge aber lagert links die Gruppe von Hagar und Isma-

Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts, Lübeck 1931, S. 42f., 78; Grohne, op. cit. (Anm. 12); Oskar Thulin, Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, bes. S. 126–134; Anna Maria Göransson, Livstrådet och Geofroy Tory, in: Symbolister, Tidskrift för Konstvetenskap 30, 1957, S. 59–85 (ich danke Frau Ritva Röminger, Bonn, für freundliche Übersetzungshilfe); F. Grossmann, A Religious Allegory by Hans Holbein the Younger, in: The Burlington Magazine 103, Nr. 705, Dez. 1961, S. 491–494; Wanda Drecka, »Allégorie et la rédemption« de Lucas Cranach, le Vieux, in: Bulletin du musée national de Varsovie 4, 1, 1963, S. 1–13; Ewald M. Vetter, Necessarium Adae Peccatum, in: Ruperto-Carola, Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e.V. 18. Jg., Bd. 39, 1966, S. 144–181, bes. S. 165–167; Dieter Koepplin, Tilman Falk, Lucas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 2 Bde., Basel-Stuttgart 1974 und 1976, Bd. 2, S. 505–510, Kat. Nr. 353–356. Zur Symbolik des belaubten und unbelaubten Baumes bei Cranach s. ferner: Bd. 1, S. 164f., Kat. Nr. 88 und 89; Craig Harbison, The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation, Between Art and the Reformation (= Outstanding Dissertations in the Fine Arts, A Garland Series), New York & London 1976, Kap. 3, S. 92–131.

S. auch: J. S. Held, A Protestant Source for a Rubens Subject, in: Liber amicorum Karel G. Boon, Amsterdam 1974, S. 79–95; Knipping, op. cit. (Anm. 53), S. 183; für das spätere 16. Jahrhundert vgl. auch: Th. A. G. Wilberg Vigneau-Schuurman, Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels, 2 Bde., Leiden 1969, Bd. 1, S. 77, Nr. 115 – S. 84, Nr. 127.

<sup>55</sup> außer der in Anm. 54 genannten Lit. s. etwa: Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 64; Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 74.

<sup>56</sup> A. Bernard, Geofroy Tory, Paris 1865, S. 324–327.

<sup>57</sup> Göransson, op. cit. (Anm. 54).

<sup>58</sup> Harbison, op. cit. (Anm. 54).

<sup>59</sup> zur zentralen Mittlerrolle des Johannes in der Exegese und bei Luther, s.: Oskar Thulin, Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit (= Studien über christliche Denkmäler, N.F. 19), Leipzig 1930, bes. S. 138–141.





15. Lukas Cranach, Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben, Prag, Nationalgalerie

lich gewordenen Tendenz vollkommen<sup>59a</sup>. Damit wird man auch sagen können, daß die »Vertreibung der Hagar« durchaus kein lutherisches Thema war. Eliminierte Cranach die Hagar-Ismael-Gruppe, so gab es zumindest keine Berechtigung mehr für die Darstellung des Irdischen Jerusalem. Der typologische Bezug zum Himmlischen Jerusalem wurde dadurch aufgehoben, beim Prager Typus fiel es daher, wie erwähnt, konsequenterweise auch fort. Doch auf das Motiv des Gerichts, das bei Tory das Himmlische Jerusalem verkörpert, möchte Cranach bei den späteren Fassungen nicht verzichten.

Die Weiterentwicklung des noch ganz Tory verpflichteten Prager Typus stellt der sogenannte Gothaer Typus dar<sup>60</sup>, er weicht entschieden von Tory ab und zeigt ein gänzlich neues Durchdenken der Konzeption. Die typologischen Bezüge sind weitgehend aufgehoben, auch die Gegenüberstellung der Testamente ist nicht mehr als ein Vorher-Nachher zu verstehen. Thema ist jetzt vielmehr, ganz in Luthers Sinn, die demonstrative Darstellung der unterschiedlichen Auswirkungen von Gesetz und Gnade. Von daher tauchten statt des einen, zwei nackte Menschen auf, ein dem Gesetz verfallener, der auf der Seite des verdorrten Baumes in den Höllenschlund getrieben wird, und ein der Gnade teilhaftiger auf der Seite des Glaubens, dem Johannes das Kreuz Christi weist,

das nun vor dem Auferstehenden angeordnet ist. Der Glaube an Christus gibt die Hoffnung auf die Auferstehung. Auf der Seite des Gesetzes befinden sich noch Sündenfall, Eherne Schlange und nun konsequenterweise auch das Jüngste Gericht, das kein typologisches Gegenstück auf der anderen Seite mehr braucht. Auf der rechten Seite fin-

<sup>59a</sup> Nachträglich finde ich eine indirekte, deutliche Bestätigung dieser Auffassung: Jan-Karel Stegge, »De overgang van het mensdom van het oude verbond naar het nieuwe«. Een Brussels wandtapijt uit de 16e eeuw ontstaan onder invloed van de Lutherse ikonografie en prentkunst, in: De Gulden Passer, Bulletin van de »Vereeniging der Antwerpse Bibliophilen« 53, 1975, S. 326–359, bildet in Abb. 9, S. 354 das Titelblatt der Löwener, katholischen Bibel, Antwerpen 1566 ab, es scheint dem Titelblatt von Erhard Aldorfer zur Lutherbibel, Lübeck 1533 zu folgen. Die Anbringung des Titels vor dem unbelaubt-belaubten Baum, auch die Hauptgruppe vor dem Baum scheinen dies zweifelsfrei zu belegen. Schaut man jedoch genauer hin, so ist ebenso zweifelsfrei, daß Torys Holzschnitt bis ins Detail benutzt wurde, wie dem Autor entgangen ist. Das Titelblattschema stammt von Altdorfer, die Figurengruppen jedoch sind fast wörtlich nach Tory kopiert. Schon bei Altdorfer verriet die Hauptgruppe ihre Herkunft von Tory. Kein Wunder also, daß die Hagar-Ismael- und die Sara-Isaak-Gruppen bei der Löwener Bibel wieder am Fuße der Berge auftauchen. Sie sind bewußt wieder dem protestantischen Schema integriert worden, quasi als katholisches Erkennungszeichen.

<sup>60</sup> Thulin, op. cit. (Anm. 54), Abb. 161.



16. Lukas Cranach, Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben, Holzschnitt

det sich noch in der Landschaft, hier Relikt ohne rechten Zusammenhang, die Verkündigung an die Hirten.

Die letzte, wohl endgültige Fassung im Holzschnitt (Abb. 16), eng der Gothaer verbunden, bringt dieser gegenüber eine wichtige Neuerung: die ehernen Schlange taucht, typologischen Bezügen widersprechend, auf der Gnadenseite auf. Dagegen erweist sich die Wiederaufnahme des Verkündigungsmotives als nicht so wichtig. Wie Ehresman nachgewiesen hat<sup>61</sup>, gewann das Motiv der Ehernen Schlange für Luther zunehmend an Bedeutung; während es am Beginn der 1520er Jahre von ihm noch ganz in traditionell typologischer Weise interpretiert ist, wurde es zur Zeit der Entstehung der Cranachschen Bilder immer mehr zu einem überzeugenden Beleg für die zentrale lutherische Überzeugung von der alleinigen Wirksamkeit des nur durch Gnade möglichen Glaubens, von der Rechtfertigung allein durch den Glauben, eben des Konzeptes, das Luther an Gal. 4,24 entwickelt hatte – unter weitgehender Ausschaltung der Bedeutung von Sara und Hagar. Die endgültige Cranachsche, gänzlich lutherische Fassung setzt zwar Gesetz und Evangelium einander gegenüber, aber sie sind auch als einander ergänzend gedacht: das Gesetz schreckt das Bewußtsein des Menschen, das Evangelium ist Trost. Das Gesetz soll den Menschen ständig warnen, auf die Vergebung seiner Sünden durch Christus kann er nur hoffen, zum wahren Glauben

kommt er nur durch Gottes Gnade. Diese gegen die katholische Vorstellung von der Werkgerechtigkeit gerichtete Glaubensdefinition findet in Cranachs Holzschnitt ihren adäquaten Ausdruck.

