

Die vielen Gesichter des Jan Hus. Visuelle Aneignungen und Transformationen seit 1415

Raphael und Heidrun Rosenberg

Entgegen seiner Fama verbirgt sich hinter dem böhmischen Reformator Jan Hus ein überraschend wenig beschriebenes Blatt: Bekannt ist seine Herkunft aus dem Dorf Husinec. Weiter wissen wir von seinem Werdegang zum Gelehrten und Priester, der ein Leben in der Nachfolge Christi forderte und die Autorität der Bibel über die des Papstes stellte. Nichts davon war außergewöhnlich: Sein Umfeld, die theologische Fakultät, die ihre Gelehrten vielfach aus böhmischem Milieu betrieb, hatte hohen Anteil an dem Streben nach Reformen¹. Großes Aufsehen erregte Jan Hus allerdings während seines langen Prozesses in Konstanz. Der öffentliche Tod auf dem Scheiterhaufen am 6. Juli 1415 bildete den Höhepunkt und auch das Telos eines Lebens, das jetzt zum Politikum ersten Ranges geworden war.

Nichts Irdisches sollte übrig bleiben. Seine Schriften wurden auf dem Friedhof verbrannt, die Asche seines Körpers in den Rhein gestreut. Paradoxerweise verkehrte sich diese totale *damnatio memoriae* in ihr Gegenteil: Es war die modellierfähige Unbestimmtheit, über die sich die Gestalt des Jan Hus bis heute einen lebendigen Ort im kollektiven Gedächtnis behaupten konnte hat.² „Erst, da Hus tot war, wurden seine Gedanken eigentlich lebendig“, formulierte Ranke das Phänomen³. Was ist daraus erwachsen? Der Historiker Jiří Kořalka spricht von einer „Symbolfigur, deren Deutung im populären Geschichtsbild nur selten mit den Ergebnissen geschichtswissenschaftlicher Forschung übereinstimmt“⁴. Was aber hat die visuelle Gedächtnisbildung zu dem Phänomen Hus beigetragen? Sicher ist, das große dramatische Spektakel „vom Leiden und Sterben des Jan Hus“⁵ hat das Bedürfnis nach Bezeugung sowohl am Ort seines Todes wie am Ort seines Wirkens unmittel-

¹ Ernst WERNER, *Jan Hus. Welt und Umwelt eines Prager Frühreformators*, Weimar 1991, S. 71. Zu dieser Bewertung vgl. auch Thomas A. FUDGE, *The memory and motivation of Jan Hus. Medieval priest and martyr*, Turnhout 2013.

² Noch 2003 inspirierte Hus eine graphic novel von Alec STEVENS (<http://alecstevens.tripod.com/id41.html>, abgerufen am 13.7.2015).

³ Zit. nach: Ferdinand SEIBT, *Jan Hus. Das Konstanzer Gericht im Urteil der Geschichte*. Vortrag, gehalten in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München am 20.3.1972, Weiden 1993, S. 5.

⁴ Jiří KOŘALKA, *Jan Hus und die Hussiten in den deutsch-tschechischen Beziehungen des 19. Jahrhunderts*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 35 (1984) S. 495–507, hier S. 495.

⁵ Hubert HERKOMMER, *Die Geschichte vom Leiden und Sterben des Jan Hus als Ereignis und Erzählung: zur Wirklichkeitserfahrung und Hermeneutik des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, in: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit: Symposium Wolfenbüttel 1981*, hg. von Ludger GRENZMANN, Stuttgart 1984, S. 114–146.

bar angeregt. Doch woran setzt ein Gestaltender bei dieser vagen Überlieferung an? Was erkennt er als bildfähig, was erscheint bildwürdig, was entspringt dem Reich der Imagination? Wie sehen die Typen der Gestalt des Jan Hus aus?

Gustav Seibt hat bereits 1972 die Geschichte der Hus-Rezeption auf der Grundlage schriftlicher Quellen umfassend dargestellt. Kořalka und andere haben seitdem die Facetten dieser Rezeption erweitert, vertieft und differenziert⁶.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, in sieben Kapiteln eine zusammenhängende Geschichte des visuellen Bildes nachzuzeichnen und das Verhältnis beider Rezeptionsmedien zu bestimmen. Zunächst richtet sich der Blick auf die beiden literarischen Ursprünge der Hus-Bildfindungen: Auf der einen Seite liegt der Bericht von Peter von Mladonowitz vor⁷. Der Schüler des Prager Magisters diente auf dem Konzil als einer der vielen Sekretäre und gilt als Vertreter der Karls-Universität. Mit seinem – in der Gelehrtensprache – lateinisch verfassten Text, erweist er dem Lehrer seine Reverenz. Auf der anderen Seite hat das Ereignis das singuläre Zeugnis einer deutschsprachigen Konzilschronik hervorgerufen. Federführend war Ulrich Richental, ein Angehöriger des Konstanzer Stadtschreibermilieus und kein eigentlicher Synodale. Nach Thomas Martin Buck war es sein Anliegen, eine Art „Kulturgeschichte der Stadt zur Zeit des Konzils“ zu entwerfen⁸. Mit ins Anekdotische gleitenden Erzählungen versuchte er, die Spannung des Lesers aufrecht zu halten. In einigen Handschriften wurden Erzählungen mit Bildern komplementiert. Die Geschichte von dem „rechten“ Umgang mit den Ketzern Hus und Hiero-

⁶ SEIBT (wie Anm. 3), KOŘALKA 1984 (wie Anm. 4), Peter HILSCH, Das Hus-Bild in der geschichtlichen Erinnerung, in: Das Konstanzer Konzil. 1414–1419. Weltereignis des Mittelalters. Essays, hg. von Karl-Heinz BRAUN u. a., Darmstadt 2013, S. 102–105 und Phillip N. HABERKERN, Patron Saint and Prophet, New York 2016. Ansätze zu einer bis heute reichenden Bildgeschichte liegen erst seit kurzem vor: Jack SCHROPP, Paměti Mistra Jana Husa. Die bildliche Darstellung von Jan Hus zwischen Ketzerei, Martyrium und Nationalismus, in: *historia.scribere* 5 (2013), S. 337–372, eingesehen 01.08.2016 und Petr ČORNEJ und Václav LEDVINKA (Hg.), Praha Husova a husitská: 1415–2015, Praha 2015. Zur Literatur über einzelne Aspekte dieser Geschichte siehe unten, insbesondere Anm. 11.

⁷ Josef BUJNOCH, Hus in Konstanz. Der Bericht des Peter von Mladonowitz, übersetzt, eingeleitet und erklärt, Graz 1963. Dort Näheres zur Überlieferungsgeschichte. HERKOMMER (wie Anm. 5) S. 132, Anm. 9 verweist auf die frühe deutsche Übersetzung durch Nikolaus Krompach: Petrus de MLADENOVIC/Jan Hus/Johannes AGRICOLA, History und wahrhaftige geschicht, wie das heilig Euangelion mit Johan[n] Hussen ym concilio zu costnitz durch den Bapst und seinen anhang offentlich verdampt ist, ym Jahre nach Christi unsers Herren geburt. 1414. Mit angehenckter protestation des Schreibers, der bey allen Stucken und Puncten gewesen ist, Hagenau 1529 (Digitalisat in: VD16 P 1879). Auszüge über Prozess und Tod liegen in deutscher Übersetzung vor: Veronika DRESCHER, Jan Hus – Biographie Quelle 2, in: *historicum.net* (www.historicum.net/purl/2vc, abgerufen am 13.7.2015).

⁸ Chronik des Konstanzer Konzils (1414–1418) von Ulrich Richental, hg. und eingel. von Thomas Martin BUCK (KGRQ, Bd. 41), Ostfildern 2010, S. XIX.

nymus ist eine von ihnen⁹. Unter denkbar verschiedenen Deutungsmustern und regionalen Blickwinkeln geben diese Texte das Geschehene wieder. Auch richten sie sich an sehr verschiedene Adressatenkreise. Einen differenzierten Textvergleich hat Herkommer 1994 bereits vollzogen¹⁰. Eine Gegenüberstellung der davon inspirierten Bildwelten steht jedoch noch aus. Objektbezogene Einzelforschungen liegen sowohl auf tschechischer, wie auf deutschsprachiger Seite bereits vor¹¹.

I. Die hussitische Verklärung

Der Aufschrei über den Tod des Jan Hus war im Umkreis der Prager Universität wie der mährischen und böhmischen Adligen groß. Von *heiligen Tugenden* ist in einem Nachruf der Universität vom 11. September 1415 bereits die Rede. Seit seinen frühesten Lebensjahren hätten sie sein Leben immer vor Augen gehabt. Unübertroffen sei seine wissenschaftliche Auffassungsgabe. Schließlich wird rhetorisch gefragt: *Wie soll man einen Mann schildern, der im Spiegel der Heiligkeit in erha-*

⁹ Aufklären möchte der Autor und er führt mit folgenden Worten in die Geschichte ein: *Nun sollen wir daz concilium also laßen beliben, biß ir verstanden, wie nun der Huss und Jeronimus gen Constentz kommen und da verbrennt wurden.* Ebd., S. 60.

¹⁰ HERKOMMER (wie Anm. 5). Sprachliche Barrieren und politisch-religiöse Vorurteile haben jedoch lange den Austausch der Forscher gehemmt. Robert SUCKALE, Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens, in: *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992*, hg. von Thomas W. GAETHGENS, Berlin 1992, S. 65–70, hier S. 65.

¹¹ Einen Überblick über die frühe böhmische Bildgeschichte, teils auch mit darüber hinaus gehenden Vergleichen bieten: Karel STEJSKAL/Petr VORR, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Prag 1991; Jan ROYT, *Ikonografie Mistra Jana Husa v 15. až 18. století*, in: *Jan Hus na Přelomu Tisíciletí*, hg. von Miloš DRDA u. a., Tabor 2001, S. 405–451; DERS., *Hussitische Bildpropaganda*, in: *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*, hg. von Winfried EBERHARD/Franz MACHILEK, Köln/Wien 2006, S. 341–354; DERS., *Kirchenreform und Hussiten*, in: *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden*, hg. von Jiří FAJT, München/Berlin 2007, S. 555–562, Kat. Nr. 201–207, S. 563–569; Martina ŠÁROVCOVÁ, *Jan Hus in Illuminated Manuscripts of the Bohemian Renaissance*, in: *The Bohemian Reformation and Religious Practice 8*, publ. als: *Filosofický Časopis, Special Issue 3* (2011) S. 286–314; Michal ŠRONĚC, *Comput digital and Jan Hus as defender of the faith*, in: *Umeni LXI* (2013), S. 2–22; Milada STUDNIČKOVÁ, *Středověká vyobrazení Jana Husa – teologické interpretace historických událostí*, in: *Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis Tom. LIII, Fasc.1* (2013), S. 79–92. Pavlína CERMANOVÁ/Robert NOVOTNÝ/Pavel SOUKUP (Hgg.), *Husitské Století*, Prag 2014; Martina BARTLOVA, *Iconography of Jan Hus*, in: *A Companion to Jan Hus*, hg. von František ŠMAHEL/Ota PAVLÍČEK, Leiden 2015, S. 325–341.

Die deutsche Rezeption konzentriert sich auf die Richental-Chronik: BUCK (wie Anm. 8); Gisela WACKER, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, Diss. Tübingen 2001.

*bener Ehre erglänzt?*¹² Die Verehrung setzte also an seinem Wirkungsort unmittelbar nach Bekanntwerden des Flammentodes ein. Requien wurden in der Bethlehemskapelle abgehalten, später dort sogar ein Altar dem Magister geweiht.

Das nach Jan Royt früheste erhaltene Bild (Farbabb. 1)¹³ findet sich in der Martinitz-Bibel, die böhmischem Milieu entstammt und in die Jahre 1430–34 datiert wird¹⁴: Der Kontext einer Vulgata aus Pergament bestätigt, unter welchem Vorzeichen der Papstkritiker bald an seinem Wirkungsort Verehrung genoss. An prominenter Stelle, zu Beginn der Genesis, an der Seite der einführenden historisierten Initiale *I[n principio]* finden wir eine kleine Darstellung, die Hus auf dem Scheiterhaufen zeigt. Sein Tod wird in der Initiale mit der Erschaffung der Welt parallelisiert. Nicht deutlicher könnte der Anspruch auf den Beginn einer neuen Ära sein¹⁵. Die Gestalt daneben, die über die Blattseite hinaus in die Wirklichkeit des Lesers zu eilen scheint, kennzeichnen Baretz und Talar als Gelehrten. Es liegt nahe, an den Universitätstheologen Peter von Mladoniowitz zu denken: Noch einmal blickt er sich zu seinem Gefährten um und verlässt dann den Ort mit dem schriftlichen Zeugnis des Gesehenen. Es ist die Rolle eines Evangelisten, die er hier einnimmt, und es ist nur konsequent, wenn der Buchmaler seinen Bericht über den 6. Juli 1415 teilweise wörtlich umgesetzt hat. So lesen wir dort von einer Schandkrone mit drei Teufeln, die dem Magister vor der Übergabe an das weltliche Gericht aufgesetzt wurde: *Die Papierkrone aber war rund und ungefähr eine Elle hoch. Es waren drei schauerliche Teufel drauf gemalt, wie sie gerade die Seele mit ihren Krallen zerren und festhalten wollen. Und auf dieser Krone war der Titel seiner Prozesssache aufgeschrieben: „Dieser ist ein Erzketzer“*¹⁶.

Präzise beschreibt Mladoniowitz im Weiteren das Vorgehen auf der Richtstätte. Er schildert die Taue, mit denen Hus, die Hände nach hinten gebogen, an einer Säule festgebunden wurde, und er schildert auch die beruhte Kette um den Hals. Bekleidet war Hus mit jener weißen Albe, die ihm nach dem rituellen Akt der Aberkennung seines kirchlichen Standes als Untergewand geblieben ist. Folgendes Selbstverständnis legt der Schüler seinem Lehrer dazu in den Mund: *Da mein Herr Jesus Christus von Herodes zu Pilatus geführt ward, hat man ihn mit einem weißen Gewand verspottet*¹⁷. Hus hat sein Leben nach dem Vorbild Jesu Christi geformt

¹² WERNER (wie Anm. 1) S. 7.

¹³ ROYT 2007 (wie Anm. 11) S. 566.

¹⁴ Der Kodex ist in Tempera und Gold auf Pergament gemalt und 435 Bll. schwer (24 cm x 35 cm).

¹⁵ ŠÁROVCOVÁ (wie Anm. 11) S. 290. STUDNIČKOVÁ (wie Anm. 11) geht der Bedeutung der Randglosse nach, die in der Martinitz-Bibel den Vers von Gen. 1,4 in einen Zusammenhang mit der Epistel 2. Kor. 6,14 stellt. Der Glossator hat diesen Kommentar allerdings zu einem Zeitpunkt angebracht, als die Initiale bereits fertig gestellt war. Ob sich die von Studničková erläuterte Text-Exegese daher auch auf die Miniatur beziehen lässt, ist zu bezweifeln.

¹⁶ BUJNOCH 1963 (wie Anm. 7) S. 252f.

¹⁷ Ebd., S. 250.

und wurde auch so verstanden¹⁸. Die Albe sollte schließlich in der tschechischen Tradition zu einem Erkennungsmerkmal der Gestalt von Jan Hus werden.

