

Eckhard Leuschner

Bilder des Jüngsten Gerichts: vor, während und nach der Reformation

Wann endete eigentlich die Reformation in Deutschland? Mit dem Tod Luthers 1546? Viele würden wohl eher sagen: mit dem Augsburger Religionsfrieden 1555, als durch reichsrechtliche Beschlüsse erstmals die grundlegenden Bedingungen für eine friedliche, dauerhafte Koexistenz von Neu- und Altgläubigen im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation fixiert wurden. Aber damit war selbstredend die Geschichte der Konfessionsbildung und der konfessionellen Konflikte nicht an ihrem Ende, und die Katholische Reform hatte kaum begonnen; das Konzil von Trient war noch nicht einmal vorbei.

Für die Historisierung des Wirkens von Luther von entscheidender Bedeutung war die erste Jahrhundertfeier des Thesenanschlags 1617, für die sich fast schon wundersamerweise die inzwischen längst in eigene interne Fraktions- und Flügelkämpfe verstrickten Protestanten zusammenfanden. Stellvertretend für die Bildpublizistik des Jahres 1617 stehen hier ein Kupferstich von Hans Troschel [Abb. 1] und eine zeitgenössische vereinfachte Kopie nach demselben Stich¹ [Abb. 2]: Beide evangelische Jubelgraphiken zelebrieren neben den Reformatoren Luther und Melanchthon auch die beiden Sachsenherrscher Friedrich den Weisen (1463–1525) und den damals regierenden Johann Georg I. (1585–1556). Das von letzterem erhobene Kurschwert war zwar dessen Rangabzeichen, wirkt aber hier, ein Jahr vor dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges, wie ein böses Omen. Troschel, Nürnberger Bürger und höchstwahrscheinlich Lutheraner, übersiedelte übrigens bald nach Fertigigung dieses Stichts nach Rom, wo er einer der wichtigsten Kupferstecher im Dienst der Jesuiten wurde.² Solche Künst-

¹ Der hier abgebildete Kupferstich ist eine der Forschung bislang nicht bekannte Kopie nach Troschels Original. Zur Publizistik anlässlich der ersten Jahrhundertfeier der Reformation 1617: HANS-JÜRGEN SCHÖNSTÄDT: *Antichrist, Weltheilsgeschehen und Gottes Werkzeug. Römische Kirche, Reformation und Luther im Spiegel des Reformationsjubiläums 1617*. Wiesbaden 1978. Speziell zur Bildpublizistik vgl. RUTH KASTNER: *Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext*. Frankfurt a. M., Bern 1982.

² ECKHARD LEUSCHNER: Hans Troschel zum Beispiel. Stiloptionen und Selbstverständnis ausländischer Kupferstecher im Rom des frühen Seicento. In: *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, niederländische und französische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*. Hg. von dems. München 2012 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 32), S. 259–276, hier S. 244, Abb. 4.

lerbiographien lehren, dass wir es selbst in einer Zeit konfessioneller Konflikte wie dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert selten mit hermetisch geschlossenen religiösen Milieus zu tun haben. Eine ähnliche Mahnung zur Vorsicht betrifft die ‚Konfessionalisierung‘ christlicher Bildthemen: Auch hier ist es sinnvoll, etablierte Ikonographien, Aushandlungsprozesse und Übergänge in der Darstellung variierender Glaubenslehren mindestens ebenso sehr zu berücksichtigen wie markante Unterschiede und gewollte Abgrenzungen.³ Beispiel für eine solche differenzierte Betrachtungsweise sollen hier Sujets aus dem Umfeld des Bildthemas ‚Jüngstes Gericht‘ (bzw. ‚Weltgericht‘) sein.

1. Das Jüngste Gericht als Bildthema: Vor der Reformation

Die Elementarform der Darstellung des ‚Jüngsten Gerichts‘ in den Jahren vor Beginn der Reformation führt Albrecht Dürers Holzschnitt aus der Zeit um 1510 vor [Abb. 3].⁴ Das Monogramm des Künstlers auf diesem letzten Blatt der sogenannten ‚Kleinen Passion‘ ist etwas näher an den Seligen als an den Verdammten angebracht. Engel signalisieren mit Trompeten den Jüngsten Tag und die Auferstehung der Toten, die unten aus ihren Gräbern kommen und entweder von Engeln ins Paradies geleitet oder von Teufeln in den Höllenschlund gedrängt werden. Mittig sehen wir oben Christus als Richter auf einem Regenbogen sitzend, zu seinen Füßen ist die Weltkugel. Lilie und Schwert bezeichnen unmittelbar rechts und links neben seinem Kopf gnädige Aufnahme bzw. Verdammung. Als Interzessoren der Seelen knien Maria und Johannes vor ihm.

Wichtigster Bezugstext für bildliche Darstellungen des Jüngsten Gerichts in der Bibel ist Mt 25,31–46, der hier wegen seiner fundamentalen Bedeutung für alle derartigen Bilder *in toto* zitiert sei⁵:

WENN ABER DES MENSCHEN SON KOMEN WIRD / in seiner Herrligkeit / vnd alle heilige Engel mit jm / Denn wird er sitzen auff dem stuel seiner Herrligkeit / ³²vnd werden fur jm alle Völcker versamlet werden / Vnd er wird sie von einander scheiden / gleich als ein Hirte die Schafe von den Böcken scheidet / ³³vnd wird die Schafe zu seiner Rechten stellen / vnd die Böcke zur Lincken. ³⁴Da wird denn der König sagen zu denen zu seiner Rechten / Kompt her jr gesegeten meines Vaters / ererbet das

³ Vgl. Vorwort in: Kontroverse & Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Angermuseum, Dom St. Marien und Kaufmannskirche Erfurt. Hg. von ECKHARD LEUSCHNER [u. a.], Dresden 2015, S. 10–13.

⁴ RAINER SCHOCH [u. a.]: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München 2002, S. 343–344, Kat. Nr. 222.

⁵ Hier und im Folgenden zitiert nach: D. Martin Luther: Die ganzte Heilige Schrift Deusch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe. Hg. von HANS VOLZ [u. a.], München 1972.

Reich / das euch bereitet ist von anbegin der welt. ³⁵Denn ich bin Hungerig gewesen / vnd jr habt mich gespeiset. Ich bin Durstig gewesen / vnd jr habt mich beherberget. ³⁶Ich bin Nacket gewesen / vnd jr habt mich(t) bekleidet. Ich bin Kranck gewesen / vnd jr habt mich besucht. Ich bin Gefangen gewesen / vnd jr seid zu mir komen.