Typologie wird letztlich zur bloßen Allegorie im paulinischen Sinne – so wie Luther Paulus verstand<sup>62</sup>. Nun ist dies bei Lucas van Leyden sicher nicht in dem Maße der Fall, aber eine gewisse Tendenz hierzu ist vorhanden. Zwar ist die Landschaft des Hagar-Stiches paysage moralisé, auch verzichtet Lucas nicht auf »disguised symbolism«, aber stärker noch als die Frühniederländer gestattet er den Dingen ihre »natürliche« Erscheinung; er erzählt direkter, unkomplizierter, läßt von daher – aus moderner Sicht – die »hidden meaning« noch weniger erwarten. Von der Tendenz her ist Lucas damit Luther näher als Erasmus, der zwar wie Luther auf die Authentizität der Schrift pocht, den Dingen selbst, dem bloßen Wort jedoch keinen eigentlichen Wert beimißt; den bekommen sie seiner Meinung nach erst, indem sie durch den inspirierten Geist dessen, der sie aufnimmt, hindurchgehen. Für Luther sind alle Dinge, die Worte selbst voll des Geistes; ihn

<sup>61</sup> D. L. Ehresman, *The Brazen Serpent, A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop*, in: *Marsyas* 13, 1967, S. 33–47, bes. S. 44ff.

<sup>62</sup> Dem entspricht, daß die Exegese zu diesem Zeitpunkt ihre Systematik verliert, s. Oberman, op. cit. (Anm. 34), S. 288f.

hervorbringen, abstrahieren zu wollen, wäre Anmaßung, wir haben sie in ihrem So-Sein zu akzeptieren. Für ihr »Verständnis« sind wir auf Gottes Gnade angewiesen. Für Lucas ist zweifelsohne die Verbindlichkeit der tradierten Bedeutungen noch größer, auch Luther hatte sich davon nur schrittweise gelöst. Lucas' Versuch, zu einem Ausgleich von neuem Realitätsanspruch und überliefertem Sinn der Dinge zu kommen, läßt sich am ehesten, das gilt es im folgenden zu zeigen, aus augustini-schen Traditionen erklären. Das macht sowohl seine gewisse Nähe zu Luthers Auffassung als auch seinen Rückgriff gerade auf ein paulinisches Thema verständlich<sup>63</sup>.

Über Kunst und Kultur in Leiden am Ende des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts sind wir durch die in ihrer Wichtigkeit auch für Lucas van Leyden kaum zu überschätzenden Archivforschungen von Jeremy Bangs in seinem Buch über »Cornelis Engebrectsz.'s Leiden«<sup>64</sup> zum ersten Mal etwas genauer unterrichtet. Durch Bangs ist die überragende Bedeutung des direkt vor Leiden gelegenen Klosters Hieronymusdael für die Entwicklung der drei wichtigsten Leidener Künstler des genannten Zeitraumes: Cornelis Engebrectsz., Jan Mostaert und Lucas van Leyden sichtbar geworden<sup>65</sup>. An diesem Kloster lehrte der nur in den Quellen überlieferte, zu seiner Zeit berühmte Maler Bruder Tymanus, er hat offenbar sowohl Cornelis Engebrectsz., Jan Mostaert als auch Huych Jacopsz., den Vater des Lucas van Leyden, ausgebildet. Aufträge an das Kloster ergingen aus den ganzen Niederlanden, es war offenbar eine Art Kunstzentrum. Huych Jacopsz., an den Zahlungen des Klosters für Malereien überliefert sind, lebte, so scheint es, zuerst in einem Haus innerhalb des Klosterbezirkes. Jan Mostaerts Vater hatte Land vom Kloster gepachtet, lebte also auch in seiner unmittelbaren Nähe. Die Beziehungen zwischen Cornelis Engebrectsz., an den ebenfalls Zahlungen des Klosters aus den Quellen zu belegen sind, und Lucas van Leyden hat man immer gesehen; sprach man früher von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen dem älteren Cornelis und dem jüngeren Lucas, so sieht man heute eher einen wechselseitigen Austausch. Daß Jan Mostaert der einzige ist, bei dem sich eine der Lucasschen verwandte Auffassung des Hagar-Themas findet, wird durch die quellenmäßige Evidenz ihrer gemeinsamen künstlerischen und wohl auch geistigen Herkunft nur verständlicher. Cornelis Engebrectsz. bekam zwei seiner wichtigsten Aufträge überhaupt vom ebenfalls direkt bei Leiden gelegenen und mit Hieronymusdael

eng verbundenen Augustinerkonvent Marienpoel in Oegstgeest. Vor allem das Kreuzigungstriptychon, Bangs datiert es zwischen 1508 und 1511, ist ostentativ typologisch ausgerichtet, Beschriftungen stellen dies außer Frage<sup>66</sup>. Bangs hält es für selbstverständlich, daß ein gebildeter Leidener »disguised symbolism« zu deuten wußte. Er führt eine 1508 vollendete, 1511 bei dem Verleger Jan Zeversz. – für den auch Lucas van Leyden Holzschnitte fertigte und der später wegen der Verbreitung lutherischer Schriften aus Leiden verboten wurde – publizierte Bonaventura-Übersetzung an, in der es heißt: »En also ic geseit hebbe so is in ons herē woert een verborgen ordinancie« – »Und wie ich gesagt habe, es ist hier eine versteckte Bedeutung im Wort unseres Herrn«<sup>67</sup>.

Hieronymusdael ist zuerst 1404 als Franziskanerkloster genannt, es war dem Kapitel von Utrecht verbunden und von vorneherein den Lehren der Brüder vom Gemeinsamen Leben, einer »Unterorganisation« der Devoten verpflichtet. 1461 wurde es dem Windesheimer Augustiner-Kapitel inkorporiert, es vollzog damit einen in der Zeit allgemein üblichen Wechsel zu den Augustinern. In Zusammenhang damit mag stehen, daß ab 1462 in der Kirche in Leiden ein Neues Testament zur ständigen Lektüre auslag, um die individuelle

<sup>63</sup> zu diesem Traditionszusammenhang vgl. Oberman, op. cit. (Anm. 32), Kap. Augustinrenaissance im späten Mittelalter, S. 82–140; ders., Headwaters of the Reformation: Initia Lutheri-Initia Reformatoris, in: ders. (ed.), Luther and the dawn of the modern era, Papers for the fourth international congress for Luther research (= Studies in the History of Christian Thought, Vol. 3), Leiden 1974, S. 40–88; Lewis W. Spitz, Headwaters of the Reformation, Studia Humanitatis, Luther Senior, et Initia Reformatoris, in: ebenda, S. 89–116; Leif Grane, Divus Paulus et S. Augustinus, Interpres eius Fidelissimo, Über Luthers Verhältnis zu Augustin, in: Festschrift für Ernst Fuchs, hrsg. von Gerhard Ebeling, Eberhard Jüngel, Gerd Schmack, Tübingen 1973, S. 133–146; Schirmer, op. cit. (Anm. 37); Paul Oskar Kristeller, Augustin and the Early Renaissance, in: the Review of Religion 8, 1944, S. 339–58.

<sup>64</sup> J. D. Bangs, Cornelis Engebrectsz.'s Leiden, Studies in Cultural History, Assen 1979, die folgende Darstellung weitgehend nach Bangs; vgl. auch Bangs Kontroverse mit Silver über dessen Aufsatz, op. cit. (Anm. 4) und Silvers Repliken, in: The Art Bulletin 56, 1974, S. 309–311; ebenda, 57, 1975, S. 148–149.

<sup>65</sup> zu Hieronymusdael: Bangs, op. cit. (Anm. 64), S. 3, 6, 11, 72, 92ff.; Post, op. cit. (Anm. 41), S. 674; Pieter F. J. Obbema, A Dutch monastery library of c. 1495, Leiden, Lopsen?, in: Quaerendo, A quarterly journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books 4, 1974, S. 214–236, bes. S. 214f.

<sup>66</sup> Bangs, op. cit. (Anm. 64), S. 70.

<sup>67</sup> ebenda, S. 68f.

Schriftkenntnis zu fördern<sup>68</sup>. Generell läßt sich sagen, daß der Einfluß der Reformation ab 1517 zum baldigen Ende der Devotenbewegung führte – Hieronymusdael wurde 1526 aufgelöst. Kirchliche Reformbewegungen gab es in Holland bereits im frühen 16. Jahrhundert; 1507 schon griff aus diesem Grunde die Inquisition in Leiden ein. Erste Spuren Luthers sind in Leiden für 1518 überliefert<sup>69</sup>.