Nach dem Sturz des kirchentreuen Bürgermeister 1483 konnten sich die Hussiten im Rathaus von Prag etablieren. Es entwickelte sich ein regelrechter Hus-Kult mit einer eigenen Liturgie. Der Bericht des Mladoniowitz wurde als Evangelium genommen, während man Hussens Briefe aus der Konstanzer Gefangenschaft für die Epistellesung heranzog¹⁹. Eine Reihe prachtvoller Handschriften mit Notationen bezeugen ein besonderes Interesse an musikalischer Messbegleitung²⁰. Häufig enthalten sie ganzseitige Miniaturen, historische Initialen und heraldische Dekorationen²¹. Ein hervorragendes Beispiel dieser Husverehrung bietet das Graduale von Leitmeritz. Im Auftrag hussitischer Adliger (Jakob Ronovsky und Vaclav Repicky) vor 1517 entstanden, ist es sehr hochwertig ausgestattet. Mit 74 x 67 cm und 402 Pergamentblättern sprengt es das gewöhnliche Format²². Zwei Illuminationen, die stilistisch der sog. „Donauschule“ zuzuordnen sind, widmen sich Jan Hus: Erstmals im böhmischen Ambiente eröffnet eine Miniatur den Blick auf den Auftritt von Jan Hus vor dem Plenum des Konstanzer Konzils (fol. 244r, Farbabb. 2). Auf Augenhöhe mit dem Prediger blickt der Betrachter in das prächtige Kirchenschiff hinunter. Unter einem Baldachin steht der stattliche Magister an einer Kanzel. Er erscheint keineswegs als Angeklagter, eher als überzeugender Religionsführer. Mit der Geste des *Computus digiti* legt er wie damals der zwölfjährige Christus im Tempel den merkwürdig klein und teils in Rückenansicht wiedergegebenen Vertretern der Kirche und anderen Konzilsbesuchern die Argumente seiner Verteidigung nacheinander dar. Ein Strahlenkranz umgibt sein Haupt. Er trägt rot, wie die Kardinäle im Vordergrund und auf dem Kopf das Barett der Gelehrten²³.

Das folgende Blatt zeigt die öffentliche Verbrennung in Gegenwart von Papst und Kaiser als Apotheose (Farbabb. 3)²⁴. Die Rauchschwaden, die sich um die Märsersäule entwickeln, tragen eine Gloriolen. Dort oben erhält der Prager Magister von Engeln seine kirchlichen Amtsgewänder wieder zurück. Er wird nicht nur rehabilitiert. Engel schmücken ihn mit einer goldenen Märtyrer-Krone, während der Schandhut auf dem Scheiterhaufen verbrennt. Über ihm thront Gottvater mit Tiara als Repräsentant der wahren Kirche und weist ihm einen Platz zu seiner Rechten

¹⁸ HERKOMMER (wie Anm. 5) S. 117 verweist auf das Durchscheinen des Passionsberichtes.

¹⁹ BUJNOCH (wie Anm. 7) S. 34: „Teil V (,Finale‘) war am meisten verbreitet und ist in zahlreichen Handschriften selbständig erhalten, weil dieser Abschnitt in den Kirchen der Utraquisten und der böhmischen Brüder im Gottesdienst vorgelesen wurde.“ Vgl. HERKOMMER (wie Anm. 5) S. 125.

²⁰ Ebd., S. 128 und ŠÁROVCOVÁ (wie Anm. 11). Möglicherweise hat der Bericht des Mladoniowitz, Hus sei singend verschieden, hier seine Spuren hinterlassen.

²¹ Ebd., S. 186. Vgl. dazu auch WERNER (wie Anm. 1) S. 70.

²² Eva ZOULOVÁ, http://www.technologiaartis.org/a_1grafic-tech-litom.html, abgerufen am 26.8.2015.

²³ ŠRONĚC (wie Anm. 11) und STUDNIČKOVÁ (wie Anm. 11).

²⁴ HERKOMMER (wie Anm. 5) S. 127f. hat darauf hingewiesen, dass diese Szene möglicherweise auf einen Text des Jakobellus van Mies zurückgeht.

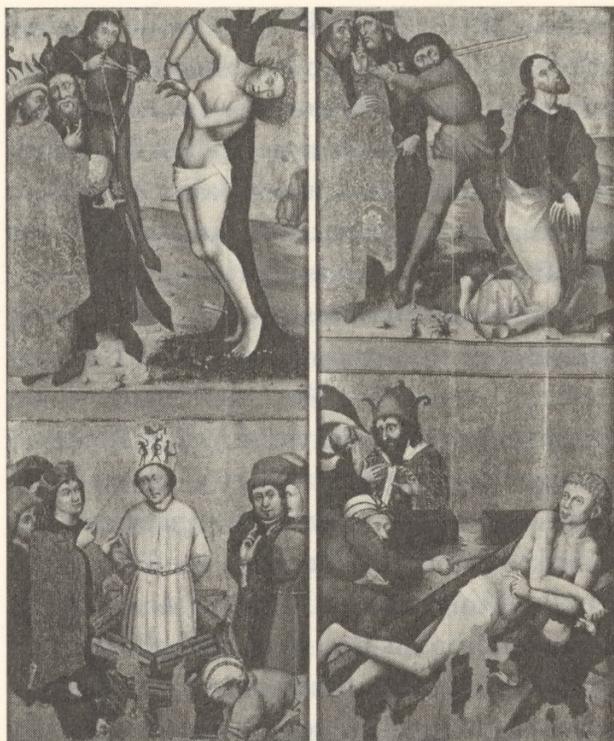


Abb. 1: Altarretabel aus Roudnice nad Labem, Innentafeln mit den Martyrien des Hl. Sebastian, des Jan Hus, Johannes d. Täufers und des Hl. Laurentius, 1486, Tábor, Hussitenmuseum, © Husitské muzeum v Táboře

ren entstandenen Altares (Abb. 1)²⁵. Der in Flammen stehende Hus wird dort neben den Feuertod des Hl. Laurentius gestellt. Über ihm erleiden Sebastian und – vermutlich als Hussens Namenspatron – Johannes der Täufer ihr Martyrium. Alle dargestellten Leidensgenossen des Hussiten gehören der römischen Kaiserzeit an. Mit pointierten Gesten und bewegter Mimik gibt der unbekannte Maler die entscheidende Diskussion unter den verantwortlichen Machthabern kurz vor der endgültigen Urteilsfällung wieder, während dessen sich die Schergen schon in Stellung gebracht haben. Erkennbar wird so, dass all diese Todesurteile von höchster, von staatstragender Bedeutung waren. Die engagierteste Beteiligung entfacht dabei die Verurteilung des Jan Hus – das Publikum versammelt sich zu seinen beiden Seiten. Als einziger unter den Opfern bleibt er dabei in der Lage, aufrecht zu stehen. Auch seine weiße Tunika zieht die Blicke an sich und verleiht den Anschein von Unschuld und Reinheit. Ein weiteres Fresko zeigt die Konstanzer Schauerbrennung unter Anteilnahme des Volkes. Sie schmückt eine der Wände der Kirche des Heiligen Wenzeslaus in Písek (Abb. 2). Auffällig ist das Zurückgreifen auf Bildformeln, die

zu. Vorne rechts kniet ein Vorfahre des Stifters, Wenzeslaus von Repnicz, er war Augenzeuge des Geschehens in Konstanz. Sein Wappen hängt an einem treibenden jungen Baum, das Gegenstück zu einem Baumstumpf zu seiner Linken. Ähnlich wie in der Bibel von Martinitz wird hier mit der Sprache eines Bildes auf die Dynamik und den Anspruch einer Erneuerungsbewegung hingewiesen.

Im Überblick zeigt sich, dass die frühe Bildfindung in Böhmen stets in sakralem Kontext stattfand und einer Hagiographie nahe kommt. Visualisierungen tauchen einerseits im exklusiven Medium einer spezifischen Buchmalerei auf, die einen gebildeten hussitischen Adressatenkreis anspricht, andererseits auch in Tafel- und Wandmalerei. Erhalten haben sich beispielsweise die Flügel eines in den 1480er Jah-

²⁵ Siehe SCHROPP (wie Anm. 11) S. 341–342 und Milena BARTLOVÀ, Na paměť svatých předků: husité a vizuální umění, in: CERMANOVA et al. (wie Anm 11), S. 466–467. Der Altar wurde erst 1964 in der St. Wenzelskirche in Roudníky wiederentdeckt.

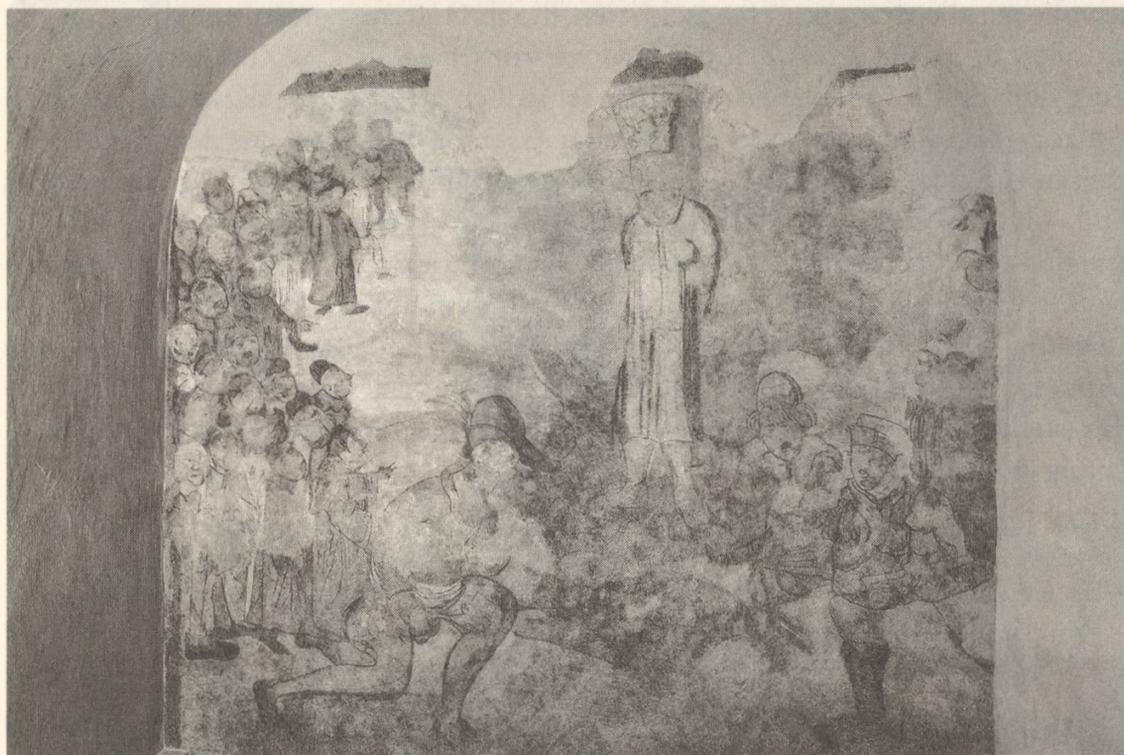


Abb. 2: Jan Hus auf dem Scheiterhaufen, Wandfresko in Kostel S. Václava v Písku, Písek, um 1560 © Jiří Hladký

auch für andere Märtyrer und die Passion Christi typisch sind (Christus an der Martersäule, Christus vor Pilatus). Durchweg ist Hus jugendlich dargestellt, manchmal trägt er einen Strahlennimbus (Farbabb. 4). Ziel ist eine visuelle Nobilitierung, eine Heiligkeitsbehauptung, wobei noch zu bestimmen bleibt, was „Heiligkeit“ im hussitischen Verständnis bedeutet. In allen Medien wird eine Bildformel besonders häufig gewählt: Der heldenhaft aufrecht stehende und jugendliche Jan Hus in der weißen Albe auf dem Scheiterhaufen, umringt von einem großen Zuschauervolk, eine Widerstandsfigur par excellence (Farbabb. 5). „Aufrecht im Flammentod“ ließe sich diese Formel benennen. Die Schandkrone hat dabei ihren verleumdenden Charakter verloren. Als Zeichen des erlittenen Martyriums wird sie jetzt zum Erkennungsmerkmal des „Heiligen“ Jan Hus.

II. Die Richental Chronik: Visualisierung einer Zeitzeugenschaft

Wie wir aus der Edition der Konstanzer Konzilschronik von Buck wissen, lässt sich diese als ein Corpus aus verschiedenen Textversionen verstehen, die mehrfach redaktionell überformt wurden²⁶. Eine „Urfassung“ ist um 1420 zu datieren. Erhal-

²⁶ BUCK (wie Anm. 8) S. XXXV: „Die Konzilschronik, die Ulrich Richental in der ersten Jahrhunderthälfte geschaffen hatte, wurde [...] weniger als autonomes Geschichtswerk

ten blieben allerdings nur Handschriften, die ab 1460 entstanden, vor allem, um die Erinnerung an die große Zeit der Stadt zu konservieren. Das Zusammenspiel von Text und Bild wurde dabei sehr unterschiedlich auch in Rücksicht auf jeweilige Auftraggeber und Leser oder das Format gestaltet. Wie Buck aus dem Text nachweisen konnte, sind Zeichnungen von Beginn an als in den Text integriert gedacht und von Richental ursprünglich selbst in Auftrag gegeben worden²⁷. Seit 1483 entstanden auch bebilderte Druckfassungen, die für die Popularisierung eine wichtige Rolle spielten. Illustriert wird u. a. die Degradation und die Hinführung zur Hinrichtung (Abb. 3), die Verbrennung (Farbabb. 6) und das Auflesen der Asche (Abb. 4). Entscheidend für die Darstellung der Figur des Jan Hus ist die folgende Textstelle. Der Kurfürst übergibt den degradierten Hus dem Vogt zur Vollstreckung des Urteils:

Und hatt doch zwen gut schwartz rök an von gutem tuch und ain gürtel, der was enklain beschlagen und zway bymesser in ainr schaid und ain lidrin sekel, da mocht wol ettwas inne sin. Und hat ain wiß infel uff sinem hopt mit bappir gemacht, als dann hernach gemalet statt, da sunden an gemaultt zwen tüfel und ye enmitten geschriben: Heresiarcha, daz ist so vil geredt als ain ertzbischof aller kätzer²⁸.

In den meisten Szenen der Richentalüberlieferungen erscheint Jan Hus im Zentrum des Geschehens als bartlose, aber nicht mehr jugendliche Gestalt. Er trägt den beschriebenen schwarzen Mantel und einen Gürtel mit Geldkatze sowie die Schandkrone, allerdings, diesem Text entsprechend, mit nur zwei Teufeln. In der Szene der Verbrennung wird er nur noch als schreiender und schon halb verglommener Oberkörper gezeigt, den Flammen todsicher ausgeliefert. Der Unterschied zu den hussitischen Bildern könnte nicht größer sein: Der Ketzer Hus trägt anstelle der weißen Albe einen schwarzen Rock, er duldet nicht erhaben die Qualen seines Flammentodes und anstelle einer Himmelfahrt steht ihm die materielle Auslöschung bevor. Während die böhmischen Bilder zur einprägsamen Ikonisierung tendieren, finden wir – durch den Kontext der Richental-Chronik festgelegt – die Gestalt des Jan Hus als Akteur einer mehrszenigen Bilderzählung.

III. Der Wegbereiter und Kollege: Hus in der Reformation

Eike Wolgast hat im vorliegenden Band die allmähliche und nicht bedenkenlose Annäherung Luthers an Hus in all ihren Nuancen nachgezeichnet²⁹. Zunächst sah

eines einzelnen Autors denn als integraler Bestandteil einer nachkonziliaren kollektiven Gedächtnis- und Geschichtskultur wahrgenommen, die unter allen Umständen bewahrt und tradiert werden sollte.“

²⁷ Ebd., S. 96. Buck übt berechtigterweise Kritik an der Bildlastigkeit der bisherigen Rezeption der Richental-Chronik (S. XV).

²⁸ Ebd., S. 64f.

²⁹ Vgl. auch Thomas KAUFMANN, *Der Anfang der Reformation*, Tübingen 2012, S. 57–65, Abschnitt: Hus wird zum Vorläufer Luthers.

Explicit **I**saac. Incipit liber Genesis capli

h. v. s. d. d. v. n. o. u. s.
h. s. i. l. u. x. r. p. u. s. l. u. x.

h. s. i.
h. s. o. f.