³⁷Denn werden jm die Gerechten antworten / vnd sagen / HErr / Wenn haben wir dich hungerig gesehen / vnd haben dich gespeiset? Oder durstig / vnd haben dich getrenckt? ³⁸Wenn haben wir dich einen Gast gesehen / vnd beherberget? Oder nacket / vnd haben dich bekleidet? ³⁹Wenn haben wir dich kranck oder gefangen gesehen / vnd sind zu dir komen? ⁴⁰Vnd der König wird antworten /vnd sagen zu jnen / Warlich ich sage euch / Was jr gethan habt einem vnter diesen meinen geringsten Brüdern / Das habt jr mir gethan.

Denn wird er auch sagen zu denen zur Lincken / Gehet hin von mir / jr Verfluchten / in das ewige Fewr / das bereitet ist dem Teufel vnd seinen Engeln. ⁴²Ich bin Hungerig gewesen / Vnd jr habt mich nicht getrencket. ⁴³Ich bin ein Gast gewesen / vnd jr habt mich nicht beherberget. Ich bin Nacket gewesen / vnd jr habt mich nicht bekleidet. Ich bin Kranck vnd Gefangen gewesen / vnd jr habt mich nicht besucht.

⁴⁴DA werden sie jm auch antworten vnd sagen / HErr / Wenn haben wir dich gesehen / hungerig / oder durstig / oder einen gast / oder nacket / oder kranck oder gefangen / Vnd haben dir nicht gedienet? ⁴⁵Denn wird er jnen antworten / vnd sagen / Warlich ich sage euch / Was jr nicht gethan habt einem vnter diesen Geringsten / das habt jr mir auch nicht gethan. ⁴⁶Vnd sie werden in die ewige Pein gehen / Aber die Gerechten in das ewige Leben.

Für die sich seit dem 9. Jahrhundert ausbildenden Konventionen der bildlichen Darstellung des Urteils über die Gerechten und Ungerechten waren neben diesem Text diverse andere Bibelstellen, etwa in der Offenbarung des Johannes, dazu theologische Auslegungsliteratur wie die ‚Civitas Dei‘ von Augustinus, Dichtungen wie Dantes ‚Göttliche Komödie‘ (1321) und nicht zuletzt die von der bildenden Kunst selbst immer weiter verfeinerten oder modifizierten visuellen Standards verantwortlich.⁶ Im 15. Jahrhundert erlebte das Thema, parallel zum gesteigerten Bemühen um die Jenseitsvorsorge bei den Gläubigen, eine Blüte in der Malerei, vor allem in den Niederlanden, Deutschland und Italien. Aus der Fülle des Bildmaterials seien nur zwei Beispiele genannt: Stefan Lochners ‚Jüngstes Gericht‘ entstand in Köln ca. 1435.⁷ Der Maler nutzte das Querformat zum Zweck einer detaillierten Schilderung der Freuden der Seligen und der Leiden der Verdammten – grüner Rasen, Engelskonzert und gotische Architektur für erstgenannte, Ruinen, Höllenfeuer und Folterqualen für die anderen. In der Mitte befindet sich eine Art Kampfplatz um einzelne Seelen. Oben thront Christus als Richter, flankiert von Maria und Johannes als Fürbittern, fliegende Engel tragen die Instrumente der Passion. Das ‚Jüngste Gericht‘ des Rogier van der Weyden für das Hospital in Beaune (ca. 1450, im

⁶ Vgl. BEAT BRENK s. v. Weltgericht. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM SJ. Rom [u. a.] 1972, hier Bd. 4, Sp. 513–523.

⁷ Vgl. dazu z. B. Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. Hg. von FRANK GÜNTHER ZEHNDER. Köln 1993, S. 39, Kat. Nr. 44.

Auftrag von Schatzkanzler Rolin) ist auf einem noch breiteren Bildformat dargestellt, aber mit reduzierter Figurenzahl, was insgesamt zu einer Monumentalisierung der Komposition beiträgt.⁸ Herausgehoben sei hier nur ein Detail, der mit Albe, Stola und rotem Chormantel angetane Erzengel Michael, der die Waage hält: In der von ihm vollzogenen Seelenwägung oder Psychostasie wird gemäß Vorleben entschieden, welches Schicksal auf die jeweilige Seele wartet.

Zum Ende des 15. Jahrhunderts hin wurden die künstlerischen Vorstellungen von Jüngstem Gericht und Hölle immer kruder oder (wenn man so will) immer phantasievoller, etwa bei Hieronymus Bosch. Solche Bilder spielen im Kontext einer Kunstgeschichte der Reformation eine besondere Rolle, weil kein anderer als Luthers Freund und wichtigster Zuarbeiter in Kunstdingen, Lucas Cranach d. Ä., das heute in Wien befindliche Gerichtstriptychon von Bosch kopiert hat. Diese Kopie [Abb. 4] wird aufgrund stilistischer Merkmale auf die Zeit um 1521–1525 datiert, entstand also bereits Jahre nach Beginn der Reformation.⁹ Tatsächlich hat Cranach offenbar auch noch zu dieser Zeit eigene Darstellungen des Jüngsten Gerichts produziert, die den gerade genannten mittelalterlichen Bildkonventionen entsprechen. Der Besteller eines heute in Kansas City bewahrten Beispiels ist unbekannt¹⁰, doch ist es kunsthistorisches Allgemeinwissen, dass Cranach nach 1517 keineswegs exklusiv für lutherische Kreise malte, sondern auch altgläubige Aufträge annahm. Es soll aber auch gar nicht behauptet werden, dass dieses Bild nur von einem Altgläubigen bestellt werden konnte; denn die Zeitumstände sind kompliziert.

2. Während der Reformation

a. Die Lutheraner

Martin Luther hat keine ausgefeilte Bildtheorie oder Bildtheologie formuliert. Gleichwohl war er (anders als Andreas Bodenstein alias Karlstadt) kein Bilderstürmer, und er erkannte sehr genau das didaktische Potential von Gemälden oder Druckgraphiken für die Verbreitung seiner Lehren. Luthers Schriften enthalten daher immer wieder Hinweise auf Kunstwerke – das Bildthema ‚Jüngstes Gericht‘ kam ihm, wie Susanne Wegmann zeigen konnte, für seine Argumentation gegen die Päpstlichen sogar besonders ge-

⁸ Vgl. dazu z. B. ELIANE GONDINET-WALLSTEIN: *Un retable pour l’Au-delà. Le Jugement dernier de Rogier van der Weyden, Hôtel-Dieu de Beaune*. Paris 1990.