Wenn auch die *devotio moderna* zweifellos keine humanistische Strömung hervorgebracht hat, so fanden sich doch auch unter den Brüdern einzelne Humanisten. In Hieronymusdael lebte der Augustinerkanoniker Cornelius Aurelius<sup>70</sup>, Freund und seit 1489 Briefpartner des Erasmus, mit dem er wohl in Deventer zusammen zur Schule gegangen war. Ein Verwandter des Aurelius, der Humanist Willem Hermans, war mit Erasmus zusammen Kanonikus in Stein, das zwar zum Kapitel von Sion nahe Delft gehörte, in den Regeln jedoch weitestgehend mit den Windesheimern übereinstimmte. Aurelius verließ 1497 das Kloster, kam jedoch bald zurück, als andere Pläne gescheitert waren. Aus dieser Zeit etwa stammt eine überlieferte Bibliothekliste aus Hieronymusdael, die immerhin 250 Titel umfaßt und die den Einfluß der *devotio moderna* deutlich zeigt: die Auswahl ist antischolastisch, neben anderen exegetischen Werken sind die Schriften des Augustinus nach und nach in diesem Katalog komplett aufgeführt<sup>71</sup>. Augustin wird in diesem Katalog »pius pater noster«<sup>72</sup> genannt. Erstaunlich ist allein, daß »De civitate Dei« fehlt; allerdings läßt sich nachweisen, daß drei Zeilen der auf Augustin bezogenen Auflistung fehlen. Zudem ist daran zu erinnern, daß die Augustinrenaissance am Beginn des 16. Jahrhunderts besonderen Auftrieb durch die Herausgabe der ersten Ausgabe der »Opera omnia Augustini« im Basler Verlag von Johannes Amerbach aus den Jahren 1490–1506 erhielt<sup>73</sup>. Sie umfaßt damit auch die augustinerische Prädestinationslehre mitsamt ihrer Argumentation gegen die Werkgerechtigkeit<sup>74</sup>. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Ausgabe sich nicht in Hieronymusdael befunden hat.

<sup>68</sup> P. J. Blok, *Geschiedenis eener Hollandsche Stad, II, Eene Hollandsche Stadt onder de bourgondisch-ostenrijksche Heerschapij* (Leiden), <sup>25</sup>Gravenhage 1912, S. 163. Eine holländische Übersetzung der Bibel, allerdings nur des Alten Testamentes, existierte seit 1360, diese Übersetzung wurde am Beginn des 15. Jahrhunderts ergänzt, u. a. durch die Apostelbriefe und das ganze Neue Testament, bezeichnenderweise in der Übersetzung des Windesheimers Johan Schutken. Zu dieser komplettierten Bibel füg-

Unter den in dem Bücherverzeichnis genannten Schriften des Augustin finden sich seine Sermones zum Alten Testament<sup>75</sup>. In Kapitel 6 von Sermo II heißt es in Hinblick auf Gal. 4,22,24 klipp und klar: »Quidquid Scriptura dicit de Abraham, et

te man als Erklärung fast die gesamte *Historia Scholastica* des Petrus Comestor – bei dem es, das sei in unserem Zusammenhang angemerk, allerdings keinen Apostelbriefkommentar gibt. Dieses Compendium ergab die holländische sog. »Historiebijbel«, die im 16. Jahrhundert weite Verbreitung fand. 1477 erschien als erster Bibeldruck in holländischer Sprache in Delft die Übersetzung von 1360, wenige Monate später, ebenfalls noch im Jahre 1477, erschienen dann in Gouda die Episteln und Evangelien in der Übersetzung von Jan Schutken. Bewußt waren diese Ausgaben von den Petrus Comestor-Kommentaren »gereinigt« worden; es kam darauf an, allein die authentischen Bibeltexte vorzulegen. Die beste Zusammenfassung dieser Entwicklungsgeschichte bietet: C. C. de Bruin, *De Delftse Bijbel in het licht der Historie, Inleiding bij de heruitgave A. D. 1477*, Amsterdam 1977 (es handelt sich um den unpaginierten Kommentar zum Reprint der Delfter Bibel von 1477, 2 Bde., Amsterdam 1977). Für einen späten Kupferstich von Lucas van Leyden »Lamech und Kain« (B. 14), 1524, läßt sich die Kenntnis des Petrus Comestor-Kommentares durchaus noch nachweisen, s. Sandra Hindman, *Bible Illustration and Historia Scholastica*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 131–44, hier S. 143. Zu illustrierten holländischen Bibeln s. auch dies., *The transition from manuscripts to printed books in the Netherlands: illustrated Dutch Bibles*, in: *Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis N.S.* 56, 1975–76, S. 189–209.

<sup>69</sup> Blok, op. cit. (Anm. 68), S. 164f.

<sup>70</sup> zu Aurelius: Bangs, op. cit. (Anm. 64), S. 72; Panozsky, op. cit. (Anm. 42), S. 200; Post, op. cit. (Anm. 41), S. 671–74.

<sup>71</sup> Obbema, op. cit. (Anm. 65).

<sup>72</sup> ebenda, S. 220.

<sup>73</sup> s. Oberman, op. cit. (Anm. 32), S. 90.

<sup>74</sup> Gotthard Nygren, *Das Prädestinationsproblem in der Theologie Augustins* (= *Studia Theologica Lundensia*, Bd. 12), Lund 1956, das Buch legt vor allem Wert auf die Darstellung der auch für Luther wichtigen bewußten augustinerischen Paradoxie von Vorherbestimmung und freiem Willen.

<sup>75</sup> s. Obbema, op. cit. (Anm. 65), S. 226. Erwähnt sei ferner, daß sich unter den aufgeführten Büchern auch »Nicholas de Lyra: super epistulas pauli cum textu« (ebenda, S. 231) befand. Das ist in unserem Zusammenhang insofern von besonderem Interesse, als mit Nicolaus de Lyra eine wichtige Zwischenstufe in der Vermittlung augustinerischer Schriftauslegung angesprochen ist, die sowohl für Faber Stapulensis als auch für Luther von Bedeutung gewesen ist. Nicolaus propagiert einen zweifachen literarischen Sinn und lehnt die eigentliche Allegorie ab. Ähnlich wie Luther gibt er nur die Prophezeiung des Neuen Testamentes im Alten zu. Die Testamenten werden als zwei Zeiten begriffen, wobei die alttestamentliche Zeit auf die Christus-Zeit verweisen kann

factum est, et prophetica est«<sup>76</sup>. Diese Unterscheidung in historisches und allegorisch-prophetisches Schriftverständnis, wobei das eine ohne das andere nicht sein kann, führt Augustin in »Gottesstaat« in extenso zweimal am Beispiel der uns interessierenden Passage des Galaterbriefes durch. Weitere Erwähnungen zeigen, daß es sich bei der Hagar-Geschichte um eines der zentralen Paradigmen Augustins handelt. Im 21. Kapitel des 13. Buches heißt es: »Daher rechnen manche Ausleger das ganze Paradies selber, wo nach dem wahrhaftigen Zeugnis der Heiligen Schrift die ersten Menschen, die Stammeltern des Menschengeschlechts, weilten, zu den geistigen Dingen und verstehen unter den Bäumen und fruchttragenden Hölzern die Tugenden und sittlichen Eigenschaften des Lebens, in der Annahme, daß es sich da überhaupt nicht um sichtbare und körperliche Dinge gehandelt habe, sondern alles nur gesagt und geschrieben sei, um auf Geistiges hinzuweisen. Doch warum soll es nicht ein wirkliches Paradies gewesen sein, wenn es auch im geistigen Sinne gedeutet werden kann? Als ob Hagar und Sarah nicht auch zwei Frauen und Mütter zweier Abrahamssöhne gewesen wären, deren einer von der Magd geboren ward, der andere von der Freien, weil der Apostel sagt, es seien die beiden Testamente durch sie abgebildet, oder als ob es kein wirklicher Fels gewesen wäre, aus dem Moses mit dem Stabe Wasser schlug, weil man in figürlichem Sinne auch Christus darunter verstehen kann, da derselbe Apostel spricht: »Der Fels aber war Christus«. Niemand also verwehrt es, unter dem Paradies das Leben der Seligen zu verstehen, unter seinen vier Flüssen die vier Tugenden Klugheit, Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit, unter den Bäumen alle nützlichen Studien und unter deren Früchten die sittliche Lebenserfahrung der Frommen, unter dem Baum des Lebens die Mutter alles Guten, die Weisheit, und unter dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen die bittere Erfahrung mit dem Ungehorsam. Denn wohl ist's gut, weil gerecht, daß Gott den Sündern Strafe verordnet hat, aber der Mensch erfährt sie nicht als etwas Gutes. Man kann das alles auch auf die Kirche deuten und es demnach wohl noch besser als prophetischen Hinweis auf das künftig Bevorstehende auffassen. Dann wäre das Paradies die Kirche selbst, wie man von ihr im Hohenliede liest, die vier Paradiesflüsse wären die vier Evangelien, die fruchtbringenden Bäume die Heiligen, die Früchte ihre Werke, der Baum des Lebens der Allerheiligste, Christus, der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen der eigene freie Wille. Denn

von seiner Freiheit kann der Mensch, der Gottes Willen verachtet, nur verderblichen Gebrauch machen. ... Dies und auch anderes, vielleicht noch Einleuchtenderes, mag man zur geistigen Deutung des Paradieses vorbringen. Niemand hat etwas dagegen. Nur soll man auch an die geschichtliche Wahrheit dieser Ereignisse, wie sie uns in zuverlässiger Darstellung überliefert ist, glauben«<sup>77</sup>. Ohne im einzelnen auf Augustins Deutungen eingehen zu wollen, auffällig ist, daß er die Interpretation der Hagar-Geschichte koppelt mit der Baum-Exegese der Paradieserzählung. Für einen Künstler, dem der augustiniische Text geläufig war, war es damit immerhin nahelie-