In principio creat' d's
celu' r' t'ra. T'ra at' erat inanis et
vacua: r' t'eb' erat sup' fa' abissi.
et sp's di' s'ebat sup' aq's. **D**ix' q' d's.
Fiat lux. Et facta e' lux. Et vid' d's
luce q'd eet bo'. r' d'misit luce' ate
nebs'. ap'p'la' q'z luce' die' r' t'eb'ras
nocte. **F**iat q'z e' vespe' r' mane dies
vnu'. **O**xit q' d's. **F**iat firmam'tu'
i' me' aq'p'. r' d'midat aq's ab
aq's. Et fe' d's firmam'tu'. d'misitq'
aq's q' erat s'p' firmam'tu' ab his q' e'
rat sup' firmam'tu'. Et factu' e' ita. **V**'
q' d's firmam'tu' celu'. Et factu' e' vespe'
r' mane dies sc'd's. **O**ne' ud' deus.
Co'g'ent' aq's q' s'p' celo' s' ilocu' v'
nu' r' appareat arida. **F**iat q'z e'
ita. Et vo' d's arida' t'raz. **g**'g'ga' s'
q'z aq'z ap'p'la' mana. Et vid' d's
q' eet bonu' r' ait. **G**ermiet t'ra

Eh'la' v'ne'te. et faciet' sem' r' lig' p'om' s'p'
facies' s'p' u'xta' ge' suu'. cu' s'p' m'p'e
met'p'o' s'it sup' t'ra. Et factu' e' ita. Et p'ult'
t'ra h'la' v'ne'te. et feret' sem' iux' gen'
suu'. lign' q'z facies' s'p' u'. r' h'ens' v' n' q'dz
semen' s'p'm' s'p'z suu'. Et vid' d's q' eet bo'.
Et factu' e' vespe' r' mane dies t'ius.
Dix' at' d's. **F**iat luna' i' firmam'to' celu'. r' d'
dat' die' r' nocte. r' s'nt' i' p'p' r' t'p'ar' dies et
anos r' luceat' i' firmam'to' celu'. r' ill'ent' t'ra.
Et factu' e' ita. **F**et' q'z d's duo mag' s'p' u'aria'.
luna' r' mane' ut p'cet' diei. r' luna' r' mane'
ut p'cet' nocti. Et stellas. Et p'p'it' eis deus
i' firmam'to' celu' ut luceat' sup' t'ra. r' p'cent' diei
ac nocti. r' d'id'ent' luce' ac t'eb's. Et vid' d's q'
eet bon'. Et factu' e' vespe' r' mane dies q'rtus.

Dixit etia' d's. **D**ucat' aq' reptile' anime' vi
u'etis'. r' volat'ile' sup' t'ra' s'p' firmam'to' celu'. **E**t
ait q'z d's t'ere' g'ndia' r' om'es' aiaz' v'ne'te
ataz' motabile' q' p'dux'unt aq' r' sp'es' suas!

h. d' m' a' n' c' o' s' m' a' g'

Farbabb. 1: Martinitz-Bibel, Initiale I (Beginn der Genesis), Böhmen, 1430–34, Prag, AV CR, 1TG3, f. 11v © commons.wikimedia.org.



Farbabb. 2: Graduale von Leitmeritz, Disputatio des Jan Hus in Konstanz, vor 1517, Lovosice, Státní okresní archiv Litoměřice, IV C 1, f. 244r, © Anton Legner, Kunst der Gotik aus Böhmen. [Ausst. kat. Köln, Schnütgen-Museum], Köln 1985, S. 117.



Farbabb. 3: Graduale von Leitmeritz, Flammentod und Himmelfahrt d. Jan Hus, vor 1517, Lovosice, Státní okresní archiv Litoměřice, IV C 1, f. 244v, © Michal Šroněk, Comput digital and Jan Hus as defender of the faith, in: Umění/ Art, LXI (2013), S. 2–22, hier S. 4.



Farbabb. 4: Tiskař Pražské Bible, Flammentod des Jan Hus, kurz nach 1495, Prag, KNM IV, B. 24, f. 41v © Prag, Nationalmuseum



Farbabb. 5: Malostranský Gradual, Flammentod des Jan Hus, 1572, Prag, KNM XVII A3, f. 363r © Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik



Farbabb. 6: Richental Chronik, f. 124v, Flammentod des Jan Hus, Konstanz (Redaktion Gerhard Dacher), 1464, KNM XVI.A.17 © Prag, Nationalbibliothek der Tschechischen Republik



Farbabb. 7: Flammentod und Seelenrettung des Jan Hus, in: Processus consistorialis [...], Straßburg 1525, Wien, ÖNB, 32.T.69.(Vol.1).Adl © Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Farbabb. 8: Carl Friedrich Lessing, Die Hussitenpredigt, 1836, Berlin, Nationalgalerie © bpk / Nationalgalerie, SMB / Walter Klein



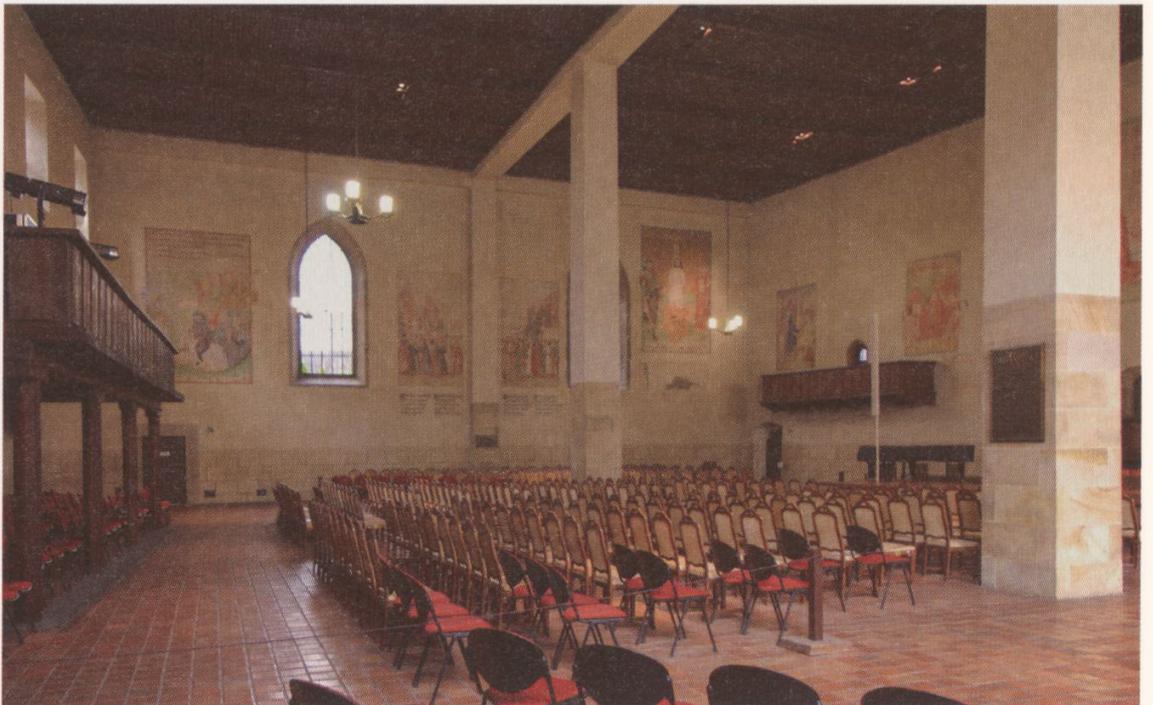
Farbabb. 9: Carl Friedrich Lessing, Johann Hus zu Konstanz, 1842, Städel Museum, Frankfurt am Main © Städel Museum – ARTOTHEK (Bild Nr. 20440)



Farbabb. 10: Carl Friedrich Lessing, Johann Hus vor dem Scheiterhaufen (verkleinerte Replik), 1850, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK.



Farbabb. 11: Carl von Häberlin, Hus im Inselthurm, um 1890, Konstanz, Kreuzgang des Inselklosters, © Raphael Rosenberg, digitale Überarbeitung: René Steyer



Farbabb. 12: Bethlehem Kapelle, Prag, Zustand 2014, © Raphael Rosenberg, digitale Überarbeitung: René Steyer



Abb. 3: Richentalchronik, Degradation des Jan Hus und Geleit zum Richtplatz, Konstanz, um 1465, Konstanz, Rosgartenmuseum (Inv.Hs.1), f.57 r © Rosgartenmuseum Konstanz.

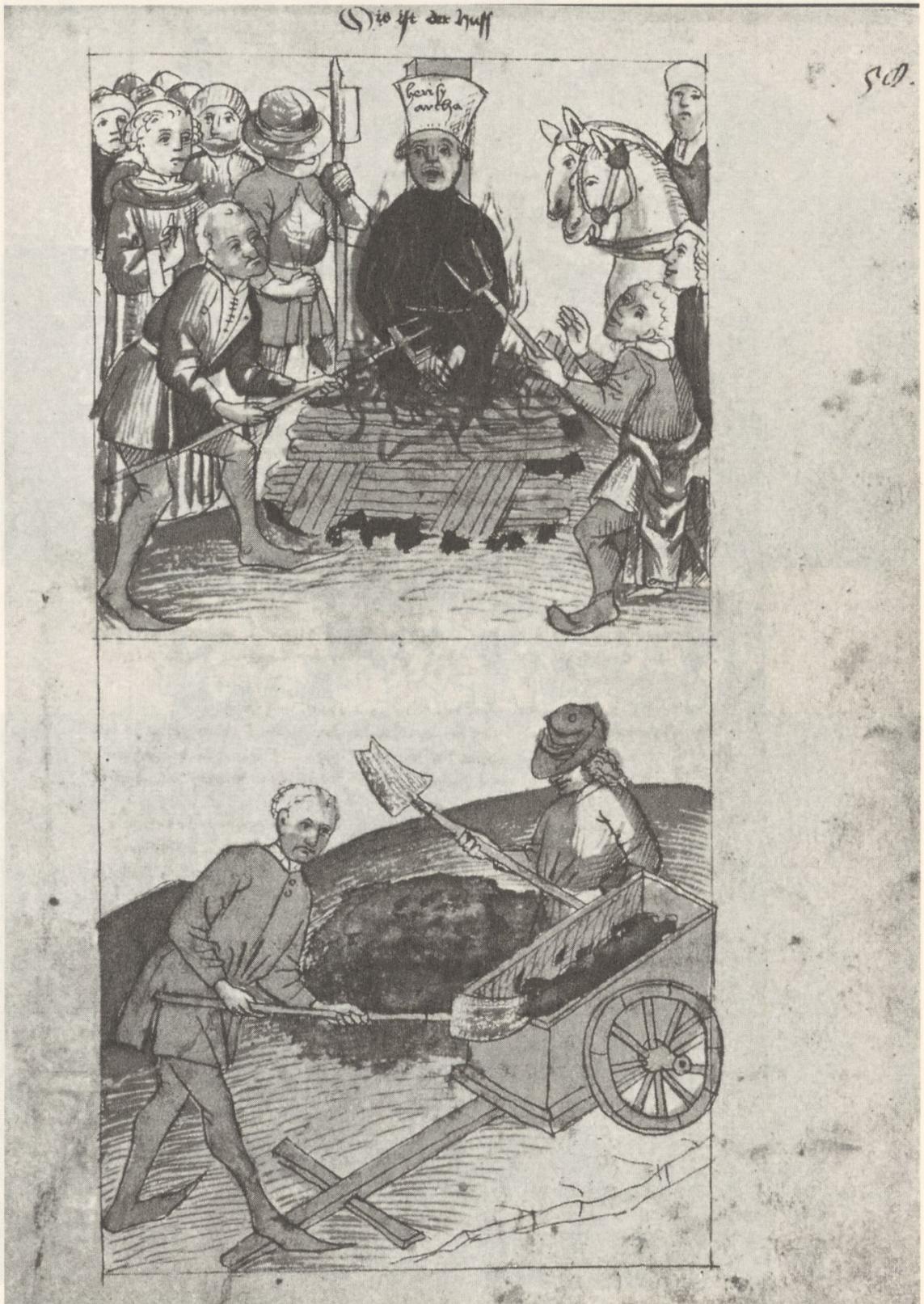


Abb. 4: Rychentalchronik, Flammentod und Auflesen der Asche, Konstanz, um 1465, Konstanz, Rosgartenmuseum (Inv.Hs.1) f. 58 r © Rosgartenmuseum Konstanz.

sich der Befürworter des Konziliarismus in einen Widerspruch verstrickt, sollte er die Konstanzer Konzilsentscheidung als ein Fehlurteil – und Hus damit als Märtyrer – anerkennen³⁰. Genaugenommen entsprang die Identifikation des Reformators mit Hus deshalb eher einer Fremdzuschreibung, denn es war das Ziel seiner Gegner, ihn damit als Ketzer zu brandmarken. Der Gedanke an Konstanz schwang durchaus schon mit, wenn ihm Tetzels bereits nach dem Thesenanschlag den Feuer-tod wünschte. Es war schließlich Eck, dem es 1519 gelang, den Reformator sogar zur Solidarisierung mit einzelnen Lehrsätzen von Hus zu bewegen³¹. In einem Brief an Spalatin im Februar 1520 scheint sich Luther nun dieser Fremdzuschreibung zu stellen³². Die Bannandrohungsbulle im Juni 1520, der endgültige Bruch mit der papistischen Kirche durch die kirchenrechtliche Erklärung Luthers zum Ketzer im Januar 1521 und der Gang zum Reichstag nach Worms schufen indes noch engere Parallelitäten zu dem Lebensverlauf des Böhmen. In dem Augenblick, in dem Luther nun selbst zum Ketzer verurteilt worden war und – wie Kaufmann beobachtet³³ – sich entsprechend befreit fühlte, mag er intensiv an dieser scheinbaren Vorzeichnung seiner Biografie gearbeitet, ja auch zunehmend nach Legitimation in den Schriften des böhmischen Predigers gesucht haben³⁴. *Ich will aus Johanne Huz keynen heyligen noch Marterer machen, wie etlich Behemen thun*³⁵. In dieser symptomatischen Formulierung aus dem Sendbrief *An den christlichen Adel deutscher Nation* von 1520 lässt sich Luthers Distanz zu Hus noch ahnen: Weder einen Heiligen, wie ihn die böhmische Bildtradition zeigt, noch einen zurecht verurteilten „Verbrecher“, als den ihn Richental vorstellt, erwies sich für ihn als anschlussfähig. Was also wollte, was konnte der Taktiker Luther jetzt aus Jan Hus „machen“?

Hier setzt ein mediengeschichtlich spannender Prozess ein, während dessen eine visuelle Erzählung die literarische überholt: 100 Jahre nach dem Tod des Hus sollte sich das tradierte, an zeitnahen Textzeugnissen gereifte Bild von diesen lösen und sich zu einer neuen, aus aktuellen Erfahrungen schöpfenden, fiktiven Person synthetisieren. Dies geschieht in nicht zufälliger Koinzidenz zu einem Zeitpunkt, als die Reformation in den bewegenden Jahren um 1520/21 zu einem noch nicht gekannten Medienereignis mit einer nur schwer zu kontrollierenden Eigendynamik gedieh. Ganz allgemein waren die Bilder, die nun in den gedruckten Flugschriften Verbreitung fanden, von einer Universalität, wie sie die Christenheit gerade aufgegeben hatte. Ihre Bedeutung für die neuzeitliche Bildgeschichte ist nicht hoch ge-

³⁰ Zu dem Dilemma Konzilssuperiorität oder Anerkennung von Hus: Thomas BROCKMANN, *Die Konzilsfrage in den Flug- und Streitschriften des deutschen Sprachraumes 1518–1563*, Göttingen 1998, S. 203 f.

³¹ Heinz SCHILLING, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs*, München 2014, S. 189, zum Thesenanschlag, ebd. S. 180.

³² HILSCH (wie Anm. 6) S. 103. Vgl. auch SCHILLING (wie Anm. 31) S. 190: Brief Luthers an Spalatin, Februar 1520: WAB 2, Nr. 254.