⁹ Vgl. CHRISTINE SEIDEL: Kopieren nach Bosch. Beobachtungen zur „Anbetung der Könige“ und zum „Weltgericht“. In: Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert. Hg. von STEPHAN KEMPERDICK [u. a.]. Petersberg 2016, S. 54–69.

¹⁰ Nelson-Atkins Museum, Kansas City, Purchase: Nelson Trust, 60–37. Vgl. <https://art.nelson-atkins.org/objects/23573/the-last-judgment> (24.06.2019).

legen.¹¹ In seinen ‚Predigten über etzliche Capittel des Evangelisten Matthei‘ (1537–40) schrieb er: *Aber im Bapstumb mahlet man den herrn Christum mit diesem erschrecklichem bilde, das ehr uns richten sollte, do ehr doch fur uns gest gorben ist und sein bluth fur uns vergossen hatt. Worum machet man ihnen doch also schrecklich, das man ihnen also auch nicht gern sehen mochte? [...] Ich hab mich im Babstumb mehr fur Christo gefurcht dan fur dem Teuffel. Ich gedachte nicht anders, den Christus sesse im Himel als ein zorniger Richter, wie ehr denn auch auf einem Regenbogen sitzendt gemahlet wird.*¹²

Altgläubige Bilder des Jüngsten Gerichts waren für Luther also der Inbegriff einer falschen Auffassung von Christus als „zornige(m) Richter“. Dazu kam noch der Aspekt der Interzession: *Bißher hatt man uns also gepredigt, das wyr die heyligen sollen anrufen, das sie unßer furbitter seyen gegen Gott: da sind wyr zuo unßer lieben frawen gelauffen, und haben sie zur mittlern gemacht, und Christum lassen bleyben als eyn zornigen richter. Das thut die schriff nicht, sie gehet und dringt neher hyntzu, und preyßet den herren Christum, das er unser mitler sey, durch wilchen wyr muessen zuo dem vater komen.*¹³ Die Darstellung fürbittender Personen wie Maria, Johannes oder anderer Heiliger in den traditionellen Weltgerichtsbildern musste Luther ablehnen, weil er einzig Christus selbst als Mittler des gläubigen Menschen gegenüber Gott akzeptierte.

In der Auseinandersetzung mit der alten Glaubens- und Bildtradition argumentierte er übrigens nicht immer ganz sauber; z. B. schrieb er: *Denn es ist gar eyn tröstlich wort, das Christus unser herr ist, on das wir es schrecklich gemacht haben und yhn gehalten fur eynen strengen, zornigen richter, als der eyn schwerd ynn der hand fure und droben sitze, als wolt er uns fur den kopf schlagen.*¹⁴ Mit *eyn schwerd ynn der hand fure* bezog Luther sich offenbar auf den ikonographischen Standard von Schwert und Lilie zu beiden Seiten des Kopfes Christi (ohne letztere zu erwähnen); denn ein Christus mit Schwert in der Hand ist in vorreformatorischen Weltgerichtsbildern außerordentlich selten.

Auch eine andere auf Details von Weltgerichtsbildern bezogene Äußerung Luthers aus der Zeit um 1521–1522 wirkt eher kurios: *Die maler malen auch alszo Christum auf dem regen bogenn, das yhm ein ruthe und schwerd ausz dem mund gehet, wilchs ist aus Jsaia xi. genommen, da er spricht: „Er*

¹¹ SUSANNE WEGMANN: Luthers Bildkritik. Theorie und Realität der Umsetzung am Beispiel der Weltgerichtsikonographie. In: *Forschung* 107, 1 (2014), S. 35–56.

¹² Martin Luther: Predigten über etzliche Capittel des Evangelisten Matthei, Das Achtzehend Capittel. WA 47, S. 277; vgl. WEGMANN, Luthers Bildkritik [Anm. 11], S. 39.

¹³ Martin Luther: Reihenpredigten über 1. Petrus, 1522, erste Bearbeitung 1523. WA 12, S. 266.

¹⁴ Martin Luther: Eyn Sermon von Stärke und Zunehmen des Glaubens und der Liebe, Aus dem dritten Capitel der Epistel Pauli an die Epheser. WA 17/1, S. 430; vgl. WEGMANN, Luthers Bildkritik [Anm. 11], S. 38.

wirt schlagen die erden mit der stangen seines munds, und mit dem geyst seiner lippen wirt er todten den gotloszen.“ Das aber die maler ein bluende ruthen malenn, is nit recht. Es solt ein stab odder stangen seyn, und beyde, stange und schwerdt, alleyn ubir die eyne seytte gehen ubir die vordampfen.¹⁵ Immerhin wird aus dieser Passage deutlich, dass Luther zwar bestimmte ikonographische Details in Bildern des Jüngsten Gerichts als unkorrekt kritisierte, aber künstlerische Darstellungen des Themas als solche – zumindest zu dieser Zeit – nicht grundsätzlich ablehnte.

Diese Einstellung sollte sich mit den von der Cranach-Werkstatt ab ca. 1530 in großer Zahl hergestellten Allegorien von Gesetz und Gnade ändern.¹⁶ In diesen Bildern wird die (päpstliche und/oder alttestamentliche) Auffassung vom zornigen und strafenden Gott der von Luther vertretenen bzw. von ihm v. a. bei Paulus gefundenen Auffassung eines gnädigen Gottes gegenübergestellt und jeweils mit Bibelzitaten unterlegt: Getrennt durch einen links abgestorbenen, rechts grünenden Baum wird links oben das Reich des Gesetzes durch einen Christus als Richter dominiert, im Vordergrund finden sich Versatzstücke der alten Höllenikonographie. Auf der rechten Seite wird hingegen der Mensch durch Johannes auf Christus verwiesen, der für die Sünden der Menschheit gestorben ist und den Tod überwunden hat – eine tröstliche, keine furchteinflößende Botschaft. Die ‚Gesetz und Gnade‘-Allegorie hat ausgehend von ihrer ersten, mit Sicherheit durch Luther selbst festgelegten Komposition einzelne Modifikationen erlebt, etwa den Wechsel der Ehernen Schlange von der linken in die rechte Bildhälfte. Die trotz der vielen Versionen weitgehende Stabilität des Schemas wurde aber nicht zuletzt durch frühe Holzschnitte der Cranach-Werkstatt – Einblattdrucke [Abb. 5] und Titelillustrationen von Luther-Schriften – gewährleistet.¹⁷