(s. Oberman, op. cit. [Anm. 34], S. 286). Hier zeichnet sich ein Geschichtsbegriff ab, der für das Verständnis von Lucas' alttestamentlicher Themenauffassung nicht unwichtig ist und der von Luther dann präzise formuliert wurde. Bornkamm, op. cit. (Anm. 45) S. 77: »Luther stellt der falschen Allegorie für gewöhnlich die Historie gegenüber. Er meint damit den wirklichen Verlauf der israelitischen Geschichte«. Luther: »Ex historia edificanda est fides«, Jesaja-Vorlesung (1527–30), in: Kritische Gesamtausgabe, Bd. 31, II, Weimar 1914, S. 242, Z. 24. »Die Historie erkennt man, wenn man dem buchstäblichen Sinn folgt und sich nicht durch Allegorien den Boden unter den Füßen nehmen läßt«. Der buchstäbliche Sinn in der Geschichte ist, wie bei Nicolaus, christozentrisch zu verstehen (Bornkamm, ebenda, S. 78).

Vgl. dazu auch Luthers Kommentar zu Gal. 4, 24 in seinen Vorlesungen über 1. Mose von 1535–45, in: op. cit. (Anm. 31), S. 174, Z. 19–20: »Sic Gal. 4 ex Sara et Agar facit duo Testamenta. Ad hunc modum, qui volunt Allegorias afferre, fundamenta earum ex ipsa Historia querunt«. In Z. 24 beruft er sich für seine Auffassung auf Augustin und Lyra.

<sup>76</sup> Migne PL 38, Sp. 31. Wenige Zeilen später zu Kapitel 7, der Ausdeutung des Abrahamsopfer, lautet die Überschrift mit gleicher Konsequenz: »Isaaci historia et vera est et figurativa« (ebenda). In Kap. 8, das sei nur erwähnt, um die Zusammenhänge deutlich zu machen, findet sich die für Luther so wichtige »Justificatio ex fide sine operibus« (ebenda, Sp. 31f.). Im sich direkt anschließenden kurzen Sermo III »De Agar et Ismaele« erklärt Augustin, wie die Vertreibung der Hagar corporaliter und spiritualiter zu verstehen sei (ebenda, Sp. 32f.).

<sup>77</sup> CChr. S. L. 48, S. 404, hier zitiert nach: Aurelius Augustinus, Vom Gottesstaat, 2 Bde., eingeleitet und übertragen von Wilhelm Timme, Zürich 1955, Bd. 2, S. 141–143. Die Bedeutung der augustiniischen Passagen zur Hagar-Geschichte für das Allegorie-, Typologie- und Geschichtsverständnis ist nicht übersehen worden, s. H. van de Waal, Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500–1800, Een iconologische Studie, 2 Bde., s-Gravenhage 1952, Bd. 1, S. 16; Emile Mâle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, Paris 1902, S. 166f.; Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg 1928, S. 32.

gend, die Darstellung der Hagar-Geschichte durch einen verwandten, passenden exegetischen Verweis auf die Paradiesgeschichte zu kommentieren, für den die augustinische Rechtfertigung vorlag.

Das 2. Kapitel des 15. Buches ist gänzlich der paulinischen Deutung der Hagar auf Jerusalem gewidmet. In den Vorbemerkungen heißt es jedoch – und das entspricht ganz auch der lutherischen Allegoriauffassung –, diese Erklärung sei nur ein Hinweis »im Sinne eines bezeichnenden Bildes, nicht vollendeter Wahrheit, die künftig ist«<sup>78</sup>. Auch das 26. Kapitel des 16. Buches beschäftigt sich ausschließlich mit der Ausdeutung des Verhältnisses von Hagar und Sara. Über die Auffassung der beiden Testamente heißt es dort: »... man sieht, wie im Alten Bunde das Neue abgeschattet ist. Denn was ist der Alte Bund, wie man ihn nennt, anders als die Verhüllung des Neuen, und was anders der Neue, wie man ihn nennt, als die Enthüllung des Alten?«<sup>79</sup>.

Zuallererst also sind die Geschichten des Alten Testaments als historische Wahrheit zu nehmen. In ihrem zusätzlich prophetischen Charakter beruht ihre Bedeutung. Ihre historische Wahrheit können wir begreifen, damit auch darstellen, ihre prophetische Dimension können wir nur im allegorischen Bilde andeuten, ein eigentliches Wissen um sie haben wir nicht, da sie ihre Erfüllung erst in der Zukunft erfahren werden. Die Geschehnisse, Dinge und Personen des Alten Testaments sind »Geschichtstatsache und Allegorie zugleich«, wie es im 27. Kapitel des 15. Buches im »Gottesstaat« zu Arche und Sintflut heißt<sup>80</sup>.

Wie nun kann ein Künstler des frühen 16. Jahrhunderts die Wichtigkeit der »Geschichtstatsache« als der notwendigen Basis der »Allegorie« verdeutlichen? Zur Beantwortung dieser Frage kann uns eine Beobachtung Carel van Manders an Jan Mostaerts »Hagar«-Bild (s. Abb. 12) weiterhelfen<sup>81</sup>. Van Mander führt an, Jan Mostaert habe als besonderer Spezialist für die historisch überzeugende Kostümierung seines Personals gegolten. Auf seinem Bild mit der »Vertreibung der Hagar«, das er als charakteristisches Beispiel nennt, seien Abraham, Sara (!), Hagar und Ismael derartig auf alte Weise zurechtgemacht und gekleidet, daß der Betrachter genötigt sei zu sagen, so und nicht anders seien sie in solcher Zeit gekleidet gewesen. Auch bei Lucas van Leyden ist immer das gelegentlich Extravagante der Kostümierung seiner Figuren aufgefallen<sup>82</sup>, das Exotische dient hier der Evozierung des Historischen<sup>83</sup>, es ist eine Möglichkeit des historischen Verweises.

Damit kommen wir zu den eingangs genannten Beobachtungen von Julius Held zurück.

Held hatte als formales Vorbild für Lucas van Leydens »Hagar« auf Dürers damals »Eifersucht« genannten, inzwischen längst eindeutig als »Herkules«-Darstellung erkannten Kupferstich B. 73 (Abb. 17) hingewiesen<sup>84</sup>. Für die Kleidung der Hagar hat er beobachtet, daß sie zwar ein wohl der Zeittracht angehörendes Mieder trägt, ihr Rock aber nach »antikischer Art« an der Seite offen sei und in einem Bausch über die Hüften falle. Zwar habe der dezente Holländer ängstlich darunter einen zweiten Rock gegeben, aber es sei ein-

<sup>78</sup> CChr. S. L. 48, S. 454, hier zitiert nach: Augustinus, op. cit. (Anm. 77), S. 218. Es folgt der gesamte Text von Gal. 4,21–5,1. Augustins Kommentar dazu (ebenda, S. 219) lautet: »Diese Art der Erklärung, die auf apostolischer Autorität beruht, öffnet uns den Weg zum richtigen Verständnis der Schriften beider Testamente, des Alten und Neuen. Denn ein Teil des irdischen Staates ward zum Bild des himmlischen, weist nicht auf sich selber, sondern auf den anderen hin und ist darum dienstbar. Denn nicht seiner selbst wegen sollte er dasein, sondern um einen anderen anzudeuten, und da auch ihm ein andeutender Hinweis vorausging, ward auch das Vorbild vorgebildet. Denn Hagar, die Magd Saras, und ihr Sohn war dieses Vorbildes Vorbild, und weil die Schatten verschwinden sollten bei Anbruch des Lichtes, sprach die freie Sara, die den freien Staat bedeutete – um ihn noch auf andere Weise vorzubilden, mußte auch jener Schatten (ird. Jer.) dienstbar sein –: »Wirf die Magd und ihren Sohn hinaus; denn der Magd Sohn soll nicht erben mit meinem Sohne Isaak« (Gen. 21,10), oder wie der Apostel sagt: »mit dem Sohn der Freien«. Wir müssen also zwei Weisen des irdischen Staates beachten, die eine führt uns sein eigenes Dasein vor Augen, die andere dient durch sein Dasein als Hinweis auf den himmlischen Staat. Bürger des Erdenstaates gebiert die durch Sünde verderbte Natur, Bürger des himmlischen Staates dagegen die Gnade, die die Natur von Sünde erlöst.«

<sup>79</sup> CChr. S. L. 48, S. 531, hier zitiert nach: Augustinus, op. cit. (Anm. 77), S. 330.