³³ KAUFMANN (wie Anm. 29) S. 54.

³⁴ Vgl. ebd., S. 60.

³⁵ WA 6, S. 455.

nug einzuschätzen. Insbesondere das Thema Hus bot sich dabei als ein zentrales, visuelles Verhandlungsfeld für die entscheidenden Diskurse der Reformation an, sei es die Papstkritik oder die Verteilung der Rechtsprechungskompetenzen, seien es der Laienkelch oder die Fragen der Buße und Gnade.

Im Folgenden möchten wir ein Exemplar der Reformations-Publizistik vorstellen, das in nächster intellektueller Nähe zu Luther die bildliche Auseinandersetzung mit der Person des Jan Hus dokumentiert. Mit 22 Blättern und 28 Holzschnitt-Illustrationen ist die Publikation mehr als nur ein Flugblatt. Sie lässt sich vielmehr zu den frühesten im Druck erschienenen Bildergeschichten überhaupt zählen und besticht dazu durch typographische Bildlichkeit³⁶. Angesichts dessen erstaunt, dass sie von der kunsthistorischen Forschung bisher keine nähere Untersuchung erfahren hat. Auch die Editions-geschichte ist noch nicht ausreichend geklärt. Manches spricht dafür, eine Entstehungszeit um 1520/21 anzunehmen³⁷. In Straßburg, bei Johann Schott, dort wo auch Luther bereits in diesen Jahren publizierte³⁸, erschien die Flugschrift ab 1523 in lateinischer und deutscher Sprache. Der erhaltene Bestand zeugt von mehrfachen Auflagen und einer breit gestreuten Leserschaft³⁹. Während der lateinische Titel *Processus consistorialis Martyrii Jo. Huss* [...] die Betonung auf die kirchenrechtliche Justizsache eines Märtyrerprozesses legt, fehlt die Bewertung als Märtyrertod im deutschen Titel. Dieser formuliert hingegen dramatischer und wirbt mit der Authentizität eines historischen Ereignisses: *Geistlicher Bluthandel Johanniss Hussz, zu Constentz verbrannt Anno Domini MCCCC XV am sechsten Tag Julij* [...]. Beide Titel geben im Weiteren Methode und Zielrichtung der Schrift zu erkennen: Im ersten Teil wird der Ketzerprozess

³⁶ Vgl. Siegfried HOYER, Hus und der Hussitismus in den Flugschriften des ersten Jahrzehnts der Reformation, in: Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit, hg. von Hans-Joachim KÖHLER, Stuttgart 1981, S. 291–307, hier S. 297.

³⁷ Hans RUPPRICH, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. IV/2, München 1973, S. 249 datiert das früheste Exemplar in das Jahr 1521. In der Datenbank des worldcat wird für die Nationalbibliothek der Schweiz ein deutsches Exemplar ohne genauen Erscheinungsort und -jahr angeführt, das Hutten († 1523) selbst zugeschrieben wird und nach swissbib möglicherweise bereits um 1520 erschienen sein könnte (<https://www.swissbib.ch/Record/064328937>, abgerufen am 13.7.2015). Zum *processus consistorialis* vgl. HOYER (wie Anm. 36) S. 297; BROCKMANN (wie Anm. 30) S. 203 ff.; Peter BURSCHEL, Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit, München 2004, S. 23.

³⁸ Bspw. Martin LUTHER, Postil Oder uszleg der Epistel und Evangelien durch den Advent, [Straßburg] 1521. Schott verwendet den Holzschnitt des in Jerusalem einziehenden Christus aus der Ausgabe der *Postil* (fol. 11r) auch im *processus consistorialis* (unpaginiert, Textteil *De Christi victoria*). In der deutschen Ausgabe erscheint an selber Stelle dasselbe Motiv, doch mit einem dem vorgängigen Bild angeglichenen Holzschnitt. Das lässt darauf schließen, dass die deutsche Ausgabe die spätere ist. Auch die typografische Gestaltung ist in der deutschen Ausgabe geklärt.

³⁹ VD16 G 983 (deutschsprachiger Bestand: 9 Exemplare) und VD16 H 6162 (lateinischer Bestand: 19 Exemplare). Unter den lateinischen Fassungen verdient das Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek besondere Erwähnung, da es aufwändig koloriert und reichlich annotiert ist.

in typologische Beziehung zu Kirchenrecht und zu Zitaten aus Bibel und anderem kirchlichen Schrifttum gesetzt⁴⁰. Der zweite Teil widmet sich dem Endsieg von Christus über den Antichristen, eine damals gängige Analogie für den Papst. Diese Typologie der Abgrenzung gegenüber der offiziellen Kirche ist bereits bei Hus selbst und in seinem Umkreis vorgebildet⁴¹. Sie prägt auch den um 1500 in Böhmen entstandenen Jenaer Kodex⁴². Angesichts der aktuellen politischen Lage gewann die dort vorformulierte Invektive gegen das Papsttum jetzt an Brisanz.

Die Frage nach dem Autor ist im Bereich der Reformationspublizistik nicht leicht zu beantworten. Vermutlich handelt es sich um einen Text, an dem mehrere Autoren beteiligt waren, zunächst Ritter Ulrich von Hutten (1488–1523). Ihm wird im Vorwort für in Böhmen besorgtes Material gedankt⁴³. Die wichtigste Rolle spielte jedoch dessen Vertrauter, der Theologe, Arzt und Botaniker Otto Brunfels (1488–1534). Er gab Hus' Schriften 1524 mit einer Widmung an Luther heraus und druckte dort auch den *processus consistorialis* wieder ab⁴⁴. Ohne Zweifel verband Hutten, Brunfels, Schott und Luther ein gemeinsamer Diskurs, der hinter der Flugschrift steht.

Der *processus consistorialis* macht die neue Akzeptanz des böhmischen Universitätstheologen durch die Anhänger der deutschsprachigen Reformation sichtbar. Hier spiegelt sich, was Kaufmann als ein feierliches Bekenntnis Luthers zur Nachfolge des Jan Hus als Nachfolger Christi formuliert. Hus wurde nun zu seinem Vorläufer⁴⁵. Der Reformation wuchs eine Vorgeschichte zu. Bereits auf dem Titelblatt wird dem Leser mitgeteilt, welche hohe Wertschätzung der Dokumentation mit historischen Bildzeugnissen dabei zukommt: *mit zeugnuss seiner zeit art gemäldt und figuren*. Auch im Weiteren wird auf die alte Überlieferung der Bilder hingewiesen. Sie seien *uß eim alten pergamenten brieff abcontrafeyt*, heißt es in der deutschen Ausgabe. Die lateinische Fassung nennt auch Hutten⁴⁶. Handelt es sich

⁴⁰ [Otto BRUNFELS], PROCESSUS CONSISTERIALIS Martyrij IO HUSS [...], Straßburg 1523 und [Otto BRUNFELS], Geistlicher Bluthande Johannis Huss zu costentz verbrennt Anno Domini M. CCCC [...], Straßburg 1523.

⁴¹ HOYER (wie Anm. 36) S. 291–307, insb. S. 297: Popularisierung des Antichrist-Themas nach Vorlagen Wyclifs in Prag.

⁴² Jensky Kodex [Antithesis Christi et Antichristi] Prag, KN IV.B.24. Der Kodex ist um 1500 in Böhmen entstanden und lässt sich bereits 1536 in der Bibliotheca Electoralis der sächsischen Kurfürsten nachweisen: Thomas MUTSCHLER, Rezension zu: The Jena Codex. Facsimile, hg. von Kamil BOLDAN u. a., Prag 2009 und The Jena Codex. Commentary, hg. von Kamil Boldan u. a., Prag 2009, in: H-Soz-Kult, 15.4.2010 (<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-14588>, abgerufen am 26.8.2015).

⁴³ *Sag daneben danck/ dem frumen theuren herr Ulrich von hutten/ dem diß un anders us Behem zugeschickt/ unnd durch yn zu gut christlicher gemeyn/ an tag kumpt. Damit bedacht wird/ wie auch unsere verfare im wort not gelitten/ und in färlicheit des lebens gestanden seyen.* Zu Huttens Beitrag: HOYER (wie Anm. 36) S. 297.

⁴⁴ VD16 H 6162.

⁴⁵ KAUFMANN (wie Anm. 29) S. 54.

⁴⁶ ... *ex thesauris relictæ est fel. Mem. Chistianissimi & doctissimi viri Ulrichi ab Hutten: cui etiam ex Bohemia reddita*, BRUNFELS PROCESSUS (wie Anm. 40) verso des Titelblattes.

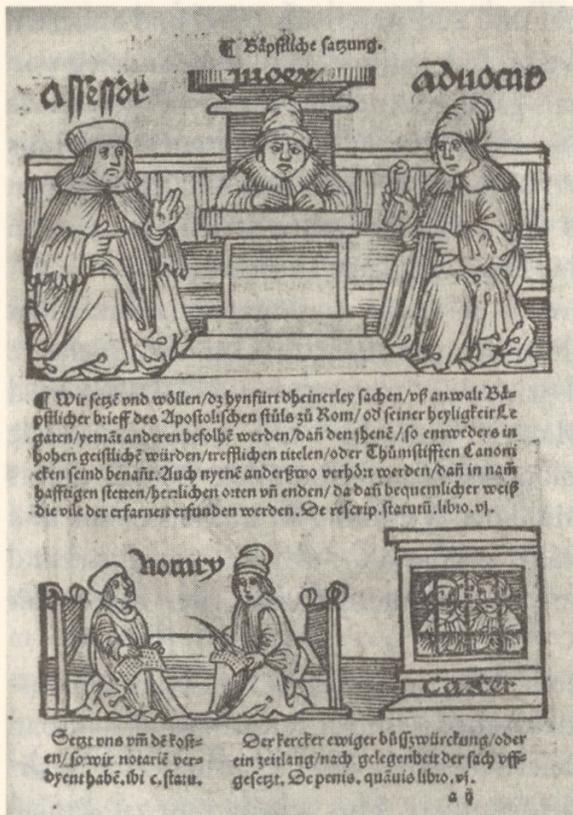


Abb. 5: Geistliches Gericht, in: O. Brunfels (Hg.), Geistlicher Bluthandel [...], Straßburg 1525, f. 159 r, © SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id361672799>, (CC-BY-SA 4.0)



Abb. 6: Degradation des Jan Hus, in: O. Brunfels (Hg.), Geistlicher Bluthandel [...], Straßburg 1525, f. 167 r © SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id361672799>, (CC-BY-SA 4.0)

dabei um jene Unterlagen, die dieser aus Böhmen überbracht hatte? Tatsächlich verschmilzt im *processus consistorialis* der Bilderkreis aus Böhmen mit jenem der Richental-Chronik. Entsprechend einer geplanten Mehrfachnutzung der Holz-Druckmodel sind die Bildfindungen meist sehr allgemein gehalten und gewinnen erst durch Legenden ihren spezifischeren Sinn.

Die Bildergeschichte beginnt auf dem zweiten Blatt (Abb. 5) mit einer als *Bäpstliche Satzung* überschriebenen Gerichtszene. Ein Richter thront zwischen Assessor und Advocatus. Daneben sind Boten und *Notary* tätig. Es wird argumentiert und geschrieben, nicht ohne auf die Kosten hinzuweisen. Kein Zweifel, dass dieses Justizwesen sich hohe Autorität anmaßt. Im Karzer warten drei Häftlinge. Aus der Richental-Chronik hat der Verleger auf den folgenden Seiten die Szene der vom Bischof vollzogenen Degradation (Abb. 6) wie des Feuertodes (Farbabb. 7) aufgegriffen. Aus dem hussitischen Bilderschatz hingegen stammt die Darstellung von Hus als Gelehrter und Prediger (Abb. 7). Der Text kommentiert diese letzte Szene mit den in der Reformationspublizistik üblichen polemischen, papstkritischen Worten: *hye prediget Joh. Huss dem volck wider die pfündenfresser/pfaffen und Münch hurerey und geytz.*

Ein besonderes Augenmerk verdient eine weitere Szene, die ebenfalls von dem böhmischen Bilderschatz inspiriert zu sein scheint⁴⁷. Dort gab es bereits das Motiv des utraquistischen

⁴⁷ Vgl. bspw. Jansky Kodex (wie Anm. 42) fol. 55v.

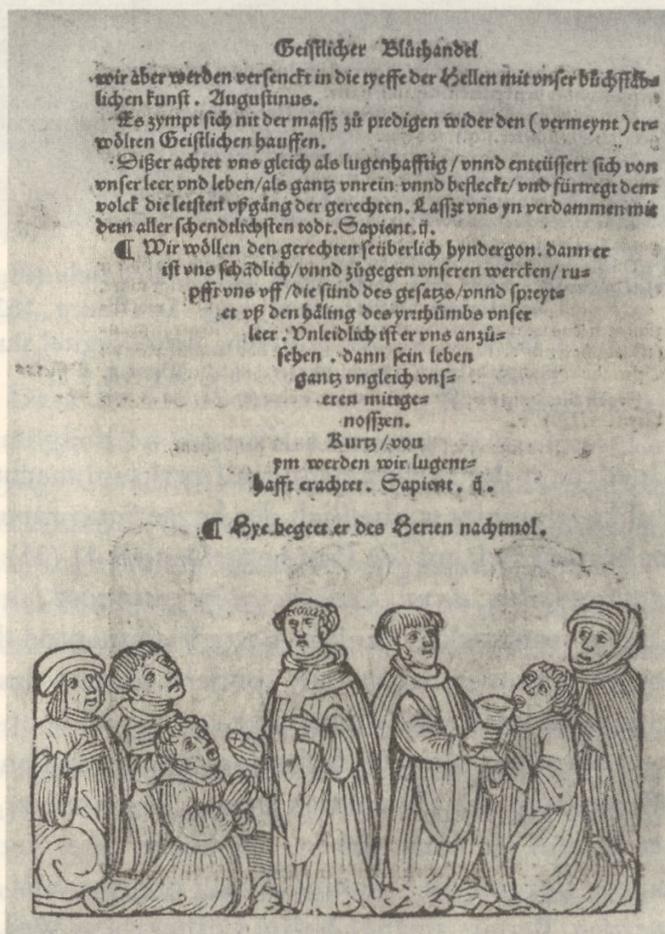
Abendmahls. Auch hier teilen zwei Geistliche Brot und Wein an eine Vielzahl von Gläubigen aus (Abb. 8). Die deutsche Legende erklärt: *Hye begeet er des herren nachtmol*, und der lateinische Text präzisiert: *panem & calicem Domini in memoriam mortis Christi, Praedicator populo ministrat*. Das Bild erweist sich so als Referenz auf Luthers 1520 publizierte, innovative Auffassung des Abendmahls als ein Akt, der nicht mehr nur von einem Priester, sondern von allen Gläubigen in zweierlei Gestalt vollzogen wird⁴⁸.

Die neuen reformatorischen Ideen, deren Kern in dieser Phase eine den Ablasshandel verurteilende Buß- und Gnadentheologie bildet, spiegeln sich möglicherweise auch in der Darstellung des Böhmen als Büßenden (Abb. 9): kahl geschoren, die Hände zum Gebet gefaltet und bis auf ein kurzes helles Hemd entkleidet – selbstverständlich ohne Schandkrone – findet der Leser hier das idealtypische Bild eines sich Gott ganz überantwortenden Büßers, dem Kar-

Abb. 8: Das Abendmahl aller Gläubigen, in: O. Brunfels (Hg.), Geistlicher Bluthandel [...], Straßburg 1525, f.160v © SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id361672799>, (CC-BY-SA 4.0)



Abb. 7: Jan Hus als Prediger, in: O. Brunfels (Hg.), Geistlicher Bluthandel [...], Straßburg 1525, f.159v © SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id361672799>, (CC-BY-SA 4.0)



⁴⁸ Martin LUTHER, Ein Sermon von dem Hochwirdigen Sacrame[n]t des heyligen waren Leichnamß Christi, Wittenberg 1520.