Der Verweis auf die neuen ‚Gesetz und Gnade‘-Allegorien will allerdings nicht implizieren, dass das Bildthema ‚Weltgericht‘ durch Integration in die ‚falsche Seite‘ (Gesetzes-Seite) dieser Kompositionen für die Lutheraner ansonsten erledigt war: Tatsächlich verwendete die Cranach-Werkstatt den traditionellen Höllensturz der Verdammten nämlich z. B. auch in ihrer antipäpstlichen Bildpropaganda. In der bekannten Holzschnitt-Darstellung des predigenden Luthers [Abb. 6], die vermutlich kurz nach dem Tod des Reformators publiziert wurde¹⁸, sind evangelisches Abend-

¹⁵ Martin Luther: Schriften 1521/22. WA 8, S. 677–678, vgl. WEGMANN, Luthers Bildkritik [Anm. 11], S. 38.

¹⁶ MIRIAM VERENA FLECK: Ein tröstlich Gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010.

¹⁷ Unter den frühen Einblatt-Holzschnitten des Themas vgl. insbesondere ebd., Kat. Nr. 88.

¹⁸ Abgebildet und kurz besprochen z. B. in: Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation. Katalog. Ausstellung Schloss Hartenfels in Torgau. Hg. von DIRK SYDRAM [u. a.]. Dresden 2015, S. 299, Kat. Nr. 226.

mahl in beiderlei Gestalt und Höllenfahrt des römischen Klerus so inszeniert, dass für die Betrachter die Assoziation Luthers auf seiner Kanzel, der mit der Rechten auf den Cruzifixus weist und mit seiner gesenkten Linken den päpstlichen Klerus in den Orkus verabschiedet, mit dem Richter des Jüngsten Gerichts nahelag – auch wenn Luther nach links immerhin keinen Segen spendet. Eine solche Darstellung konnte von den Zeitgenossen nur ‚richtig‘ verstanden werden, wenn ihnen das klassische Bildschema des Jüngsten Gerichts weiter präsent war.

b. Die Altgläubigen

Im Tridentiner Dekret über die Rechtfertigung vom 13. Januar 1547 äußerte sich die Katholische Kirche bezüglich der Furcht vor der Hölle eindeutig: „Wer sagt, die Furcht vor der Hölle, durch die wir Zuflucht zur Barmherzigkeit Gottes nehmen, indem wir über die Sünden Schmerz empfinden, oder uns vom Sündigen enthalten, sei Sünde oder mache die Sünder noch schlechter: der sei mit dem Anathema belegt.“¹⁹

Die Höllenszene in Michelangelos 1541 fertiggestelltem ‚Jüngsten Gericht‘ in der Sixtinischen Kapelle wirkt wie eine gemalte Antizipation dieser fraglos gegen Luther gerichteten Klarstellung des Tridentinums. In den letzten Jahren hat die Kunstgeschichte, u. a. Rolf Quednau, Michelangelos 1534 begonnenes ‚Gerichts‘-Fresko als Manifestation des katholischen Standpunktes gegenüber den theologischen Vorstellungen der Reformatoren charakterisiert.²⁰ Diese Klarstellung war nötig, denn zu lange standen die einige Jahre nach Fertigstellung von Pietro Aretinos angestoßenen Querelen um die Nacktheit und angebliche Indezenz einiger der 319 Figuren Michelangelos und die später im 16. Jahrhundert geäußerten Vorbehalte von (Bild-)Theologen wie Giovanni Andrea Gilio gegenüber den ‚Eigenmächtigkeiten‘ des Malers gegen Bibel oder kirchliche Lehre im Mittelpunkt der Diskussion.²¹ Dabei darf, so Quednau, das Programm des Freskos den Päpsten Clemens VII. (reg. 1523–1534) und Paul III. (reg. 1534–1549) selbst zugeschrieben werden, u. a. wegen der Prominenz der Darstellungen von Hölle und Purgatorium. Andere ‚katholische‘ Elemente seien Maria, die

¹⁹ Vgl. HEINRICH DENZINGER: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Hg. von PETER HÜNERMANN. 45. Aufl. Freiburg [u. a.] 2017, S. 482, Nr. 1558.

²⁰ ROLF QUEDNAU: Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Licht der konfessionellen Spaltung. In: Kunst und Konfession. Hg. von ANDREAS TACKE. Regensburg 2008, S. 348–424.

²¹ Vgl. zusammenfassend BERNARDINE BARNES: Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response. Berkeley, Los Angeles 1998, und das Kapitel „Michelangelos ‚Jüngstes Gericht‘ in der Sicht der Kritiker“. In: CHRISTIAN HECHT: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. 2. überarb. Ausgabe Berlin 2012, S. 420–445.

päpstlichen Schlüssel und die Heiligen, speziell die Märtyrer, die, fast militärisch formiert, ihre Marterinstrumente wie Waffen gegen die Verdammten präsentieren. Außerdem würden auf der linken Seite Auferstandene mit einer Zählchnur emporgezogen, die nur als Rosenkranz zu verstehen sei.

Obwohl diese gemalte Selbstvergewisserung der päpstlichen Kirche ursprünglich nur denjenigen vor Augen sein konnte, die Zugang zur Sixtinischen Kapelle hatten, verbreitete sich die Komposition von Michelangelo ‚Jüngstem Gericht‘ doch rasend schnell durch druckgraphische Reproduktionen [Abb. 7] – und zwar noch bevor sich die Theologen in ihrer Kritik an dem Werk durchgesetzt hatten und der ‚Höschmalter‘ Daniele da Volterra die ersten Hüllen hinzugefügt hatte. Einige der Stiche integrierten ein Porträt Michelangelos. Das Interesse an der Ikonographie ging also für die Käufer solcher Drucke mit einer Anerkennung der besonderen künstlerischen Leistung eines Einzelnen einher.