<sup>80</sup> CChr. S. L. 48, S. 495, hier zitiert nach: Augustinus, op. cit. (Anm. 77), S. 277.

<sup>81</sup> van Mander, op. cit. (Anm. 1), S. 231; s. van de Waal, op. cit. (Anm. 77), Bd. 1, S. 60.

<sup>82</sup> s. zuletzt etwa NKJb. (Peter Parshall), S. 198, 216f.

<sup>83</sup> s. Art. Exoten, Nachtrag in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, München 1973, Sp. 1491–1512.

<sup>84</sup> Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege (= Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18), Berlin 1930, S. 166–173; die Panofskys Deutung modifizierenden Aufsätze von: Edgar Wind, Hercules and Orpheus: Two mock-heroic designs by Dürer, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2, 1939, S. 206–218 und E. Tietze-Conrat, A Drawing in Stockholm and Dürer's Engravings B. 73 und B. 1, in: Nationalmuseum Årsbok 1949–50, N.S. 19, 20, S. 38–52 vermögen nicht zu überzeugen.

deutig, daß dieses Motiv von der stehenden Figur des Dürer-Stiches geborgt sei. Dürer wiederum habe das Motiv von Mantegnas nur in Kopie überliefertem Orpheus-Stich<sup>85</sup>. Diese Verfremdung des Kostüms bei Lucas, so ist hinzuzufügen, ist sicher nicht nur Bravourstückchen des Künstlers, sondern bewußte historisierende Verfremdung. Helds Beobachtung ist zweifellos richtig, so wie auch seine zitierte Bemerkung überzeugt, in Komposition und Landschaftsmotivik habe sich Lucas ebenfalls an Dürers »Herkules«-Stich gehalten.

Einmal auf die formale Vorbildhaftigkeit aufmerksam geworden, wird man sich fragen müssen, ob die Bezüge zwischen Lucas' »Hagar«- und Dürers »Herkules«-Stich nicht noch wesentlich enger sind und vor allem, ob sie nicht über die formale Verwandtschaft hinausgehen. Den aus dem direkten Vergleich erwachsenden Bemerkungen Helds ist eine wichtige hinzuzufügen: auch bei Dürer findet sich in der Bildmitte das Motiv des unbelaubten und des belaubten Baumes, nicht ganz so ostentativ wie bei Lucas verwendet, aber doch erkennbar der in den Armen eines Satyrs ruhenden Voluptas bzw. der angreifenden Virtus, als deren Paladin, nach der Deutung Panofskys<sup>86</sup>, Herkules fungiert, zugeordnet. Dürer, der seinen Kupferstich nachweislich »den Herculem« genannt hat, läßt Tugend und Laster in einer echten Psychomachie aufeinanderprallen. Nimmt man an, Lucas habe das Thema des Dürer-Stiches erkannt, so wird man auch davon ausgehen müssen, daß ihm die Landschaft als paysage moralisé verständlich gewesen sein wird und daß ihm auch die Baumsymbolik, die Panofsky im Zusammenhang mit dem Dürer-Stich seltsamerweise nicht erwähnt, so sehr ihm ihre Bedeutung für die Herkules-Ikonographie ansonsten bewußt ist, geläufig war. Die Auffassung der Landschaft in Dürers »Herkules« leitet sich von der Hesiodischen Version der Fabel her. Dort sind die Aufenthaltsorte der beiden Frauen, Tugend und Laster, real gedacht<sup>87</sup>. Der Ort der Tugend ist nur über einen beschwerlichen, steinigen und dornigen Aufstieg zu erreichen, der Weg zum niederen Hügel des Lasters ist leicht, er führt zu blühenden, aber vorgänglichen Blumen; die Quelle, die dort entspringt, schmeckt nur anfangs süß, auf der Spitze des Tugendberges jedoch, am Ziel des mühsamen Weges wachsen immergrüne Bäume, und die Quelle ist klar und köstlich. Panofsky hat darauf hingewiesen, daß diesen mehr theoretisch konzipierten Figuren ein gewisser Mangel an innerer Festigkeit anhaftet, sie konnten in der Folge durch



17. Albrecht Dürer, Hercules (B. 73), Kupferstich

andere ersetzt, bzw. anders benannt werden<sup>88</sup>. Das Tugend-Laster-Schema stand den unterschiedlichsten Interpretationen offen, wobei vor allem die pagan-mythologische im Herkulesurteil der Prodikosfabel eine Allegorie auf die menschliche Willensfreiheit sah – wie anders sah Augustin die Freiheit des menschlichen Willens –, während die christlich-moralische, im Norden vorherrschende, didaktischer Natur ist, sie demonstriert in unmißverständlicher Deutlichkeit den unveröhnlichen Gegensatz von Tugend und Laster. In der Tradition des Sebastian Brant, der wiederum der Auffassung des Kirchenvaters Basilius folgt<sup>89</sup>, wird die Tugend alt und häßlich dargestellt, ihr werden Dornen und verdorrte Bäume in karger Umgebung zugeordnet, das verführerische Laster hat blühende Rosen um sich. Die Verbildlichun-

<sup>85</sup> s. o. Anm. 10.

<sup>86</sup> Panofsky, op. cit. (Anm. 84), S. 170.

<sup>87</sup> vgl. ebenda, S. 46f.

<sup>88</sup> ebenda, S. 49, etwa durch Perseus oder Theseus.

<sup>89</sup> ebenda, S. 53.

gen bedienen sich der christlichen Metaphorik vom schmalen und breiten Weg (Matth. 8,13), von der engen und breiten Pforte (Lukas 13,24), sie folgen der typischen Gegenüberstellung von »via mortis« und »via vitae« (Jer. 21,8; Proverbia 12,28; Matth. 7,31). Das endgültige Ziel der Wege wird durch einen Sternenhimmel über der Virtus bzw. durch Höllenflammen über der Voluptas bezeichnet. So finden sich Baummetaphorik und Landschaftsallegorese besonders in der nordisch-christlichen Tradition der Auffassung der Herkulesfabel eindeutig miteinander gekoppelt. Die Übertragung auf die rahmenthematisch verwandte Geschichte von Abraham zwischen seinen beiden Frauen Hagar und Sara bot sich damit immerhin an<sup>90</sup>.

Einen naheliegenden Einwand gilt es noch zu entkräften. Lucas verfährt scheinbar in der Zuordnung der Bäume nicht konsequent: der belaubte Baum ist der – negativen – Hagar-Seite zugeordnet, der unbelaubte der erwählten Sara. Nun könnte man einmal auf die mehrfache Inversion in der Auszeichnung der Frauengestalten in der Tradition der Herkulesfabel hinweisen – Geiler von Kaisersberg etwa bezeichnet 1511 nun gerade den Weg des Lasters als den mühsamen<sup>91</sup>. Man könnte also vermuten, der belaubte Baum der Hagar verweise nur auf ihre natürliche, irdische Fruchtbarkeit, entsprechend der unbelaubte auf die nur irdische Unfruchtbarkeit der Sara, doch scheint eine solche Erklärung nicht auszureichen. Ein zweiter Blick jedoch auf die Ikonographie der Tugend- und Lasterbäume des *Speculum virginum* mag die Anordnung der Lukaschen Bäume vielleicht plausibler erscheinen lassen. Im *Speculum* nämlich tragen die Bäume (Abb. 18a+b) eindeutige Beschriftungen<sup>92</sup>. Der Lasterbaum, der aus dem Haupt der *Superbia* wächst, gipfelt in der Frucht der *Luxuria*, aus der wiederum die Halbfigur des *Vetus Adam* entspringt. Der Baum selbst hat u. a. die Beischriften: *Sinistra*, *Babilonia*, *Fructus carnis*. Der Tugendbaum wurzelt in der *Humilitas*, endet in der Frucht der *Caritas*, die den *Novus Adam* hervorbringt, er ist entsprechend beschriftet: *Dextra*, *Je-*

rusalem, *Fructus spiritus*. Das ist in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen ergibt sich daraus die definitive Zuordnung der Bäume zur linken bzw. zur rechten Seite; damit sind direkte Wertigkeiten ausgesprochen, wie sie sich in der christlichen Ikonographie mehrfach finden. Es sei nur an die negative Befruchtung der linken, bzw. die positive der rechten Seite beim Jüngsten Gericht oder bei der Kreuzigung Christi erinnert<sup>93</sup>. Der negativ verstandene, linke unbelaubte Baum und sein entsprechendes Pendant können aus dieser Sicht also bei Lucas als nur konsequent angeordnet erscheinen. Zum anderen werden im *Speculum virginum* den Bäumen Bedeutungen zugesprochen, wie sie entsprechend der paulinischen Ausdeutung bei Lucas die beiden Frauen haben.