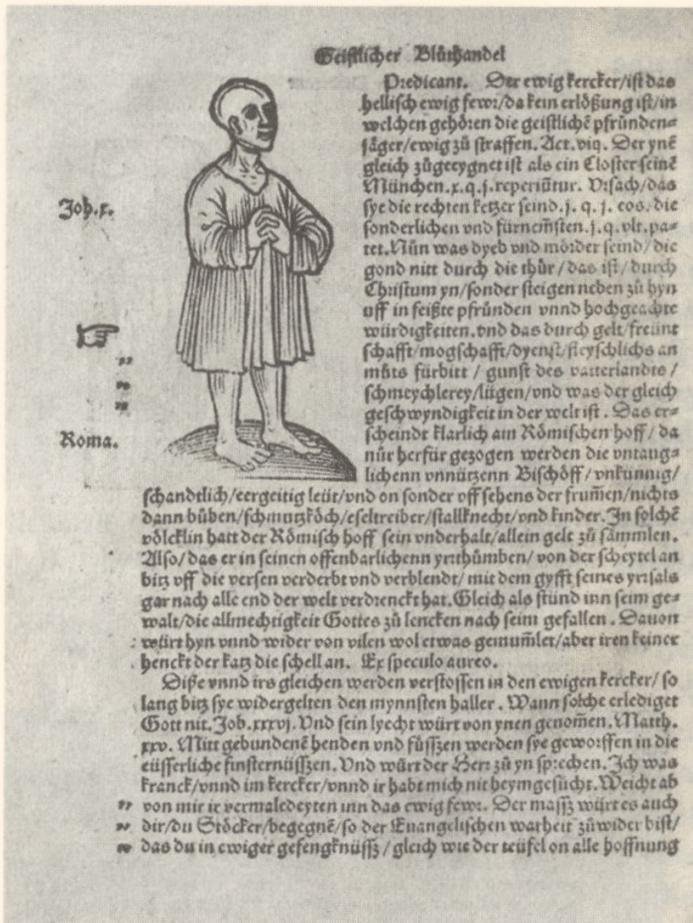


Abb. 9: Jan Hus als Büßender, in: O. Brunfels (Hg.), Geistlicher Bluthandel [...], Straßburg 1525, f. 167v © SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id361672799>, (CC-BY-SA 4.0)

Gnadenakt der Seelenrettung aufmerksam macht. Den Schlüssel zur Deutung der Publikation gibt schließlich der letzte Satz: *ruent in flammis ignis, ut dealbentur*. Er bezieht sich auf die Prophetie Daniels 11 (35): *und einige von den Verständigen werden fallen, damit viele bewährt, rein und lauter werden für die Zeit des Endes*. Der so retrospektiv sanktionierte Flammentod des böhmischen Universitätstheologen legitimiert nicht nur, sondern fordert das Handeln der Reformatoren ein. Hus wird zu ihrem Wegbereiter.

Dieses typologische Selbstverständnis finden die Reformatoren auch in jener Weissagung, die Hus in den letzten Tagen seiner Gefangenschaft äußerte: *Ihr bratet itzundt ein Huss, das ist/ ein Ganss/ aber nach hundert jahren wird auffstehen labod/ das ist/ ein Schwan/ der da singen wird/ und wird von euch nicht gebraten werden*. Bereits ab 1531 bezog Luther diese Weissagung auf sich⁴⁹. Die reformato-

zer und Fegefeuer nichts anhaben können.

Wohin dies führt, zeigt das letzte Bild (Farbabb. 7), über das Peter Burschel urteilt: „wohl keine andere frühreformatorische Flugschrift, die das Leiden und Sterben des Jan Hus verbreitete, inszeniert seinen Tod so sinnfällig als eschatologisches Drama“⁴⁹. Ein Engel nimmt die Seele des in den Flammen aufgehenden und immer noch betenden Jan Hus in Empfang. Dem ihm zur Seite stehenden *Potestat* legt der Autor die Worte des Pilatus in den Mund: *ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten* (Matth. 27,24). Der Graphiker setzte dafür die Figur des guten Hauptmannes ins Bild, der hier im Moment des Todes die wahre Identität des Hus erkennt und mit einem Zeigegestus den Leser auf den

⁴⁹ BURSCHEL (wie Anm. 37) S. 23.

⁵⁰ Zit. nach KAUFMANN (wie Anm. 29) S. 64, Anm. 144.

rische Bildpropaganda reagierte schnell: Ausführlich ist bereits an anderer Stelle auf die Darstellungen Luthers mit dem Schwan eingegangen worden⁵¹. Hier interessiert nun die Frage, wie die deutsche reformatorische Hus-Ikonographie die neue „Vaterrolle“ des Böhmen verarbeitete. In den Bildern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurde Hus als jugendliche bis reife und meist bartlose Persönlichkeit gezeigt. Das gesteigerte Interesse der Zeit für das Portrait schuf sich jetzt nicht nur in der Literatur das Gesicht einer historischen Persönlichkeit⁵²: Weite Verbreitung fand das Charakterprofil von Erhard Schön, das erstmals 1526 in Nürnberg als Holzschnitt erschien (Abb. 10). Wohl als Zeichen des weisen älteren Ratgebers erhält Hus hier einen gestutzten Bart, er trägt das Gelehrtenbirett und eine Pelzschaube. *Johannes Huss abconterfeyt* lautet der Titel. Im Weiteren wird das Geschehen in Konstanz in Erinnerung gerufen: Er sei *als ein Ketzer verdambt worden*. Dass der Holzschnitt für den Reformier Partei ergreift, zeigt das Bekenntnis, das möglicherweise auf das Hauptwerk des Hus „De ecclesia“ anspielt: *ich glaub ein heylige Christliche Kirchen*. Dieses Portrait diente auch als Vorlage eines Ganzkörperbildnisses, das in den 1530er Jahren beim selben Verleger erschien und auf die Weissagung mit dem Schwan Bezug nimmt (Abb. 11)⁵³. Ein weiterer Holzschnitt variiert das Motiv (Abb. 12). In einer zweiten Szene im Hintergrund verklärt eine Taube des Heiligen Geistes Hus im Augenblick seines Todes.

Aber auch als handelnde Persönlichkeit gewann das Bild des Hus im 16. Jahrhundert eine neue fantasievolle Farbigkeit: Zeugnis davon gibt ein Holzstich wohl aus der Cranach-Werkstatt, der nach 1551, also nach dem Tod Luthers erschienen

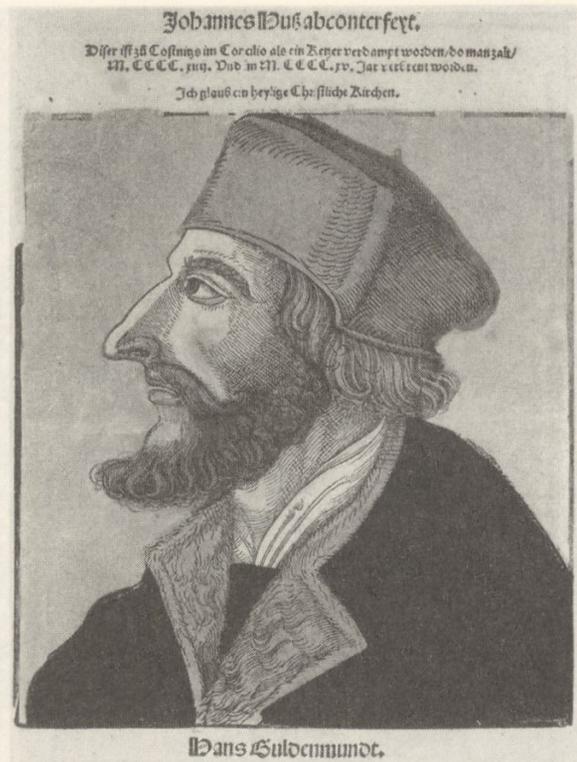


Abb. 10: Erhard Schön, Profilbildnis des Jan Hus, 1526–1541, Nürnberg (verlegt von Hans Guldenmundt), © Ursula Mielke (Hg.), Erhard Schön. Hollstein's Germans engravings, etchings and woodcuts, Bd. 48, Amsterdam 2000, S. 76.

⁵¹ Luther mit dem Schwan: Tod und Verklärung eines grossen Mannes. [Ausst. Kat., Lutherhalle Wittenberg, 21.2–10.11.1996], hg. von Gerhard SEIB, Berlin 1996.

⁵² HILSCH (wie Anm. 6) S. 103. Etwas später erschien in Deutschland die erste lateinische Gesamtausgabe von Hussens Schriften: *Joannis Hus et Hieronymi Pragensis confessorum christi historia et monumenta*, Nürnberg 1558.

⁵³ HILSCH (wie Anm. 6) S. 102.



Abb. 11: Jan Hus mit brennender Gans und Schwan, © Wien, ÖNB, PORT 00115146-01



Abb. 12: Jan Hus, im Hintergrund der Sterbende mit Heiliggeisttaube, © Wien, ÖNB, PORT 00115167-01

ist (Abb. 13)⁵⁴. Möglicherweise diente die Abendmahls-Darstellung aus dem *processus consistorialis* dabei als Vorbild (Abb. 8). Dort teilten zwei klerikal gekleidete Personen Hostien und Wein aus. Hier finden wir den böhmischen Reformator zusammen mit Luther beim Spenden des Abendmahls in beiderlei Gestalt an die Mitglieder des Kurhauses Sachsen. Während Luther den Kelch an Kurfürst Johann von Sachsen reicht, teilt Hus auf der rechten Seite eine Hostie an dessen älteren Bruder Kurfürst Friedrich den Weisen aus. In der Mitte der Gläubigen erhebt sich über dem Altar ein Brunnen. Das Blut Christi ergießt sich in sein Becken und vermittelt auf symbolhafte Weise den Gedanken an die Kelchkommunion. Vielleicht mag der Tod Luthers die Sicht auf das Verhältnis beider Reformatoren verändert haben. Hus ist hier jedenfalls nicht mehr der Vorläufer, sondern eher der Kollege des Wittenberger Reformators. Rücken an Rücken dienen sie einer gemeinsamen Sache, für die das sächsische Kurfürstenhaus einen schützenden Rahmen geschaffen hatte, die erste lutherische Landeskirche.

⁵⁴ Dieter KOEPLIN/Tilman FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Bd. 2, Basel/Stuttgart 1976, S. 513, Nr. 361.

Das auf Schöns Holz-schnitt fußende intellektuelle Hus-Bild mit Gelehrtenbaret und Bart wurde auch in Böhmen übernommen⁵⁵. Von großer Ausstrahlungskraft sollte es sich bis in die Moderne halten. Es begegnet uns in monumentaler Form auf dem 1868 geweihten Reformationsdenkmal von Ernst Rietschel in Worms (Abb. 14)⁵⁶. Hus thront hier zu Füßen Luthers als einer seiner bedeutendsten Vorläufer neben Wyclif, Waldes und Savonarola⁵⁷. Vermutlich ist dies auch die erste Umsetzung in ein plastisches Bildwerk. 1889 wurde in Rom eine Statue von Giordano Bruno eingeweiht. Vorausgegangen war ein intensiver Kulturkampf zwischen den klerikalen und liberalen Kräften im jungen Italien.

Errichtet wurde das Bildwerk am Campo de' Fiori, wo der Dominikanermönch Bruno 1600 in Folge der Beschuldigungen eines Inquisitionstribunals auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Acht Portraitmedaillons zieren den hohen Sockel der Statue. Schindling und Gerstmeier haben darauf aufmerksam gemacht, dass sich darunter auch das Antlitz von Jan Hus findet⁵⁸. Abermals folgt dieses dem Holzschnitt von Erhard Schön.



Abb. 13: Lukas Cranach (Werkstatt), Die Spendung des Abendmahls in beiderlei Gestalt durch Luther und Hus an Vertreter des ernestinisch-sächsischen Fürstenhauses, nach 1551, © Klaus Peter Arnold u. a., Kunst der Reformationszeit, Berlin Ost 1983, S. 422.

⁵⁵ So z. B. im sog. Malostransky-Graduale, 1568–72, Prag Nationalbibliothek, Pergament, Sign. XVII. A3, fol. 363r: Auf dem rechten Bildrand zeigen drei Medaillons die Porträts von Wyclif, Jan Hus und Luther. Im Gegensatz zu den beiden anderen Reformatoren wird Hus im Profil gezeigt, Vorlage dafür ist eben Erhard Schöns Portrait (Abb. 10).

⁵⁶ Anton SCHINDLING/Markus GERSTMEIER, Jan Hus in der Denkmalkunst. Ein Vorläufer Martin Luthers und Giordano Brunos? In: Das Konstanzer Konzil (1414–1418). Katalog, hg. vom Badischen Landesmuseum, Darmstadt 2014, S. 336–339.

⁵⁷ KOŘALKA (wie Anm. 4) S. 505 macht darauf aufmerksam, dass das Wormser Denkmal von den in Deutschland lebenden tschechischen Handwerkern und Arbeitern jahrzehntelang verehrt wurde.

⁵⁸ SCHINDLING/GERSTMEIER (wie Anm. 56) S. 338 f.



Abb.14: Ernst Rietschel, Lutherdenkmal (Detail), 1868, Worms, © TU Dresden, Kunstgeschichte, Diathek, Andrea Kiehn

IV. Hus am Beginn der preußischen Historienmalerei

Mit der Schlacht am Weißen Berg (1620) und der darauffolgenden kompromisslosen Rekatholisierung Böhmens fanden hussitische Bewegungen und ihre Bildproduktion ein jähes Ende. Demgegenüber blieb das Andenken an Hus im deutschen reformatorischen Kontext wach – auch visuell⁵⁹. Diese Bilder setzen im Wesentlichen die im vorausgegangenen Kapitel vorgestellte Tradition fort. Besonders häufig sind abermals Variationen des Portraits von Erhard Schön. Ein modernes Hus-Bild entstand in Deutschland unter dem Vorzeichen einer neuen Gattung, die eine zentrale Rolle in der Malerei des 19. Jahrhunderts spielte: die nationale Historienmalerei.

Ereignisse der nationalen Geschichte – damals wurde häufig der Begriff „vaterländisch“ verwendet – waren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts Thema von Buchillustrationen und Druckgrafik, lange bevor sie in der großformatigen Ölmalerei Eingang fanden. Ein Wegbereiter dieser Gattung war der Berliner Maler, Ra-

⁵⁹ Beispiele in SEIB (wie Anm. 51) und Das Konstanzer Konzil 1414–1418. Katalog (wie Anm. 56), S. 356 f.



Abb. 15: Bernhard Rode, Jan Hus auf dem Scheiterhaufen, 1770er Jahren, © Jens Christian Jensen (Hg.), Radierungen von Bernhard Rode (1725 – 1797), Kiel 1986, S. 48

dierer und Akademiedirektor Bernhard Rode⁶⁰. In den 1770er Jahren stellt er in einer verhältnismäßig großen, 34 cm breiten Radierung den Moment dar, in dem Hus an die Hinrichtungsstätte gebunden wird (Abb. 15)⁶¹ – ein Augenblick, der nie zuvor Bildwürdigkeit erlangt hatte. Vor den Ruinen einer Stadtmauer und mit dem Vokabular akademischer Historien zeigt das Blatt einen geradezu thronenden, kräftigen und barttragenden Hus mit nacktem Oberkörper. Schergen, Soldaten, Herrscher und zahllose anonyme Zuschauer bilden die Kulisse für ein bewegendes Zwiegespräch im Mittelgrund: Ein Mann trägt auf den Scheiterhaufen Holz hinauf. Er steht gebeugt. Das scheint aber nicht durch das Gewicht seiner Last verursacht, sondern eine demütige Reverenz vor Hus zu sein. Dieser aber, mit der Größe eines antiken Helden, verabschiedet sich stoisch und willensstark.