Für viele in- und ausländische Künstler musste es allerdings das Original sein: Speziell in Bildern niederländischer Maler machte sich Michelangelo ‚Weltgericht‘ durch einzelne Figurenzitate schon in den späten 1540er Jahren bemerkbar, verstärkt dann ab ca. 1560, auch wenn sie bestrebt gewesen zu sein scheinen, nicht einfach abzapfeln, sondern eigenständige Kompositionen als künstlerische Hommage an den *Terribile*, d. h. im Wettbewerb mit diesem, zu schaffen. Man vergleiche etwa den 1554 datierten ‚Engelssturz‘ von Frans Floris für die Antwerpener Kathedrale (heute im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen²²) oder das querformatige ‚Weltgericht‘ desselben Malers im Kunsthistorischen Museum Wien (datiert 1565), das zuerst in der Sammlung Kaiser Rudolfs II. nachgewiesen ist und vielleicht nie in einer Kirche hing.²³ Auch hier verweisen weniger offensichtliche Übernahmen als einzelne Zitate und mehr noch das komplizierte Durcheinander der nackten Leiber und die muskulöse, überentwickelte Körperauffassung vieler Figuren auf Michelangelo. Neben solchen ‚romanisierenden‘ Werken wurden aber im späteren 16. Jahrhundert – und das ist wichtig – in den südlichen Niederlanden weiterhin Darstellungen des ‚Jüngsten Gerichts‘ in der Tradition von Hieronymus Bosch produziert.

3. Nach dem Tod Luthers (und in der Katholischen Reform)

Was auch immer Luther gegen Bilder des Jüngsten Gerichts gesagt oder geschrieben haben mag: Er hat damit keineswegs bewirkt, dass solche Darstellungen aus der protestantischen Bilderwelt verschwanden. Was evangelische Epitaphien angeht, war die Mitte des 16. Jahrhunderts durch eine

²² EDWARD H. WOUK: Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance. Boston 2018, S. 2, Abb. 1.1.

²³ Ebd., S. 390, Abb. 9.7.

Phase des Experimentierens gekennzeichnet: Beispielsweise könnte das Grabbild des Braunschweiger Bürgermeisters Melchior Elerdt²⁴ [Abb. 8] auf den ersten Blick altgläubig wirken (und Christus hält hier sogar, wie von Luther für die alten Gerichtsbilder behauptet, ein Schwert in der Hand). Allerdings fehlt Maria, und in der Hölle rechts ist ein ‚Insasse‘ besonders deutlich durch Tiara und Papstkreuz markiert.

Wohin man in der Kunst des späteren 16. und auch noch des frühen 17. Jahrhunderts blickt: Das ‚Jüngste Gericht‘ in seiner tradierten künstlerischen Form war keineswegs verdrängt. Man findet es sogar als Teil von evangelischen Kanzeldekorationen.²⁵ Auch in die in den 1550er Jahren entstandenen (und im Zweiten Weltkrieg zerstörten) Emporenbilder der Dessauer Marienkirche hat Lucas Cranach d. J. ein ‚Weltgericht‘ als eigene Stiftung eingefügt, und zwar direkt neben Bildern der Taufe und des Abendmahls in beiderlei Gestalt.²⁶ Bruno Langner listet in seiner Würzburger Dissertation von 2007 zu den evangelischen Gemäldeepitaphen Frankens in Renaissance und Barock immerhin 17 Beispiele für Darstellungen des Weltgerichts auf, davon mehr als die Hälfte mit einer Deesis, also Christus mit Maria und Johannes.²⁷ Große konfessionell bedingte Unterschiede sind in solchen Bildern oft schwer auszumachen; einige Feinheiten lassen sich allerdings doch benennen: Michael mit der Seelenwaage tritt im protestantischen Kontext praktisch nie auf, und es wird meist vermieden, neben Christus platzierte Personen als Interzessoren erscheinen zu lassen.

Aber geben wir uns nochmals in die südlichen Niederlande des späteren 16. Jahrhunderts, ein zwischen den Konfessionen besonders umstrittenes Terrain. In Antwerpen fiel die Entscheidung zugunsten des Katholizismus bekanntlich erst durch die Eroberung der Stadt durch habsburgische Truppen im Jahre 1585. Nur vier Jahre später wurde in der Antwerpener Kathedrale das sogenannte Plantin-Epitaph [Abb. 9] aufgehängt, ein Triptychon zur Erinnerung an den 1589 verstorbenen Verleger Christophe Plantin.²⁸ Das ‚Plantin-Epitaph‘ wird erst (oder immerhin schon) in gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts als Werk des Jacob de Backer ge-

²⁴ <https://www.kulturstiftung.de/die-ev-luth-kirchengemeinde-st-andreas-in-braunschweig/> (24.06.2019).

²⁵ Z. B. am Kanzelkorb der evangelischen Kirche Unser Lieben Frauen in Burg bei Magdeburg aus dem Jahr 1608 (Hinweis von Susanne Wegmann).

²⁶ WEGMANN, Luthers Bildkritik [Anm. 11], Abb. 4. Zu den verlorenen Emporenbildern für die Kirche in Dessau vgl. auch INGRID SCHULZE: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Jena 2004, S. 176; SUSANNE WEGMANN: Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts. Tübingen 2016, S. 48f.

²⁷ BRUNO LANGNER: Evangelische Gemäldeepitaphe in Franken – ein Beitrag zum religiösen Bild in Renaissance und Barock. Diss. Würzburg 2007; <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/frontdoor/index/index/docId/2895> (24.06.2019).

²⁸ Zum ‚Plantin-Epitaph‘ vgl. ECKHARD LEUSCHNER: Weltgerichts-Ikonographie und Imitation italienischer Kunst im Antwerpen des 16. Jahrhunderts. In: Rekonstruk-

nannt, wobei es in diesen Quellen aber offenbar nur um das Mittelbild geht, ein 136 x 104 cm messendes ‚Weltgericht‘ auf Holz, nicht hingegen um die qualitativ abfallenden Flügel mit maßstäblich abweichenden Darstellungen von Christophe Plantin (links) und dessen Ehefrau Jeanne de Rivière, jeweils mit Kind(ern) und heiligem Patron. Etwas näher am künstlerischen Niveau des Hauptbildes stehen die beiden Außenflügel, die – als Grisailen auf dunkelrotem Grund ausgeführte – Figuren des hl. Christophorus und Johannes des Täufers auf rotem Grund zeigen. Obwohl das Todesdatum von Plantin keineswegs mit dem Produktionsdatum des Gemäldes identisch sein muss, zeigt das ‚Weltgericht‘ die Hand eines arrivierten Meisters, der eine starke Affinität zum Figurenstil der römisch-florentinischen Michelangelo-Nachfolge hatte. Jacob de Backer war vermutlich nie in Italien. Neben den Werken seiner im Süden gewesenen Kollegen hat er sich seine Stilkenntnis einerseits wohl aus graphisch verbreiteten Kompositionen, etwa von Stradanus, angeeignet, andererseits aber Kleinplastiken oder Gipse als Korrektive für die eher gering ausgeprägten Körpervolumina der gestochenen Modelle herangezogen.