mit allgemein religiös-moralischer Tendenz noch am Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden geläufig war, mag Jacob Mathams Kupferstich nach K. van Mander, 1599, belegen: s. Knipping, op. cit. (Anm. 53), Abb. 86. Daß es allerdings mit den hier interessierenden Implikationen (AT-NT-Verweis) auch im 17. Jahrhundert durchaus noch verständlich war, mag Poussins Jahreszeiten-Serie belegen: Willibald Sauerländer, *Die Jahreszeiten*, Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 7, 1956, S. 169–184, bes. S. 178f., 181.

Göransson, op. cit. (Anm. 54), S. 67–73 hat versucht, Tors Menschen in der Entscheidung zwischen Altem und Neuem Testament ebenfalls mit der Herkules-Ikonographie in Zusammenhang zu bringen, die Tory nachweislich im Detail gekannt hat.

<sup>91</sup> s. Dieter Wuttke, *Die Histori Herculis* (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 7), Köln-Graz 1964, S. 139; vgl. auch Erwin Panofsky, *Der greise Philosoph am Scheidewege* (Ein Beispiel für die »Ambivalenz« ikonographischer Kennzeichen), in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. 9, 1932, S. 285–290 und ders., op. cit. (Anm. 84), S. 50f.

<sup>92</sup> s. Anm. 22. Die folgende ikonographische Ableitung ist methodisch sicher nicht gänzlich befriedigend, der Sprung vom *Speculum* zu Lucas zu groß. Zudem könnte man einwenden, Lucas verwende das Motiv des belaubten und unbelaubten Baumes auch in anderen Stichen und dort sei die Bedeutung kaum eindeutig festzumachen, allenfalls zu vermuten. Dazu ist zu sagen, daß allein der »Hagar«-Stich durch eine ostentative, sich auch kompositorisch niedererschlagende Verwendung des Motives ausgezeichnet ist.

<sup>93</sup> In diesen Fällen sind links und rechts natürlich von Christus aus gesehen, während es hier wie im *Speculum* vom Betrachter aus zu denken ist. Daß auch die Landschaft selbst sich dieser negativ-positiv Zuordnung fügen kann, zeigt Hartts Deutung von Mantegnas *Felsmadonna*: Frederick Hartt, *Mantegna's Madonna of the Rocks*, in: *Essays in Honor of Hans Tietze 1880–1954*, *Gazette des Beaux Arts*, Paris 1950–58, bes. S. 84.

<sup>90</sup> Es sei noch einmal an Mostaerts Bild erinnert, in dem die Wege bzw. Pforten-Metaphorik ebenfalls angelegt sein könnte. Zur niederländischen Tradition des Gleichnisses vom schmalen und breiten Weg und seiner Koppelung mit dem Pfortenmotiv, bzw. dem Motiv des belaubten und unbelaubten Baumes s.: Haager Index 11 R 3:41 C 1, besonders das Beispiel des Gilles van Breen nach K. van Mander. Wie sehr das Motiv des belaubten und unbelaubten Baumes



ben gebracht worden, er habe in trunkenem Zustand den Mönch Sergius erschlagen. Das Gefolge des Mahomet habe dessen ständige Gespräche mit dem frommen Einsiedler gefürchtet; im Schlaf habe der Knecht den Mönch getötet. Bei Erwachen über seine vermeintliche Tat entsetzt, habe Mahomet das Trinken von Alkohol grundsätzlich verboten. Wenn auch nicht explizit an dieser Stelle, so betont doch Mandeville in zahllosen anderen Passagen die Notwendigkeit eines Kreuzzuges, um die frevlerischen Mohammedaner zu besiegen und vor allem, um für die moralische Erneuerung des Westens zu sorgen. Die Mahomet-Geschichte fügt sich diesem Gedankengang bruchlos. So wie Mahomet in sündigem Zustand den »Türken«, wie es bei Mandeville heißt, unterlegen war, so hat der sündige Westen durch eigenes Verschulden das Heilige Land an die Ungläubigen verloren. Maximilian I., der, worauf Harbison hinweist, Mandevilles Werk in seiner Bibliothek hatte, machte sich diesen Gedanken in seiner Kreuzzugspolitik durchaus zu eigen: der sündige Zustand der Gegenwart sei nur durch einen Kreuzzug zu sühnen<sup>98</sup>. Als unmittelbaren Anlaß zur Fertigung des Mahomet-Stiches sieht Harbison Maximilians Leiden-Besuch im Jahre 1508. Bangs hat diesen Gedanken aufgegriffen<sup>99</sup>. Zwar sieht er Harbisons Vermutung, Maximilian selbst könne den Stich bei Lucas in Auftrag gegeben haben, als zu weitgehend an, daß er jedoch auf den Maximilian-Kreis gezielt habe, hält er für sehr wahrscheinlich. Er weist darauf hin, daß Lucas mit seiner Gilde für die künstlerische Ausgestaltung des »glücklichen« Einzuges Maximilians 1508 in Leiden zuständig gewesen sei.

Ist nun der Kreuzzugsgedanke bei Mandeville in der Mahomet-Geschichte nicht direkt ausgesprochen, so tritt er in Mandevilles Version von Abrahams Mambrebaum-Geschichte ganz explizit zutage. Auf seiner Reise nach Jerusalem berichtet Mandeville von der Stadt Hebron das Folgende: »Zwei Meilen von Beerseba gen Jerusalem liegt die Stadt Hebron in einem Tale des gleichen Namens. Etliche nennen das Tal auch auf lateinisch: Vallis luctus, das ist zu deutsch: Das Tal der Tränen, denn Adam weinte darin einhundert Jahre, als Kain seinen Bruder Abel erschlagen hatte... Auch liegen dort am Fuße eines Berges die Gräber der Patriarchen Adam, Abraham, Isaak und Jakob sowie ihrer Weiber Eva, Sarah, Rebekka und Lea. ... An derselben Stelle stand Abrahams Haus; dort saß er einst vor der Tür und sah die drei Engel, doch er betete nur einen an, wie die Schrift von ihm sagt: Tres vidit et unum adoravit.

Nicht weit davon ist in einem Felsen die Höhle, darin Adam und Eva wohnten, nachdem sie aus dem Paradies vertrieben waren. Man glaubt auch, daß an derselben Stätte Adam aus Lehm geschaffen ward. Item erschien dort dem Adam ein Engel und hieß ihn, daß er sein Weib Eva beschlafen sollte. Dies tat Adam, und ihm ward Seth geboren, aus dessen Geschlecht unser Herr Jesus Christus stammt. – Nicht fern von Hebron liegt der Berg Mambre, auf dem der Dürre Baum steht, den die Heiden Dirpe heißen. Das ist eine Eiche, und man glaubt, sie stehe dort seit Anbeginn der Welt. Bis zum Kreuzestod Unseres Herrn hat sie ge-grünt und Blätter getragen. Doch danach verdorrte sie wie alle anderen Bäume auf der Welt. So ist dieser Baum bis auf den heutigen Tag dürr und ohne alles Laub. Doch findet man in Weissagungen geschrieben, daß ein Fürst aus dem Abendland komme und mit der Hilfe von vielen Christen jene Lande erobern wird. Dann wird er eine Messe unter dem Dürren Baum singen lassen, und dieser wird wieder grün werden und Früchte und Blätter tragen. Durch dieses Wunder sollen viele Juden und Heiden zu Christen bekehrt werden«<sup>100</sup>.