Rodes Inszenierung blieb ein isoliertes Einzelblatt. Wenige Jahrzehnte später fand Hus dank Carl Friedrich Lessing Eingang in die Ölmalerei. Dies ist kunsthistorisch insofern bemerkenswert, als Hus den Beginn einer monumentalen na-

⁶⁰ Hans Jakob MEIER, *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*, München 1994, S. 54.

⁶¹ Siehe: *Kunst im Dienste der Aufklärung. Radierungen von Bernhard Rode 1725–1797*, hg. von Frank BÜTTNER, Kiel 1986, Kat. Nr. 34, S. 48 mit eingehender Beschreibung und Renate JACOBS, *Das graphische Werk Bernhard Rodes (1725–1797)*, Münster 1990, Kat. Nr. 135, S. 303, mit Datierungsvorschlag „ca. Mitte der 70er Jahre“. Die Datenbank *Pictura Paedagogica Online* beinhaltet eine weitere Radierung von Johann Konrad Krüger nach Bernhard Rode mit der Bezeichnung *Der Christ Iohann Huss wird wegen seiner Religion verbrant* (abgerufen über Prometheus am 13.9.2016).

tionalen Historienmalerei in Deutschland markiert. Der 1808 geborene Maler Carl Friedrich war Großneffe des Philosophen Gotthold Ephraim Lessing. Von 1831 an befasste er sich zwei Jahrzehnte lang intensiv mit dem böhmischen Theologen und widmete ihm seine drei erfolgreichsten Werke: Die *Hussitenpredigt* (Farbabb. 8), die er 1831 skizzierte und 1836 als großes Ölbild im Auftrag des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. malte, *Johannes Hus auf dem Konstanzer Konzil* (Farbabb. 9), 1837 begonnen, 1842 fertiggestellt, *Johannes Hus vor dem Scheiterhaufen* (Farbabb. 10), 1844 angefangen, 1850 vollendet. Neu ist das Medium: Erstmals ist Hus Thema eines profanen Gemäldes. Neu ist das Format: Lessing malt Bilder mit lebensgroßen Figuren. Mit der zunehmenden Anzahl von Personen werden zudem Schritt für Schritt auch die Leinwände größer: *Die Hussitenpredigt* misst 2,3 x 2,9 Meter, *Hus vor dem Scheiterhaufen* ganze 5,5 Meter in der Breite⁶².

Im Mittelpunkt der *Hussitenpredigt* (Farbabb. 8) steht ein kaum vierzigjähriger, hell gekleideter Mann mit starrem Blick⁶³. Sein rechter Fuß ist theatralisch vorge-streckt, beide Arme bedeutungsvoll erhoben. Er fordert mit der linken Hand Aufmerksamkeit und streckt mit dem rechten Arm einen goldenen Kelch mit inkrustierten Edelsteinen in die Höhe. Um den Prediger herum lauschen – teils andächtig, teils heftig bewegt – Männer und Frauen, Kinder, Junge und Alte, Krieger und Bauern. Der Laienkelch war eine der vorrangigsten Forderungen von Hus. Ein Kelch wurde zum Feldzeichen der Hussiten. Hier steht allerdings die Kostbarkeit des Messgeräts im Widerspruch zur Rauheit der natürlichen Umgebung. Es dürfte eine Beute aus dem Kloster sein, das im Hintergrund von Hussiten niedergebrannt wird.

Eindeutig ist, dass die dargestellten Zuhörer von der Predigt gebannt, teils heftig gerührt sind. Welche Anteilnahme Lessing von den Betrachtern des Gemäldes erwartet und wie es also zu deuten sei, war aber unter Zeitgenossen umstritten. Nahe liegend ist eine positive Identifikation mit den Hussiten. Friedrich von Uechtritz schreibt beispielsweise 1839, Lessing *fühle sich berufen, diesen kühnen Fanatikern, die [...] blutige Rache für den treulosen, an ihrem Lehrer und Meister verübten Frevel genommen hatten, ein Denkmal zu setzen*.⁶⁴ Im selben Jahr betont Friedrich

⁶² Letzteres ist verschollen, abgebildet wird hier eine eigenhändige, kleinformatige Replik.

⁶³ Die ersten Entwürfe für die *Hussitenpredigt* entstanden 1831. Skizzen wurden in Berlin, Düsseldorf und Paris ausgestellt und mehrfach rezensiert (Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918 [Ausst. Kat., Museum Kunstpalast Düsseldorf, 24.9.2011–22.1.2012], hg. von Bettina BAUMGÄRTEL, Petersberg 2011, Bd. 2, S. 266). Im März 1835 vergab der spätere Preußische König Friedrich Wilhelm IV. dem Maler den Auftrag, das Bild großformatig auszuführen. Der Ankauf für 1000 Dukaten wurde am 30. Dezember 1836 quittiert (Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell [Ausst. Kat., Kunstmuseum Düsseldorf, 14.5.–30.6.2000; Landesmuseum Oldenburg/Augusteum, 24.8.–22.10.2000], hg. von Martina SITT, Bremen 2000, S. 155). Nach Fertigstellung wurde es unter anderem in Düsseldorf, Frankfurt, Berlin, Dresden, Paris, Münster, Hannover und Weimar ausgestellt (ebd.).

⁶⁴ Friedrich UECHTRITZ, *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben*, Düsseldorf 1839, S. 422.

Lucanus zwar ebenfalls den Fanatismus des Predigers, sieht aber darin eine Kritik des *Wahns und blinden Glaubens des Volkes*.⁶⁵

Das zweite Bild (Farbabb. 9) zeigt eine imaginäre Konzilsszene. Sie ist in einem mittelalterlichen Gebäude verortet. Die großen farblosen Steine vermitteln eine bedrückende Stimmung. Hus selbst steht im Mittelpunkt der Komposition. Der großgewachsene Mann links soll ein böhmischer Ritter aus dessen Begleitung sein.⁶⁶ Alle anderen sind Geistliche, die weder in den Quellen noch in der Sekundärliteratur näher bestimmt werden⁶⁷. Mit ihren unterschiedlichen Rängen repräsentieren sie die Gesamtheit der (katholischen) Kirche: Man kann im Hintergrund einfache Mönche und Bischöfe ausmachen. Drei rot gewandete Kardinäle sitzen links in der ersten Reihe. Vorne rechts blickt ein weiterer Kardinal in Violett mit Birett scharf nach vorne und hält angespannt die Armlehnen eines Sessels. Es ist der Typus eines fiesen Inquisitors. Lessing könnte Paul Delaroches *Verhör der Johanna von Orleans* als Vorbild verwendet haben. Der Kardinal von Winchester, der das Heilige Mädchen bedrängt, repräsentiert dort eine ähnliche Figur. Delaroches hatte mit dem Bild einen großen Erfolg am Pariser Salon des Jahres 1824 gefeiert⁶⁸. Möglich ist sogar, dass Lessing genau diesen Kardinal meinte: Bevor er 1431 den Vorsitz des Tribunals gegen die Jungfrau von Orleans innehatte, führte er 1427 einen Kreuzzug gegen die Hussiten an. Die ranghöchsten Würdenträger des Bildes sind, der Bekleidung nach zu urteilen, drei mit liturgischen Gewändern breitbeinig sitzende Herren. Sie tragen Kaseln, Handschuhe und Pantoffeln aus Samt, die mit goldenen, figürlichen Borten bestickt sind – Festkleider, die sich außerhalb der Messe nicht ziemen. Das ist dem Protestanten Lessing vielleicht entgangen. Gemeint hat er vermutlich jene drei Päpste, die beim Konstanzer Konzil abgesetzt wurden. Sie sind korpulent und bilden mit der bunten Pracht ihrer Kleider einen unübersehbaren Gegensatz zum asketischen Hus, der mit seiner dunklen, pelzbesetzten Schaubе wiederum unverkennbar auf Luther anspielt. Er hält mit der linken Hand ein großes Buch, zweifelsohne die Bibel, auf die allein er sich stützt. Die Rechte legt er auf die Brust zum Zeichen unerschütterlicher Überzeugung. Seine Rede ist an den bärtigen Papst gerichtet, der selbstzufrieden die Hand auf dem Bauch hält, nicht zuhört und sich stattdessen nach hinten wendet, um mit einem

⁶⁵ Fr. LUCANUS, in: Kunstblatt Jg. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839) S. 185.

⁶⁶ Ernst HOLZINGER/Hans-Joachim ZIEMKE, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Textband, Frankfurt a. M. 1972, S. 194.

⁶⁷ Lessing hat Versuche der Identifikation konsequent abgelehnt. In einem Brief an Arnold Kestner vom 2.3.1843 schreibt er: *Dem eigentlichen Geschichtsforscher, der an historische Bilder Anforderungen macht wie an ein Geschichtswerk, kann ich nur das erwidern, daß ich absichtlich all die Hauptsprecher des Konzils der Reihe nach vermieden habe [...]*, zit. nach SITT (wie Anm. 63) S. 76.

⁶⁸ Das Gemälde befindet sich im Musée des Beaux-Arts von Rouen. Es gibt mehrere zeitnahe verkleinerte Repliken und druckgraphische Reproduktionen, so ein Mezzotinto von Samuel William Reynolds von 1829 (Stephen BANN u. a., *Painting history. Delaroches and Lady Jane Grey*, London 2010, S. 76 u. Abb. 27).

weiteren liturgisch gekleideten Mann zu sprechen. Dieser, der hier in der zweiten Reihe sitzt, könnte der später in Konstanz gewählte Papst Martin V. sein. Der dritte Papst, rechts von Hus, hält die Urkunde mit dem königlichen Versprechen eines freien Geleites. Auch er wendet sich ab, um an Hus vorbei einem Mönch etwas auszurichten. Lessing hat jede Figur eingehend studiert, ihre Gestik und Mimik differenziert gestaltet. Er stellt eine große Bandbreite von Reaktionen auf Hussens Bekenntnis dar. Sie wechseln zwischen aufmerksamem Hören, Staunen, Zurückhaltung, Skepsis und Empörung.

Hus vor dem Scheiterhaufen (Farbabb. 10) ist das größte Bild, das Lessing jemals malte. Der preußische Konsul Böker erwarb es 1850 und stellte es in seiner New Yorker *Düsseldorf Gallery* aus. Die amerikanische Presse war begeistert, der Publikumsandrang so groß, dass man auch nachts mit künstlicher Beleuchtung öffnete⁶⁹. Nach Bökers Tod kam das Bild auf den Markt und wurde 1863 auf Anordnung des preußischen Königs Wilhelm I. für die Berliner Nationalgalerie angekauft. Seit 1945 ist es verschollen⁷⁰. Hus kniet auf einer Anhöhe im Zentrum der Komposition. Er betet mit gefalteten Händen – Lessing rekurriert damit auf den Typus des Christus am Ölberg. Zu seiner Linken sind Vertreter der weltlichen und geistlichen Macht versammelt. Sie tragen die Schuld an Hussens Tod: Kurfürst Ludwig III. von der Pfalz, übermütig auf einem Schimmel reitend. Ihm oblag es als Reichsvikar und Reichsrichter in Abwesenheit von König Sigismund das Urteil zu vollstrecken. Ein Franziskaner, der nur mit Brille zu sehen vermag, ein korpulenter Kleriker und ein blasierter Kardinal als Repräsentanten der Kirche. Der Anführer einer Garde ist im Begriff, dem Verurteilten die Schandmütze aufzusetzen. Als positives Gegenüber ist zu Füßen des heiligen Mannes das breite Volk versammelt, das ihm Ehre zollt – Laien und Geistliche, Männer und Frauen aus verschiedenen Ländern und Schichten. Im Hintergrund wird der Scheiterhaufen aufgeschichtet, die Henker halten brennende Fackeln bereit.

Kein deutsches Gemälde wurde in den 1830er und 1840er Jahren so ausführlich und intensiv diskutiert, wie die *Hussitenpredigt* und *Hus vor dem Konstanzer Konzil*. Einhellig wurden Zeichnung, Ausführung und immer wieder die psychologische Differenziertheit gelobt. Hauptursache für den so fulminanten Erfolg des noch jungen Malers dürfte sein, dass er etwas malte, das man im Ausland schon gesehen hatte, besonders im Pariser Salon, das es aber in Deutschland noch nicht gab: pseudorealistische Historien Gemälde mit Themen aus der Nationalgeschichte. Damit zeigte Lessing eine Alternative zu dem damals in den deutschen Ländern herrschenden Idealismus auf. Einen Ausweg aus jener Kunst, die wir die Nazarenische nennen. Nazarener waren Maler wie Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Overbeck, die in ihrer Jugend aus den Akademien des deutschsprachigen Raumes nach Rom geflüchtet waren und sich dort in einem Lukabund zusammenschlos-

⁶⁹ Ingrid JENDERKO-SICHELSCHMIDT, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings*. Anhang: Katalog der Gemälde, Diss. Köln 1973, S. 115.

⁷⁰ Ebd., S. 100 u. 119.

sen, um die Kunst im Geiste eines katholischen Christentums zu erneuern. Viele dieser um 1790 geborenen Männer waren Lutheraner, die zum Katholizismus übertraten. Das gemeinsame Leben und Malen, die Verpflichtung auf dasselbe Ideal führten zur Gestaltung ähnlicher Werke. Themen wurden überwiegend der Bibel und Mythologie entnommen. Nach Vorbild der Florentinischen Renaissance zeichnete man klassisch-idealisierte Figuren und entwarf symmetrische Kompositionen. Oberstes Gebot war eine schöne und klare Umrisslinienführung. Farben kamen nachträglich hinzu: wenige Buntwerte, keine Abtönungen. In den 1830er Jahren war es den Lukasbrüdern gelungen, die deutschen Akademien und Ausstellungen zu beherrschen – von München bis Berlin, von Karlsruhe und Düsseldorf bis nach Wien⁷¹. Wilhelm von Schadow, seit 1813 Mitglied des Lukasbundes, konvertierte 1814 zum Katholizismus und wurde 1826 als Nachfolger des führenden Nazareners Peter von Cornelius Direktor der Düsseldorfer Akademie. Sein Schüler Carl Friedrich Lessing begleitete ihn von Berlin in die preußisch-katholische Rheinprovinz. Lessing strebte allerdings nicht weiter in den Süden. Er interessierte sich weder für eine Italienreise, noch für die Kunst der Renaissance und – er blieb Protestant. Er setzte sich dezidiert sowohl dem Inhalt wie auch der Form nach von den Nazarenern ab. Man kann seine Hus-Bilder als Übungsfeld und Programm dieser Absetzung beschreiben: Hus und die Hussiten sind nicht nur per se ein antikatholisches Sujet, sondern auch ein antinazarenisches, weil sie der Geschichte und nicht der Bibel oder klassischen Literatur entnommen sind. Formal setzte sich Lessing von den Lukasbrüdern durch eine Malweise ab, die zumindest im Vergleich als realistisch zu werten ist. Figuren, Gewänder und Hintergründe sind nicht an Renaissance-Gemälden orientiert, sondern nach dem Modell studiert. Tatsächlich hat Lessing jede Figur, jeden Kopf und jede Hand einzeln nach lebenden Vorbildern gezeichnet. Das ist auch der Grund, warum er für jedes Gemälde Jahre benötigte.

Lessings Hus-Bilder sind eine Wasserscheide in der Geschichte der deutschen Malerei: die Abkehr von der nazarenischen Kunst und der Anfang einer preußischen Historienmalerei wie sie, etwas später, von Adolf von Menzel besonders bravourös ausgeübt wurde. Zeitgenossen haben diese historische Bedeutung erkannt. So fordert Heinrich Paris 1837 Maler auf, Sujets der *Nationalgeschichte und Nationalpoesie*, bzw. *bekannte Gestalten aus vaterländischen Dichtungen zu versinnlichen* und freut sich, dass die *Düsseldorfer Schule [...] eben dies begriffen habe*. Er lobt am meisten Lessings *Hussitenpredigt*, die *alles vereinigt [...], was man nur von einem Gemälde verlangen kann*⁷². In einem Brockhaus-Eintrag über Lessing aus

⁷¹ Rainer SCHOCH, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz, in: Städel-Jahrbuch NF 7 (1979) S. 171–186, hier S. 171.