Vom ‚Weltgericht‘ in der Antwerpener Frauenkirche sind diverse Repliken bekannt, obwohl man in vielen Fällen besser von eigenhändigen oder Werkstatt-Fassungen mit deutlich abweichender Komposition sprechen sollte. Anders als im ‚Plantin-Epitaph‘ sind Teufel und Höllenwesen in diesen Bildern oft zahlreicher und prominenter. In einigen querformatigen Versionen des Jüngsten Gerichts, die Jacob de Backer zugeschrieben werden, fallen außerdem Figuren auf, die Allegorien sein müssen: In einem Bild, das ohne den richtenden Christus auskommt, sehen wir links eine weibliche Figur mit dem Kreuz in der erhobenen linken Hand, eine ‚Fides‘ also, die als bekleidete Figur unter nackten oder fast nackten Auferstandenen steht und die, bei genauerem Hinsehen, von einer anderen bekleideten Figur mit einem grünen Zweig in der Hand, ‚Spes‘, und, weiter hinten, von einer ‚Caritas‘ mit flammendem Herzen begleitet ist.²⁹ Leen Huet verstand die Präsenz dieser drei allegorischen Figuren als Hinweis auf eine Nähe des Bildes zu protestantischem Gedankengut³⁰; man vergleiche etwa die Tugenden auf dem fast gleichzeitig – 1589 – durch Benedikt Wurzelbauer ausgeführten Nürnberger ‚Tugendbrunnen‘ am Lorenzer Platz.³¹

Doch die konfessionelle Zuordnung dieser Bildelemente kann kaum überzeugen, denn solche Allegorien waren in der Bildkultur der Epoche

tion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts. Hg. von dems. Petersberg 2016, S. 56–69.

²⁹ Abgebildet ebd., S. 63, Fig. 6.

³⁰ LEEN HUET: *Jacob de Backer pictor olim famosus: leven en werken*. Doctoraal-scriptie Universität Leuven 1989, S. 46.

³¹ Zum Tugendbrunnen vgl. SVEN HAUSCHKE: *Der Nürnberger Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer – ein reichsstädtisches Monument*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 81 (1994), S. 31–71.

sehr verbreitet. Personifikationen der theologischen Tugenden finden sich u. a. prominent im ‚Jüngsten Gericht‘ von Giorgio Vasari und Federico Zucari in der Kuppel der Florentiner Kathedrale.³² Aber warum fehlen diese Personifikationen im ‚Plantin-Epitaph‘? War diese Auslassung durch das vergleichsweise kleine Format bedingt, oder gab es inhaltliche Gründe? Allgemeiner gefragt: Lässt sich im Bild in der Antwerpener Frauenkirche die religiöse Überzeugung des Auftraggebers Plantin erkennen, und, wenn ja, lassen sich dergleichen inhaltliche Aspekte auch an der Stil- und Motivwahl festmachen?

Wie schon erwähnt, war das Thema ‚Jüngstes Gericht‘ im 15. und 16. Jahrhundert in der Kunst der Niederlande gängig. Es ist allerdings deutlich, dass das ‚Weltgericht‘ für Plantin allenfalls in einigen Teufelsfratzen noch mit den finsternen Gerichtsphantasien von Hieronymus Bosch zu tun hatte. Das Bild ist vielmehr – bei allen Unterschieden im Detail – kaum ohne Michelangelos ‚Weltgericht‘ in der Sixtinischen Kapelle denkbar, sei es in der Wahl des Hochformats, in der Plastizität der Figuren, im künstlerischen Interesse an den Posen unbekleideter Körper und der mandelförmigen Grundkomposition der von links aufsteigenden Seligen und rechts hinabstürzenden Verdammten. Ein Studium von Michelangelos Fresko *in situ* war nicht nötig, kursierten doch längst die erwähnten druckgraphischen Reproduktionen und Paraphrasen der Komposition. De Backer hätte also leicht Details des Werks von Michelangelo als deutliche Zitate vorzeigen können, zumal er, was dessen Farb- oder Lichteffekte angeht, Gemälde der Generation von Frans Floris konsultieren konnte. Doch ebenso wenig wie eine Imitation von ‚Weltgerichten‘ in der Tradition von Bosch ist das Mittelbild des ‚Plantin-Epitaphs‘ eine ausschließliche Reprise des Freskos von Michelangelo.³³

Kann man überhaupt ikonographische Elemente finden, die das ‚Plantin-Bild‘ eindeutig aus Michelangelos ‚Weltgericht‘ zitiert? Das erscheint zumindest an einer Stelle möglich, nämlich bei den Engeln rechts und links von Christus, die den Seligen bzw. den Verdammten jeweils ein geöffne-

³² Vgl. CRISTINA ACIDINI LUCHINAT: Taddeo e Federico Zuccari Fratelli pittori del Cinquecento. Bd. 2. Mailand, Rom 1999, S. 65–100.

³³ Es ist auffällig, dass in der Antwerpener Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine eng an die Komposition von Michelangelos ‚Weltgericht‘ angelehnten Gemälde des Themas entstanden – anders als etwa in München, wo Hans Mielich schon 1554 das Epitaph des Hofkanzlers Leonhard von Eck mit einer durch und durch dem römischen Vorbild verpflichteten Darstellung schmückte. Noch Jan van der Straet konnte es sich leisten, eine Stichvorlage für ein ‚Weltgericht‘ aus Florenz in die Niederlande zu schicken, die praktisch frei von Zitaten aus dem Werk Michelangelos war. Jedoch ist aufgrund der großen druckgraphischen Verbreitung der Komposition Michelangelos wahrscheinlich, dass man auch an der Schelde bald davon Kenntnis hatte und dass der katholische Verleger Plantin den Maler persönlich zu diesem Detail angeregt hat. Zumindest in Antwerpen, so ist zu folgern, galt das ‚Weltgericht‘ Michelangelos als gut katholisches Werk.