Zu ergänzen zu Mandevilles Geschichte ist, daß Gen. 13,18 den Ort, an dem Abraham die Engel empfängt, mit Mambre identifiziert, was moderne Forschung bestätigt hat<sup>101</sup>, die gezeigt hat, daß Patriarchengräber, Abrahamhaus, Abrahambaum und -brunnen seit altersher in Mambre verehrt wurden. Ausgrabungen haben gar den Platz wahrscheinlich gemacht, an dem der Baum gestanden hat, der als Abrahamsbaum galt, unter dem Abraham seine Prophezeiungen empfing und von dem schon Flavius Josephus<sup>102</sup> berichtet.

<sup>98</sup> ebenda, S. 212, 215 bes. Anm. 11.

<sup>99</sup> Bangs, op. cit. (Anm. 64), S. 107. So schlägt Bangs auch vor (ebenda, S. 110), Lucas' »Triumph des Mardochai« von 1515 in Bezug zu Karl V. Einzug in Leiden 1515 zu setzen.

<sup>100</sup> Die Editions-geschichte von Mandevilles Bericht ist äußerst kompliziert. Wir zitieren hier der Einfachheit halber nach der einzigen modernen hochdeutschen Ausgabe: Die Reisen des Ritters John Mandeville durch das Gelobte Land, Indien und China. Bearbeitet von Dr. Theo Stammer nach der deutschen Übersetzung des Otto von Diemerdingen; unter Berücksichtigung der besten französischen und englischen Handschriften. Die Holzschnitte sind dem Straßburger Druck aus dem Jahr 1499 entnommen (= Bibliothek klassischer Reiseberichte), Stuttgart 1966, S. 57–59.

<sup>101</sup> Evaristus Mader, Mambre, Text und Tafelband, Freiburg i. Br. 1957, bes. S. 106–108, s. ferner Index »Abrahamsbaum«.

<sup>102</sup> Flavius Josephus, De Bello Judaico, Der jüdische Krieg, Zweisprachige Ausgabe der sieben Bücher,



19. Ill. zu Sir John Mandevilles Reisebeschreibung, ed. Anton Sorg, Augsburg 1481, fol. 25v, 26r, 27r: Mambre, Jungfrau im Feuer, Mahomet

Demnach hat die Vertreibung der Hagar eben in Mambre stattgefunden. Sie unter Abrahams Mambrebaum sich ereignen zu lassen, erscheint nur konsequent: geradezu historische Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Ebenso konsequent könnte es sein anzunehmen, daß Lucas in der Tat in Maximilian den geweißagten christlichen Herrscher gesehen hat, der den seit Christi Kreuzestod verdorrten Mambrebaum wieder zum Leben bringen soll – durch einen erfolgreichen Kreuzzug.

Nimmt man diesen Bezug als gegeben an<sup>103</sup>, dann stellt sich notgedrungen die Frage, ob dem jugendlichen Lucas van Leyden überhaupt eine derartig komplexe gedankliche Befrachtung seiner Graphik zuzutrauen wäre. Erinnert man sich an Lucas' enge Bindung an Kloster Hieronymusdael, dann bietet sich als Lösung dieses Problems immerhin an, in Lucas' Ratgeber den gebildeten Humanisten Cornelius Aurelius aus Hieronymusdael zu sehen, der noch dazu 1508 von Kaiser Maximilian in Leiden zum Dichter gekrönt worden war<sup>104</sup>. Ihm, der geschichtliche Werke – unter an-

derem zur Geschichte der Niederlande – schrieb, ist die Kenntnis Mandevilles und anderer Reiseberichte aus dem Heiligen Land und ihre Anwendung in komplexen Zusammenhängen durchaus zuzutrauen. Ihn möchte man auch hinter dem Programm für den »glücklichen« Einzug Maximilians vermuten. In den weiteren Umkreis dieser Maximilians-Ikonographie könnten auch Lucas' »Hagar«- und sein »Mahomet«-Stich gehören<sup>105</sup>.

Ein kleiner Hinweis sei noch erlaubt, der den Reflex auf die Mambre-Geschichte plausibler machen könnte. In kompletten Mandeville-Ausgaben haben die Mambre- und die Mahomet-Geschichte nichts miteinander zu tun<sup>106</sup>. In den er-

<sup>104</sup> Post, op. cit. (Anm. 41), S. 674.

<sup>105</sup> Es wird deutlich geworden sein, ohne daß das hier weiter ausgeführt werden müßte, daß die hier vermutete Bedeutungsschicht der zuvor entwickelten Deutung nicht gänzlich kohärent ist, selbst wenn eine gewisse Verwandtschaft der Mambre-Geschichte mit den Kreuzlegenden nicht von der Hand zu weisen ist. Wir sind uns dabei durchaus der Warnung Gombrichs vor der Annahme verschiedener, sich nicht konsequent ergänzender Sinnschichten bewußt, s. Ernst H. Gombrich, Ziele und Grenzen der Ikonologie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie (= Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979, S. 409, 415, 417–19, 421f.

<sup>106</sup> Sir John Mandevilles Reisebeschreibung, In Deutscher Übersetzung von Michael Velsler, Nach der Stuttgarter Papierhandschrift Cod. HB V 86, hrsg. von Eric John Morall (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 66), Berlin 1974. Morall ediert den kompletten Velsler-Text nach der Stuttgarter Ausgabe von 1472. Die Mambre-Geschichte dort S. 45f., die Mahomet-Geschichte S. 92. Den gekürzten Velsler-Text legt auch Sorg zugrunde. S. ferner Albert Schoerner, Die Deutschen Mandeville-Versionen: Handschriftliche Untersuchungen, Lund 1927.

hrsg. von Otto Michel und Otto Bauernfeind, Bd. II, 1, Darmstadt 1963, S. 85 (Buch IV, Kap. 9,7). In den Anmerkungen zu dieser Stelle (Anm. 173, S. 231f.) weisen die Herausgeber zu Recht darauf hin, daß der Abrahambaum seine Parallele im Weltenbaum, von dem Hes. 31 und Dan. 4 sprechen, findet. Bangs, op. cit. (Anm. 64), S. 72 hat gezeigt, daß Flavius Josephus am Anfang des 16. Jahrhunderts in Leiden durchaus geläufig war.

<sup>103</sup> Man könnte ihn im übrigen noch weiter ausspinnen: man könnte die seltsame Architektur, vor der Sara mit ihrem Sohn sitzt, als einen Hinweis auf die Patriarchengräber sehen, deren Aussehen der Reisebericht des Arculfus (um 686/88) als »basilika-artig« schildert, zitiert bei Mader, op. cit. (Anm. 101), S. 109.

sten gedruckten illustrierten, stark gekürzten Ausgaben jedoch rücken die Geschichten eng zusammen. In der für fast alle folgenden illustrierten Ausgaben bis ins 18. Jahrhundert hinein vorbildhaft gebliebenen Sorgschen Ausgabe, Augsburg 1481<sup>107</sup>, illustriert Blatt 25v die Mambre-Geschichte mit einem kahlen Baum auf einem Berg, Blatt 27r die Mahomet-Geschichte, dazwischen auf Blatt 26r findet sich nur noch ein Holzschnitt zu der Geschichte einer Jungfrau, die, der Unkeuschheit beschuldigt, zum Tod im Feuer verurteilt wurde (Abb. 19). Ihr Scheiterhaufen, aus dürren Dornen bereitet, wurde in Brand gesetzt, verlöschte jedoch durch Gottes Eingreifen bald, wodurch ihre Unschuld offenbar wurde. Die verbrannten dürren Dornen aber hatten sich in blühende Rosen verwandelt<sup>108</sup>. Die Parallele zur Prodikosfabel ist unmittelbar deutlich. Der Sorgsche Holzschneider verdeutlicht die Szene, indem er eine Frau zwischen – und das ist immerhin überraschend – zwei Bäumen plaziert. Auch hier ist also das eigentliche Motiv die Verwandlung des dürren Baumes zum wahren Leben.