⁷² [Heinrich PARIS], Kreuz-und-Queergedanken eines Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern über die Düsseldorfer Bilder und manches Andre: zur Erinnerung für Freunde, Dresden 1837, S. 11 f. u. 36. Ähnlich auch Hermann von FRIESEN, Drei Briefe zur Widerlegung der Kreuz- und Queergedanken eines Dresdener Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, Dresden 1837, S. 39: *Eine Erscheinung wie diese Hussiten-Predigt, ein Kunst-*

dem Jahre 1845 bezeichnet Jacob Burckhardt die *Hussitenpredigt* als *eines der epochemachenden Werke deutscher Kunst* und schreibt über den damals 37jährigen Lessing: *auf ihm ruht ganz wesentlich das Schicksal derjenigen Deutschen Geschichtsmalerei, die im Werden begriffen ist*⁷³. Wie durchschlagend Lessings Bruch mit der vorhergehenden Malerei war, wird auch daran deutlich, dass der Ankauf von *Hus vor dem Konstanzer Konzil* durch die Verwaltung des Städelschen Institutes 1843 zum Rücktritt des Nazareners Philipp Veit führte, der seit 1830 Direktor des Frankfurter Hauses gewesen war⁷⁴.

Wie wir am Beispiel von Rodes Radierung (Abb. 15) gesehen haben, gab es Illustrationen von Ereignissen der nationalen Historie seit dem 18. Jahrhundert auch in Deutschland, allerdings nur in der Grafik. Noch in den 1830er Jahren fehlten aber, anders als in Frankreich, solche Themen in der Ölmalerei – zumindest im monumentalen Format⁷⁵. Indem Lessing eine neue Gattung anbahnte, bediente er sich Vorbildern aus Gattungen, die ihm vertraut waren. Einerseits aus der religiösen Historienmalerei: Die *Hussitenpredigt* orientiert sich beispielsweise am Typus der Johannes-Predigt⁷⁶. Andererseits richtete sich Lessing nach dem Modus des Genrebildes, wo seit dem 17. Jahrhundert die Vielfalt in der Darstellung zwischenmenschlicher Handlungen perfektioniert wurde⁷⁷. Seine Bilder stellen historische Handlungen, nicht aber den Höhepunkt eines geschichtsträchtigen Ereignisses dar. Lessing wählte beiläufige Momente, wie die Predigt eines unbestimmten Hussiten (Farbabb. 8) und eine nicht näher präzierte Rede von Hus vor dem Konzil (Farbabb. 9). Selbst wenn, wie beim letzten Bild (Farbabb. 10), Ort und Zeit definiert sind, wählte er nicht die Verbrennung selbst, den dramatischen Höhepunkt der Historie, sondern den unscheinbaren Moment eines vorausgegangenen Gebe-

werk, in welchem das Streben nach dem Erhabenen so große Hindernisse triumphierend überwunden hat, berechtigt zu den größten Hoffnungen für unsere historisch-vaterländische Malerei. Vgl. Martina SITT, Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing, die Hussiten-Gemälde, Düsseldorf 2000, S. 29 u. Anm. 23, S. 125.

⁷³ Jacob BURCKHARDT, Art. Lessing (Karl Friedr.), Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Bd. 8, Leipzig 1845, S. 714f.

⁷⁴ Ebd. und SITT (wie Anm. 63) S. 17. HOLZINGER/ZIEMKE (wie Anm. 66) und Manfred GROSSKINSKY, Zwei Kunststädte im Dialog. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, in: BAUMGÄRTEL (wie Anm. 63), S. 151–159, hier S. 152f. geben zwar an, dass der Städel Lessing bereits 1837 mit der Ausführung beauftragt habe, liefern aber keine Nachweise.

⁷⁵ Frühe Historienbilder mit Themen der Nationalgeschichte gibt es in deutschsprachigen Ländern nur vereinzelt und kleinformig, so Franz Pforrs *Einzug des Königs Rudolph von Habsburg in Basel 1273* (Städel, 1808–10) und Joseph Anton Kochs *Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809* (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1816–19). Größer, aber im Medium des Freskos, fallen ab 1826 die Bilder des Barbarossa-Zyklus in Schloss Heltorf bei Düsseldorf aus, an denen Lessing beteiligt war. Vgl. Donat de CHAPEAU-ROUGE, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 31 (1977) S. 115–142.

⁷⁶ Vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT (wie Anm. 69) S. 36–38.

⁷⁷ Vgl. Stefanie MUHR, Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts, Köln u. a. 2006.

tes⁷⁸. Carl Friedrich Lessing ging es wohl kaum um die Lehre des „fruchtbaren Augenblicks“ seines Großonkels Gotthold Ephraim. Wichtig war ihm vielmehr, historische Ereignisse so darzustellen, dass Betrachtende sich mit ihnen identifizieren können. Dazu diente einerseits der Realismus, wobei es nicht auf die historische Exaktheit, sondern auf die Glaubwürdigkeit ankam. Andererseits bemühte sich Lessing um eine Individualisierung der am Ereignis teilnehmenden Figuren. Wer das Gemälde betrachtet, sollte sich in die lebensgroßen Gestalten so einfühlen, wie sich Leserinnen und Leser historischer Romane gerade in beiläufige Figuren der Weltgeschichte eindenken können.

Wie aber kam es, dass der Böhme Jan Hus am Beginn der deutschen Historienmalerei steht? Im Jahrhundert des freien Künstlergenies war „Tendenzmalerei“, also eine von Ideen und Ideologien motivierte Kunst, einer der schlimmsten Vorwürfe, denen sich ein Künstler aussetzen konnte⁷⁹. Daher war es für Lessing wichtig, deutlich zu machen, dass seine Bilder zweckfreie Kunst seien und nicht Ausdruck politischer oder religiöser Programme. Entsprechend sorgfältig mied er Aussagen zu inhaltlichen Intentionen.⁸⁰ Die zeitgenössische Kritik, wie auch die spätere kunsthistorische Forschung, haben dennoch sehr wohl angenommen, dass Lessing den Stoff seiner Historienbilder als parteiische Reaktion auf zeitgenössische Ereignisse gewählt habe. Auffällig ist aber, dass es in Ermangelung einer öffentlichen Positionierung des Künstlers sehr diverse, teils diametral entgegengesetzte Deutungen der Hus-Bilder gibt. Die drei gängigsten Interpretamente hat Martina Sitt zusammengefasst⁸¹: 1. (protestantische) Stellungnahme im Kölner Kirchenstreit, 2. Stellungnahme für die bürgerliche Revolution und 3. Stellungnahme zu Gunsten der panslawischen Bewegung. Berücksichtigt man das Gesamtwerk, kann allerdings kein Zweifel daran bestehen, dass der primäre Anlass für die Verwendung des Hus Stoffes eine reformatorische Parteinahme war, die zugleich Kritik an den Nazarenern bedeutete. Das stärkste Argument ist, dass *alle* großformatigen Historienmalerei, die Lessing im Verlauf seines Lebens in Öl ausführte, es sind acht an der Zahl, direkt oder indirekt protestantischen Themen gewidmet sind⁸². Zwei Jahrzehnte lang (1831–50) standen die drei Hus-Bilder im Mittelpunkt seines Schaffens. Es sind auch jene, die von Zeitgenossen am meisten diskutiert und gerühmt wurden. Anschließend führte er zwei Lutherbilder aus (*Martin Luthers Verbrennung der päpstlichen Bannandrohungsbulle im Jahre 1520*, 1853 vollendet, und 1867 *Martin Luthers Disputation mit Johannes Eck zu Leipzig im Jahre 1519*).

⁷⁸ Vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT (wie Anm. 69) S. 108.

⁷⁹ Wilhelm SCHLINK, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz, Wiesbaden 1982, S. 13f. Eine eingehende Untersuchung des in der deutschen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts häufig wiederkehrenden Begriffes der „Tendenzmalerei“ steht allerdings noch aus.

⁸⁰ Vgl. SITT (wie Anm. 72) S. 30 und BAUMGÄRTEL (wie Anm. 63) S. 264.

⁸¹ SITT (wie Anm. 72) S. 31–34, ausgehend von der *Hussitenpredigt*, teils auch in Bezug auf die zwei späteren Bilder.

⁸² Vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT (wie Anm. 69) S. 28–182.

Die drei weiteren großformatigen Historiengemälde greifen Themen des 11. bis 13. Jahrhunderts auf. Zwei stellen Episoden des Kampfes zwischen dem deutschen Kaiser und dem römischen Papst dar. Beide sind eindeutig kirchenkritisch: *Ezzelino da Romano im Kerker* (1837/38) zeigt, wie der rechts im Bilde sitzende Ezzelino, Schwiegersohn und Parteigänger Kaiser Friedrichs II., den Bekehrungsversuchen zweier Mönche widersteht. In der *Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Heinrich V. im Jahre 1111* (1838–58) inszeniert Lessing die historische Handlung, indem er eine Spannung zwischen beiden Bildhälften aufbaut: Links der im Investiturstreit diesmal siegreiche, majestätisch befehlende Kaiser, rechts, mit seinem Gefolge zur Seite gedrängt, der Papst. Latent kirchenkritisch ist auch das letzte der großen Historiengemälde – *Kreuzfahrer, die nach langem Umherirren in der Wüste endlich Wasser finden* (1860–63). Ein Bild, in dem die mittelalterlichen Kämpfer für den rechten und damit katholischen Glauben niedergeschlagen und frei von Heroismus erscheinen⁸³.

Um dem Vorwurf der Tendenzmalerei zu entgehen, war Lessing bemüht, sich nicht öffentlich in religiösen oder politischen Fragen zu positionieren. Aus einzelnen inzwischen publizierten Briefen wird allerdings sein Hass auf die katholische *Partei der allein Seeligwerdenden, die scheußlichste [Bande] unserer Zeit* deutlich⁸⁴. Naheliegend ist, dass das Leben in der katholischen Diaspora des Rheinlandes seine evangelische Identität bestärkt hat. Bisher ungeklärt ist aber, warum er Hus, beziehungsweise einen anonymen hussitischen Prediger, und erst in den 1850er Jahren Luther zum Thema seiner Historiengemälde machte. Die damals in Preußen virulenten Spannungen zwischen Reformierten, d. h. Calvinisten, und Lutheranern liefern eine, von der Forschung noch nicht beachtete, Erklärung. König Friedrich Wilhelm III. aus dem reformierten Haus Hohenzollern hatte 1817 eine Vereinigung der protestantischen Kirchen angeordnet. Diese Union wurde aber von der lutherischen Bevölkerungsmehrheit bekämpft⁸⁵. Wenn Lessing in den 1830er Jahren, ohne auf eine Tradition der nationalen Historienmalerei aufbauen zu können, monumentale Szenen aus dem Leben Luthers oder Calvins dargestellt hätte, wären diese vor allem als konfessionelle Streitbilder verstanden worden, und daran konnte ihm nicht gelegen sein. Demgegenüber hatte Jan Hus den Vorteil, eine allgemeinere positive Identifikationsfigur für beide evangelische Lager zu sein; ja selbst für liberale Katholiken, wie das nächste Kapitel seiner Rezeption deutlich machen wird.

Vom ersten zum dritten Hus-Bild (Farbabb. 8–10) lässt sich eine klare Entwicklung ausmachen – vom Allgemeinen zum Besonderen. Personen, Zeit und Ort wer-

⁸³ Vgl. ebd., S. 181.

⁸⁴ Brief von Karl Lessing an Julius Hübner vom 4.12.1842 (Christian LIEDTKE/Sabine SCHROYEN, „Das schöne idyllische Zusammenleben auf der Akademie zerfiel fast gänzlich“. Die Schattenseiten der Düsseldorfer Maler im Spiegel ausgewählter Künstlerbriefe, in: BAUMGÄRTEL (wie Anm. 63) S. 286–297, hier S. 293.

⁸⁵ Friedrich BRANDES, *Die Geschichte der evangelischen Union in Preußen*, 2 Bde., Gotha 1872/73. Diesen Hinweis verdanke ich Jürgen Luh.

den Schritt für Schritt exakter determiniert: Der Held der *Hussitenpredigt* war ein anonymen Nachfolger des Jan Hus. Lessing hatte offen gelassen, wo und wann sich das Geschehen ereignete, wer genau daran teilgenommen hatte. Im zweiten Gemälde sind die historischen Gegebenheiten bereits deutlicher: Hus im Konstanzer Prozess. Das dritte Bild spielt sich schließlich an einem bestimmten Tag ab, dem 6. Juli 1415, an der Hinrichtungsstätte bei Konstanz und mit unzweifelhaft identifizierbaren, historisch belegten Teilnehmern. Diese Entwicklung lässt sich einerseits als die Etablierung einer neuen Gattung beschreiben: Während Lessing sich anfangs – bei der *Hussitenpredigt* – stark an der Genremalerei orientiert, entwickelt er mit der Zeit mehr und mehr eine monumentale Historienmalerei mit dem Anspruch historischer Exaktheit⁸⁶. Andererseits steht diese Entwicklung im Dienst einer zunehmend expliziten Aussage. Blieb es bei der *Hussitenpredigt* auch in den Augen der Zeitgenossen offen, ob der Maler eine positive oder negative Einstellung zum Prediger hatte, wird die Parteinahme für Hus im zweiten und ganz besonders im dritten Gemälde geradezu pathetisch. Das gilt später auch für die zwei Bilder aus dem Leben Luthers. Lessing konnte es sich jetzt leisten, seine protestantische Parteinahme offener zu zeigen; einerseits, weil er über ein unstrittiges Ansehen verfügte, andererseits, weil die Historienmalerei sich etabliert und differenziert hatte, womit größere Varianten möglich wurden. Wie auch immer man das Verhältnis beider Reformatoren in der Geschichte definieren will, in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wurde Hus zweifellos zum Vorgänger Luthers.

V. Hus als Standortfaktor: Konstanzer Denkmäler des 19. Jahrhunderts

1832 wurde der 26-jährige Jurist Karl Hüetlin zum Bürgermeister von Konstanz gewählt. Er stand Karl von Rotteck und Ignaz Heinrich von Wessenberg nahe: liberal gesinnt, katholisch, aber gegen die Papsttreue. 1834 regte er an, ein Denkmal für Hus und Hieronymus von Prag an der Stelle ihrer Hinrichtung aufzustellen, um *die alte Schuld der Stadt Konstanz zu sühnen*⁸⁷. Er eröffnete eine Subskription und warb im In- und Ausland, besonders in Böhmen, um Unterstützung. Die böhmischen Magistrate reichten aber sein Schreiben nach Wien weiter, wo es auf den Schreibtisch von Staatskanzler Metternich gelangte. Die Reaktion des Fürsten ließ nicht lange auf sich warten. In einem Schreiben vom 17. April 1834 machte er die Badische Regierung darauf aufmerksam, dass dieses Projekt *den Charakter eines politischen staatsgefährlichen Umtriebes* habe. Erfolgreich bat er sie darum, dem Spuk ein Ende zu bereiten: Karlsruhe verbot die Errichtung eines Denkmals⁸⁸.

⁸⁶ JENDERKO-SICHELSCHMIDT (wie Anm. 69) bes. S. 211.

⁸⁷ ANONYM, Die Geschichte des Hussensteins in Constanz, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 11 (1863) S. 652–656.

⁸⁸ Zit. nach Friedrich von WEECH, Aus alter und neuer Zeit. Vorträge und Aufsätze, Leipzig 1878, S. 259. Vgl. KOŘALKA (wie Anm. 4) S. 497.