tes Buch vorzeigen. Hier ist, wenn auch räumlich leicht versetzt, ein Detail aus der Gruppe von Michelangelos Posaunenengeln aufgenommen, das eine Passage aus der Offenbarung des Johannes (20,12) visualisiert: *Vnd ich sahe die Todten beide gros vnd klein stehen fur Gott / vnd die Bücher wurden auffgethan / Vnd ein ander Buch ward auffgethan / welchs ist des Lebens / vnd die Todten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern / nach jren wercken.* Es ist charakteristisch, dass Michelangelo dasjenige Buch, in dem die Vergehen der Verdammten verzeichnet sind, sehr viel größer darstellte. Das Motiv der aufgeschlagenen Bücher ist in niederländischen ‚Weltgerichten‘ des 16. Jahrhunderts ziemlich selten. Bezeichnenderweise begegnet es aber, wenn auch kompositorisch anders integriert, in einem Stich der ‚*Evangelicae Historiae Imagines*‘ von Hieronymus Nadal, also in einer jesuitischen Publikation, deren Kupfer die Gebrüder Wierix in den 1590er Jahren nach Vorlagen von Bernardino Passeri anfertigten – auch dies ein italienischer Import nach Antwerpen. In diesem Stich sind beide von Engeln vorgezeigte Bücher gleich groß; deren Differenzierung nach Größe darf als eigenes Gut Michelangelos gelten.³⁴

Gleichwohl sollten aus der Feststellung des Michelangelo-Zitats in dem de Backer zugeschriebenen ‚Weltgericht‘ keine allzu weitgehenden Folgerungen gezogen werden. Denn andere Elemente der Komposition unterscheiden sich deutlich: Im ‚Plantin-Epitaph‘ wird beispielsweise die Madonna längst nicht so prominent hervorgehoben wie bei Michelangelo. Auch ist die Pose Christi nicht genau imitiert, und die vier Wesen um Christus finden sich so nicht in der Cappella Sistina. Die Körperlichkeit der Auferstandenen ist zwar durch ihre Nacktheit betont, insgesamt sind aber etwas mehr Textilien als bei Michelangelo und auch mehr als in den anderen de Backer zugeschriebenen Fassungen des Themas verwendet. So ist das ‚Plantin-Epitaph‘ als Ergebnis einer Imitation italienischer Kunst in einem weiten, nicht auf genauestes Kopieren einer einzigen Vorlage abzielenden Sinn zu werten.

Momentan ist nicht zu klären, ob das de Backer zugeschriebene ‚Weltgericht‘ erst nach 1585 oder vielleicht doch schon vorher entstand und ob es überhaupt für seinen jetzigen Ort bestellt wurde. Nicht zuletzt angesichts der auch bei Plantin nach 1585 schwierigen finanziellen Situation ist z. B. denkbar, dass es sich um die Adaptation eines schon im Privatbesitz von Plantin vorhandenen älteren Einzelbildes handelt. Von den so zahlreich erhaltenen niederländischen Weltgerichtsbildern des späten 16. Jahrhunderts sind viele tatsächlich so kleinformatig, dass sie nicht in einer Kirche gehangen haben können, sondern (konfessionsunabhängig) für die private Devotion oder sogar als Sammlungsobjekt einer Kunstkammer gedient ha-

³⁴ Das Detail der beiden Bücher könnte als für das Grabbild eines Verlegers besonders charakteristisch anmuten – zumal auch vor dem im linken Flügel betend gezeigten Christoph Plantin ein aufgeschlagenes Buch auf einem Pult liegt. Allerdings sind die Bücher auch in anderen ‚Weltgerichts‘-Fassungen aus der Gruppe de Backer zu finden.

ben müssen – auch das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg besitzt ein solches Bild, und zwar in monochromer Malweise [Abb. 10].³⁵ Trotz seiner vielleicht anfänglich ganz anderen Verwendung, nämlich als Schmuck eines Privathauses, ist das Plantin-Bild in seiner späteren Funktion als Epitaph Ausdruck und Musterbeispiel der Katholisierung Antwerpens durch Kunst im späten 16. Jahrhundert: Nach Hinzufügung der Flügel, speziell der Heiligendarstellungen auf den Außenseiten, die stilistisch auf hergebrachte Standards der Kathedrale bezogen wurden, war allein schon die Anbringung eines solchen Triptychons in der durch die vorherigen konfessionellen Konflikte von ‚Bildern‘ weitgehend entleerten Frauenkirche eine genau kalkulierte Intervention. Eine der katholischen Sache ergebene Familie zeigte in der ihr anvertrauten Kapelle der Kathedrale (wieder) ein religiöses Sujet vor – ein Sujet, das, nebenbei bemerkt, sich eng mit der katholischen Bildpublizistik Antwerpens seit den 1570er Jahren verband, etwa mit einer durch Philips Galle verlegten Kupferstichserie [Abb. 11], in der die in Matthäus 25 gepriesenen Sieben Werke der Barmherzigkeit buchstäblich den Rahmen für eine Darstellung des Jüngsten Gerichts bilden.³⁶ Dies war mindestens so bedeutsam wie das italienische Timbre des Mittelbildes und die für einige Zeitgenossen nachvollziehbaren Verweise auf eines der markantesten Werke neuerer Kunst in päpstlichem Auftrag: das ‚Weltgericht‘ Michelangelos. Schon die Bildstiftung, nicht nur Stil und Motivwahl waren Ausdruck eines betont selbstverständlichen katholischen Bekenntnisses.

Und wieder zurück nach Deutschland: 1617 lieferte Peter Paul Rubens sein ‚Großes Weltgericht‘ [Abb. 12] aus Antwerpen nach Neuburg/Donau, und die Anbringung dieses Bildes geschah kaum zufällig genau hundert Jahre nach dem Wittenberger Thesenanschlag Luthers.³⁷ Bestimmungsort war der Platz hinter dem Hauptaltar der neuen Jesuitenkirche in Neuburg – eine Kirche, die noch als protestantischer Bau geplant und begonnen worden war, aber nach der Konversion des als Lutheraner geborenen Landesherren Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg rekatholisiert bzw. im Stil der rezenten Innendekoration römisch-katholischer Kirchen vollendet wurde, u. a. durch Heranziehen von Stuckateuren der Castelli-

³⁵ Martin von Wagner Museum Würzburg, Inv. Nr. F 99, 40,3 x 80,6 cm (Volker Hoffmann: Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg: Gemäldekatalog. Würzburg 1986, S. 139).