Die hier vorgelegte Deutung der »Großen Hagar« des Lucas van Leyden verfährt traditionell ikonographisch-ikonologisch. Sinnschichten werden aufgezeigt, über deren Berechtigung man im einzelnen diskutieren kann, und die, dessen muß sich der Interpretierende bewußt bleiben, sein Konstrukt sind. Das ist die Crux aller ikonologischen Ausdeutung. Sie wird in unserem Falle noch verstärkt durch den Gegenstand selbst, bei dem diese Methode Anwendung findet. Denn der Gegenstand selbst, das kennzeichnet seine historische Position, gibt sich unserem Verständnis notwendig ambivalent. Die Diskrepanz, wir können das nur wiederholen, von Darstellungsform, die auf fortschreitende Naturaneignung aus ist, und Gegenstandsbedeutung, die der Tradition verhaftet ist, bleibt unaufgehoben. Das soll noch einmal an den »Hagar«-Bildern Claude Lorrains deutlich gemacht werden. Die theologische Dimension der Bilder scheint fraglos vorhanden zu sein, aber wie sehr hat sie noch die Art der Darstellung bestimmt? Claude selbst benennt die Bilder im Briefwechsel mit der Auftraggeberseite einigermaßen überraschend: »Abraham et Agar qui est le soleil levan« – »Abraham und Hagar, das ist die aufgehende Sonne« heißt das eine, »L'Ange qui montre la fontaine a Agar qui represente apres midy« – »der Engel zeigt die Quelle der Hagar, die den Nachmittag repräsentiert«, das andere<sup>109</sup>. Zwar gibt in der Tat der Bibeltext für die Vertreibung die Morgenzeit an, doch für Claude ist ganz

offensichtlich das Thema nicht in erster Linie eine Verkörperung des Verhältnisses von Altem und Neuem Testament durch die Geschichte der Hagar, sondern die Bilder sind allenfalls eine Tageszeitenallegorie mit Bibelstaffage. Eher noch scheinen sie Objekte zur Demonstration der Wirkung des Morgen- und Nachmittagslichtes auf die Landschaft, die Staffage würde dann allein der Nobilitierung des Bildes zum Historienbild dienen. Die theologische Dimension, wie am Sara-Motiv aufgezeigt, wirkt wie aufgesetzt. Die Tageszeindarstellung trägt das biblische Thema nicht eigentlich, es wird beliebig – es sei denn, man könnte nachweisen, wozu hier nicht der Ort sein kann, alle Landschaft werde per se von Claude und seinem Umfeld als von biblisch-christlichem Geist durchsättigt gedacht. Dann wäre zu fragen: wie schlägt sich das in seiner Art der Naturwiedergabe nieder?

Stellen wir die entsprechenden Überlegungen zu Lucas »Hagar«-Stich an, auf die Gefahr hin, daß sie spekulativ bleiben. Lucas' hauptsächliches darstellerische Problem, verfolgt man seine Entwicklung bis 1510, bis zum »Ecce Homo«, bestand darin, den Raum als kontinuierlich und konsequent sich entwickelnd zu begreifen und

<sup>107</sup> alle Illustrationen bei Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 4, *Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig 1921, Abb. 579–700, Mambre Abb. 611, Rosenwunder Abb. 612, Mahomet Abb. 613. Zur Geschichte der Mandeville-Illustrationen aus dem Verlag Anton Sorg, s. Josephine Waters Bennett, *The Woodcut Illustrations in the English Editions of Mandeville's Travels*, in: *The Papers of the Bibliographical Society of America* 47, 1953, S. 59–69. Zu niederländischen Ausgaben kurz vor 1500, s. N. A. Cramer, ed., *De reis van Jan van Mandeville naar de middel-nederlandsche handschriften en incunabeln*, Leyden 1908, S. XXXVIIIff. und Malcolm Letts, *Mandeville's Travels, Text and Translations*, 2 Bde. (= *The Hakluyt Society*, 2. S., Nr. 101 und 102), London 1953, Bd. 1, S. XXXVff. Die oben zitierte Ausgabe (Anm. 100) der Übersetzung von Otto von Diemerigen mit den Holzschnitten des Straßburger Druckes von 1499, hat keine Illustrationen zu den hier interessierenden Kapiteln.

<sup>108</sup> s. ed. Morall, op. cit. (Anm. 106), S. 47, die Geschichte vom Rosenwunder schließt also auch in der ursprünglichen Fassung direkt an die Mambre-Geschichte an. Die Baummetaphorik findet sich bei Mandeville auch sonst, s. ed. Morall, ebenda, S. 34, 155; Schramm, op. cit. (Anm. 107), Abb. 600, 686. Zudem sei angemerkt, daß die Hagar- und Mahomet-Geschichte inhaltlich auch insofern zusammenpassen, als Mahomet, wie Mandeville, ed. Morall, op. cit. (Anm. 106), S. 92 explizit anmerkt, vom Geschlecht der Hagar ist.

<sup>109</sup> Morper, op. cit. (Anm. 30), S. 206, 210.

wiederzugeben. Dürers »Marienleben« konnte ihm Vorbild dabei sein. Die Gegenstände, der neuen Dominanz der Perspektive unterworfen, wurden damit der Dominanz der sie von außen bestimmenden, religiösen Sinngebung entzogen<sup>110</sup>. Ebenso wurde ihre bisherige Vereinzelung im Bildorganismus, die sie dieser Sinngebung erst zugänglich machte, aufgehoben. Eine zweite Stufe erreicht Lucas 1517 mit seiner »Golgatha«-Darstellung. Nun sind die Gegenstände über das Perspektivische hinaus zudem noch atmosphärisch eingebunden<sup>111</sup>. Zu erreichen war dieser Schritt in der Druckgraphik nur auf technischem Wege, die Gegenstände hatten den allein vorherrschenden, festen, sie umreißenden und damit isolierenden Umriß insoweit aufzugeben, als damit der Radierung verwandte Valeurs entstehen konnten. An diesem Punkt ist die Einbettung der Gegenstände in ein gestaltetes Kontinuum so weit fortgeschritten<sup>112</sup>, daß sie ihren Wert im Rahmen des Gegebenen eigentlich nur noch für sich, aus sich selbst, autonom haben können. Ihre Befrachtung mit zusätzlichem Sinn wird zunehmend schwieriger, zumindest schwieriger wahrzunehmen.

Dieses Bewußtsein von der Autonomie der Gegenstände ist nun, im weitesten Sinne, natürlich Resultat gewandelter Realitätserfahrung. Das unmittelbar überschaubare, vor allem städtische Realitätsfeld wird als verfügbar begriffen, als in sich sinnvoll gestaltet. Es wird als natürlich verstanden und damit weiterer Rechtfertigung entzogen. Seine christliche Ausdeutung ist nicht mehr primärer, sondern sekundärer Natur; sie wird damit auch exklusiv. Lucas »Hagar«, die diese Stufe noch nicht gänzlich erreicht hat und deren Gegenstände teilweise noch ostentative Zeichenfunktion haben, kann womöglich, sofern wir nicht gänzlicher Überinterpretation aufgesessen sind, für den jeweiligen zeitgenössischen Betrachter diese oder

jene der angeführten Bedeutungsebenen haben, sofern sie seinem Selbstverständnis korrespondieren. Diese relative Beliebigkeit kann die ikonologische Ausdeutung allenfalls unterstreichen. Eine Präzisierung der von Lucas selbst in seinen »Hagar«-Stich bewußt oder unbewußt gelegten Bedeutungsprävalenz wäre nur einer differenzierten Analyse der Erscheinungsform, in bezug etwa auf Mimik und Gestik und ihre technische Bewältigung, möglich. Uns bleibt festzustellen, daß Lucas die Geschichte der Vertreibung der Hagar darstellt und die Darstellung über den typologischen, bei Paulus angesprochenen Verweis rechtfertigt. Die tagespolitische »Anwendung« dieses Themas kann allenfalls angenommen werden. Unser Interesse galt der historisch spezifischen Form der Auffassung der Typologie, über sie hofften wir den Realitätscharakter des Stiches näher bestimmen zu können. Die Probe aufs Exempel von seiten des Stiches selbst steht noch aus. Eine historische Morphologie des Stiches wäre nötig. Dazu sehen wir uns, zumindest vorderhand, nicht in der Lage. Es wäre also, um das noch einmal anders auszudrücken, im Sinne Warburgs nach der Ausdrucksqualität des Stiches zu fragen.

<sup>110</sup> s. dazu etwa Donat de Chapeaurouge, Der Konflikt zwischen Zentralperspektive und Bedeutungsmaßstab, in: Festschrift für Georg Scheja, Sigmaringen 1975, S. 108–118, bes. S. 110–112, 118.

<sup>111</sup> vgl. die Entwicklungsdarstellung von Parshall in: NKJb., S. 190–220.

<sup>112</sup> Bis hierin war es bekanntlich ein weiter Weg. Den Zusammenhang von fortschreitender räumlicher »Richtigkeit« in der Darstellung und Verlust typologischer Lesbarkeit, die eine Bildauffassung von der Art der frühmittelalterlichen Buchmalerei voraussetzt, hat Gerhard Schmidt, Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts, Graz-Köln 1959, S. 104 nachdrücklich betont.