³⁶ Zu den ‚Septem Opera‘ aus dem Verlag von Philips Galle vgl. z. B. ECKHARD LEUSCHNER: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung. Petersberg 2005, S. 101–105.

³⁷ Zum Neuburger ‚Weltgericht‘ von Rubens vgl. DAVID FREEDBERG: Rubens: The Life of Christ after the Passion. Oxford 1984 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part VII), S. 201–206, Kat. Nr. 49.

Werkstatt, die zuvor in München die katholische Hofkirche und die Jesuitenkirche St. Michael dekoriert hatten.³⁸

Das Neuburger Bild von Rubens wird in der Kunstgeschichte schon wegen seiner gewaltigen Abmessungen seit jeher mit Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘ in Beziehung gesetzt – und tatsächlich hat Rubens das Fresko in der Sixtina offenbar persönlich gekannt und Teilkopien danach gefertigt.³⁹ Mit dem ‚Jüngsten Gericht‘ in der Sixtinischen Kapelle verbindet das Rubens-Bild auch das Schicksal, „wegen der vielen Nuditäten“ zeitweise in Ungnade gefallen zu sein. Allerdings mag das Moral-Argument auch nur vorgeschoben gewesen sein, um Kurfürst Johann Wilhelm einen kapitalen Neuzugang für seine Kunstgalerie zu bescheren. Das Bild wurde jedenfalls 1703 aus Neuburg fortgeschafft und kam über die Düsseldorfer Galerie nach München in die Alte Pinakothek. Mindestens so wichtig wie die Verbindung zu Michelangelo erscheint aber diejenige des ‚Großen Jüngsten Gerichts‘ zum ‚Plantin-Epitaph‘. Letzteres ist zwar in Format und malerischem Aufwand weitaus weniger prominent, war aber Element einer ähnlichen Strategie der konfessionellen (Rück-)Aneignung eines Sakralraums: Mit der Präsentation des Gemäldes von Rubens in der Neuburger Kirche wurde die Übernahme des Baus für die katholische Sache fanfarenartig angezeigt. Angesichts der meisterlichen Malerei des Flamen könnte die Ikonographie des Bildes fast zur Nebensache werden – wäre da nicht die prominente Figur des Erzengels Michael mit gezücktem Flammenschwert im Angang gegen die Sünder: Hier wird ein Kampfmotiv verschärft, das Michelangelo mit seiner Märtyrerarmee über den Verdammten eher angedeutet als ausgeführt und das de Backer in seinen ‚Weltgerichten‘ entweder ganz ausgelassen oder in den Hintergrund gedrängt hatte. Wenn Andreas Burmester mit seiner Rekonstruktion des damaligen Hochaltars in Neuburg Recht hat, dann fiel ein Lichtschein aus dem noch von den Protestanten geplanten Ochsenauge an der Rückwand der Kirche direkt auf Michael und wurde somit im Gemälde der Aspekt des Kampfes gegen die Feinde Gottes besonders hervorgehoben.⁴⁰ – Ob im Stich von Troschel oder im Gemälde von Rubens: Wie auch die Kunst vermittelt, hatten im Jahr 1617 beide konfessionellen Lager die Schwerter bereits gezückt.⁴¹

³⁸ Vgl. die Studie zum ‚katholischen‘ Schmuck der ebenfalls von Wolfgang Wilhelm in Auftrag gegebenen Andreaskirche in Düsseldorf: KLAUS JÖRNS: Die Stuckdekoration in der ehemaligen Jesuiten- und Hofkirche St. Andreas in Düsseldorf. Düsseldorf 2017.

³⁹ Zu den Zeichnungen von Rubens nach Details in Michelangelos Weltgericht vgl. JEREMY WOOD: Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists III: Artists Working in Central Italy and France. London, Turnhout 2011 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXVI.2), Kat. Nr. 189–191.

⁴⁰ ANDREAS BURMESTER: Ex exquisitissimo pencillo – Reisenotizen zum ‚Großen Jüngsten Gericht‘. In: Das andere Rubensbuch. Reinhold Baumstark zum Abschied. Hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 59–77, hier S. 65.

⁴¹ Soweit nicht anders vermerkt, stammen die nachfolgenden Abbildungen aus dem Bildarchiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Würzburg.



Abb. 1: Hans Troschel, Darstellung zum Reformationsjubiläum 1617, Kupferstich, 1617.



Abb. 2: Nach Hans Troschel, Darstellung zum Reformationsjubiläum 1617, Kupferstich, 1617 oder später.



Abb. 3: Albrecht Dürer, Jüngstes Gericht (aus der sogenannten Kleinen Passion),
Holzschnitt, ca. 1510.



Abb. 4: Lucas Cranach nach Hieronymus Bosch, Jüngstes Gericht, Öl auf Holz, Gemäldegalerie Berlin, ca. 1521–1525. Bildnachweis: gemeinfrei bereitgestellt durch Wikimedia Commons.



Abb. 5: Cranach-Werkstatt, Gesetz und Gnade, Holzschnitt, ca. 1529/30.



Abb. 6: Cranach-Werkstatt, Abendmahl der evangelischen und Höllenfahrt der katholischen Kirche, Holzschnitt, ca. 1546.



Abb. 7: Martino Rota nach Michelangelo, Jüngstes Gericht, Kupferstich, 1569.



Abb. 8: Unbekannter Künstler, 'Jüngstes Gericht' vom Grabbild des Braunschweiger Bürgermeisters Melchior Elerdt, Öl auf Holz, 1559, St. Andreaskirche, Braunschweig. Bildnachweis: <https://www.kulturstiftung.de/die-ev-luth-kirchengemeinde-st-andreas-in-braunschweig/>.



Abb. 9: Jacob de Backer zugeschrieben, Plantin-Epitaph, Öl auf Holz, ca. 1580 (?), Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen.



Abb. 10: Niederländischer Maler, Jüngstes Gericht, Öl auf Holz, spätes 16. Jahrhundert, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg.



N. H. H. ST. GALLE

Abb. 11: Philipps Galle exc., Die Sieben Werke der Barmherzigkeit und das Jüngste Gericht, Kupferstich, 1577.



Abb. 12: Peter Paul Rubens, Großes Jüngstes Gericht für Neuburg/Donau, Öl auf Leinwand, ca. 1615–1617, Alte Pinakothek München. Bildnachweis: gemeinfrei bereitgestellt durch Wikimedia Commons.