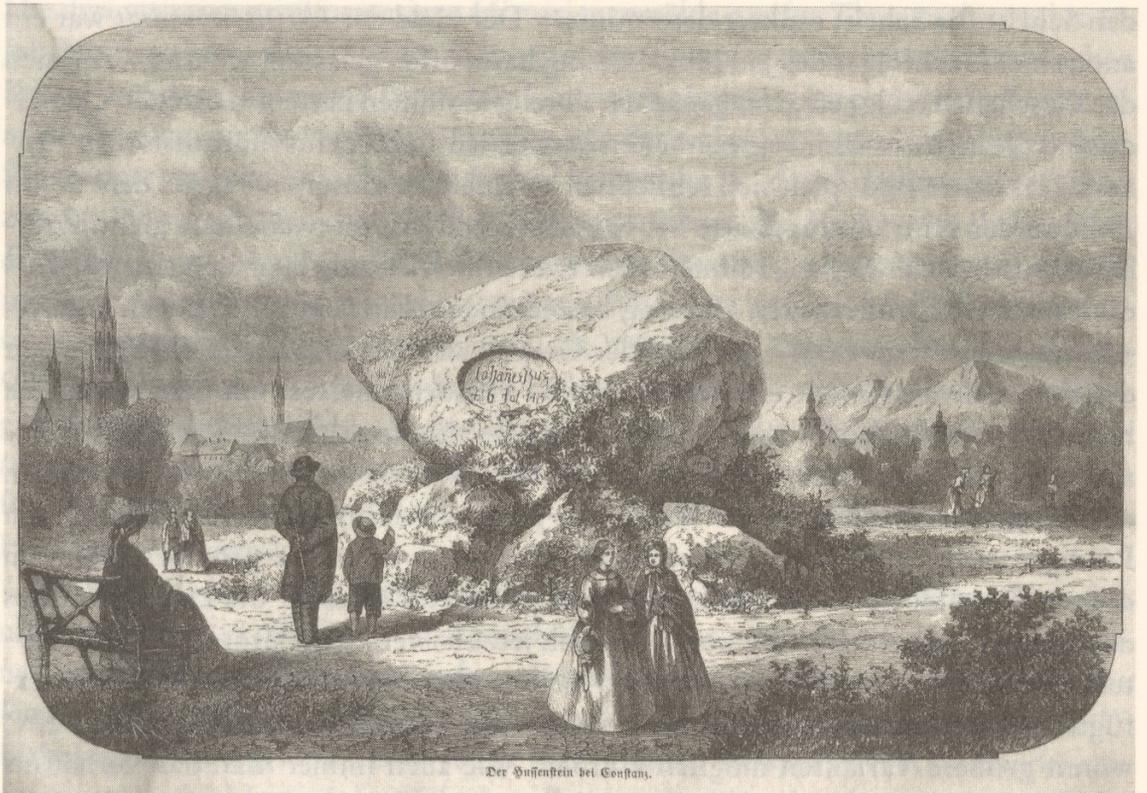


Abb. 16: Hussenstein, Konstanz, Holzstich, 1863, © commons.wikimedia

Nach der liberalen Wende Badens von 1860 wurde das Projekt wieder in Angriff genommen. Im Oktober 1862 fand die feierliche Grundsteinlegung eines *einfachen Denkstein[s]* statt. Er besteht aus einem *erratischen Block*, circa 350 Centner schwer, den man bei Bahnarbeiten unweit der Stadt gefunden hatte⁸⁹. Ausführlich berichtet ein anonymer Artikel in der *Gartenlaube*, der damals populärsten gesamtdeutschen illustrierten Zeitschrift, darüber. Ein Holzstich, der dort gedruckt ist, gibt ein romantisch heroisiertes Bild des Denkmals wieder (Abb. 16). Fotografische Ansichten in Postkarten um 1900, wie man sie vielfach im Internet findet, überliefern allerdings eine nüchternere Erscheinung: gepflegt, in einer parkartigen Landschaft, mit Efeu bewachsen und von einem gusseisernen Zaun umfriedet. Der Hussenstein kann in Konstanz am selben Ort noch heute besichtigt werden. Er liegt inzwischen in einem Neubaugebiet ebenerdig, frei zugänglich, bürgernah, aber wenig heroisch in der Mitte eines spärlich befahrenen Kreisverkehrs (Abb. 17).

Kunsthistorisch bemerkenswert ist, dass der Hussenstein zu den ältesten europäischen Personendenkmälern aus einem, bis auf die Inschrift gänzlich unbearbeiteten, Findling zählt⁹⁰. Eingehendere Forschungen mögen klären, ob der so

⁸⁹ ANONYM (wie Anm. 87) S. 655.

⁹⁰ Es gibt ein biblisches Vorbild für die Markierung besonderer Orte durch Steine: Nach dem Kampf mit dem Engel nahm Jakob den Stein, den er als Kissen in der Nacht verwendet hatte, *richtete ihn auf zu einem Mal und goss Öl obendarauf* (1. Mose 28, 18 nach Luthers Übersetzung in der Ausgabe von 1912). Anton Schindling hat auf das Gustav-

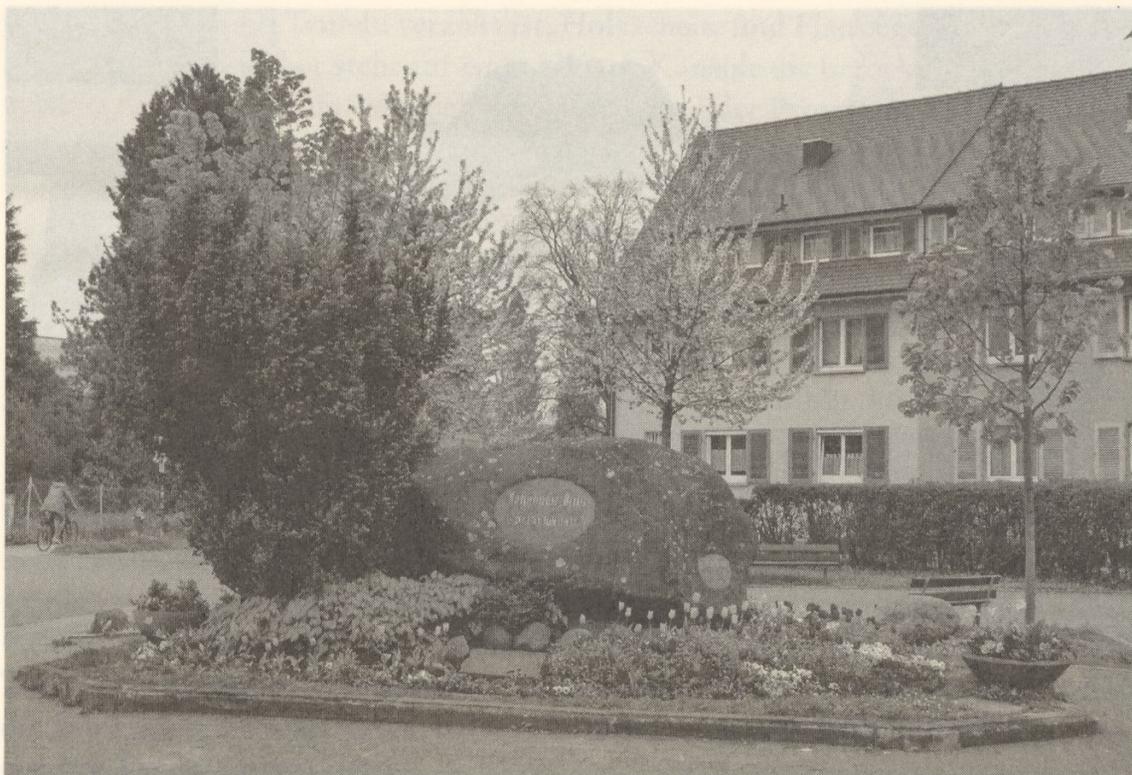


Abb. 17: Hussenstein, Konstanz, Zustand 2013, © Raphael Rosenberg

moderne rohe Zustand des Steins einen symbolischen Zweck folgte, etwa die Veranschaulichung einfacher Lebensführung die Hus predigte, oder finanziell erzwungen wurde.

Die Aufstellung eines Hus-Denkmal in Konstanz war nicht primär oder zumindest nicht nur ein moralischer Akt der Sühne seitens der Stadt. Es sollte ihren Ruhm und vor allem ihre Anziehungskraft für Besucher mehren. Dies galt umso mehr im Zuge des touristischen Ausbaus des Bodensees in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Der Beitrag von Thomas Martin Buck zeigt, wie Geschichte damals zum Standortfaktor wurde. Julia Ilgner hat, ebenfalls im vorliegenden Band, an Hand mehrerer Texte nachgewiesen, dass der Hussenstein sich bald zu einer Reliquie mit großer Anziehungskraft entwickelte. Entsprechend blieb er nicht das alleinige Denkmal, das an den neuen „Stadtpatron“ erinnern sollte. 1878 errichtete man eine Gedenktafel (Abb. 18) an dem Haus, wo Hus nach der Ankunft am Konzilsort gewohnt haben soll. Sie ist das Werk des Prager Bildhauers Bohuslav Schnirch und wurde, wie die zweisprachige Inschrift kündigt, *von seinen Landsleu-*

Adolph-Denkmal in Lützen hingewiesen. Auch dieses besteht aus einem, allerdings kleinen, Findling. Er wurde 1632 platziert, um den Ort zu markieren, wo der schwedische König in der Schlacht gefallen war. Zum Denkmal im emphatischen Sinne des Wortes wurde der Findling allerdings erst, als 1837 ein gusseiserner Baldachin nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel darüber errichtet wurde.



Abb. 18: Bohuslav Schnirch, Hus Gedenktafel, 1878, Konstanz, Sog. Hus-Haus, © Harke, commons.wikimedia

ten gewidmet. Die Mitte bildet medaillenartig ein bronzenes Profilbildnis von Jan Hus, nach dem Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. 10)⁹¹.

Die Dominikaner hatten im 13. Jahrhundert ein Kloster auf einer Insel vor der Stadt Konstanz errichtet. Die Überlieferung will, dass Hus während des Konzils im Turm dieses Klosters eingekerkert worden sei. Das Kloster wurde im 18. Jahrhundert aufgelassen und 1875 als Hotel eröffnet. In den 1880er Jahren beauftragte Eberhard Graf von Zeppelin, Bruder des Luftschiffbauers Ferdinand und Vorstand der Aktiengesellschaft Insel-Hotel, den Maler Carl von Häberlin, den Kreuzgang mit Fresken zur Geschichte der Insel auszustatten⁹². Dargestellt ist unter anderem, in einem 1890 gemalten Bogenfeld, *Hus im Inselthurm 1414* (Farbabb. 11). Hus sitzt mit gekreuzten Armen, hält ein Buch in der rechten Hand, halbgeöffnet an der Stelle, an der er kurz zuvor gelesen hatte. Sein sehnsüchtiger Blick schweift in die Höhe, zum einzigen Fenster. Neben dieser Kerkerszene liegen im Spiegel des Pilasters seine Attribute: Bücher, zuoberst aufgeschlagen ist das Neue Testament, die kaiserliche Urkunde, die Schandmütze, die in der lokalen Tradition

⁹¹ SCHROPP (wie Anm. 6) S. 349 erwähnt ein möglicherweise gleiches Relief, das 1869, anlässlich des 500sten Geburtstags von Hus, an seinem Geburtshaus angebracht wurde.

⁹² Elfriede SCHULZE-BATTMANN, Vorbericht über Wiederentdecktes im Inselhotel zu Konstanz, dem ehemaligen Dominikanerkloster, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege (1966) S. 74–86, hier S. 75. Der Kontakt mit dem damaligen Professor der Stuttgarter Kunstschule (später Akademie) begann 1880. Die Ausmalung zog sich von 1887 bis 1904 (Peter W. PECH, Carl von Haeberlin. 1832–1911. Studien zu Leben und Werk eines Historienmalers und Akademioprofessors in Stuttgart in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1982 und Das Konstanzer Konzil 1414–1418. Katalog (wie Anm. 56) Nr. 263, S. 362 f.

Richentials mit zwei Teufeln verziert ist, Holzscheite und Flammen, die im Hintergrund lodern. Darüber steht auf einer kleinen Konsole die barocke Statuette einer strahlenden Immaculata. Möglicherweise verstand der Protestant Häberlin dieses Marienbild als Verkörperung der katholischen Kirche und damit als Antagonistin von Hus.

VI. Hus als Nationalheld: Böhmisches Denkmäler

Jan Hus war aus mehreren Gründen eine geeignete Identifikationsfigur für tschechische Nationalbewegungen: Erstens, weil er als Verfasser von *De orthographia bohemica* gilt, das Werk, auf dem die Verschriftlichung der tschechischen Sprache beruht; zweitens, weil er für seine landessprachlichen Predigten in der Bethlehemskapelle berühmt war; drittens, weil man ihn als Opfer und damit als Gegenspieler des Kaisers sehen konnte – Sigismund hatte das Versprechen eines freien Geleites gebrochen und damit das Todesurteil ermöglicht, und viertens, weil sein Tod der Ausgangspunkt lang andauernder Protestbewegungen und Kriege wurde, die teils religiös bedingt waren, teils die Differenzen beider Sprachgruppen (Tschechen vs. Deutsche) markierten.

Es gibt in Böhmen eine sehr große Zahl von Denksteinen (mit Kelch und/oder Reliefportrait – in der Regel nach dem Typus von Erhard Schön) und statuarischen Denkmälern in Stein und/oder Bronze von, beziehungsweise für Hus. Sie zeugen davon, wie er zum Nationalhelden Tschechiens avancierte. Eine systematische Erforschung dieser Denkmäler hat erst vor kurzem begonnen. Zuletzt rezensiert Daniel Abazid 84 freistehende Ganzkörperstatuen. Jene, die wir fotografisch identifizieren konnten, sind hier abgebildet, bzw. in einer Landkarte eingetragen (Abb. 19–80 und 83)⁹³. Noch zahlreicher sind Büsten, Reliefs, Gedenkplatten, Glocken und Denksteine. Die älteste Statue entstand 1872 (Abb. 19), wenige Jahre nachdem 1867 die Dezemberverfassung den Tschechen größere Freiheiten inner-

⁹³ Zur Denkmalpolitik in Böhmen siehe: Zdeněk HOJDA und Jiří POKORNÝ, Denkmalkonflikte zwischen Tschechen und Deutschböhmen, in: Hans HAAS und Hannes STEKL (Hgg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler, Wien u. a. 1995, S. 241–251 und *Metamorfózy politiky*, hg. von Kateřina KUTHANOVÁ, Prag 2013. Zu den Hus-Denkmalen SCHROPP (wie Anm. 6) S. 348–365, Tereza ZEMANOVÁ, *Sochařské pomníky Jana Husa. Umění a politika v Čechách v roce 1915*, Univerzita Karlova v Praze (Bachelorarbeit) 2015, David ABAZID, *Husovská památná místa a pamětihodnosti na území České republiky/Hussite heritage sites and monuments in the Czech Republic*. – In: Vybíral Z. [ed.], *Jan Hus 1415/2015*, Husitské muzeum v Táboře, Tábor 2015, S. 126–159 (mit weiterer Literatur). Es war nicht immer möglich die Namen der Bildhauer und die Entstehungsdaten zu ermitteln. Für die umfassende Recherche von Denkmälern und Bildvorlagen danken wir Tanja Jenni und Barbora Trnena, für die Überlassung von Abbildungen Daniel Abazid (Hussitenmuseum Tabor) sowie Michal Gelbič und Jiří Motyčka (husitvi.cz), für die Überarbeitung der Digitalisate René Steyer. Zu František Palackýs Rolle für die Identifikation der Tschechen mit Hus siehe ČORNEJ/LEDVINKA (wie Anm. 6).

halb der Donaumonarchie gewährte. Erst nachdem 1897 die Nationalitätenverordnung Tschechen und Deutschen in der Verwaltung gleiche Rechte zubilligte, wurde eine größere Anzahl von Denkmälern errichtet. Am höchsten war die Konjunktur für Hus-Denkmäler nach Gründung der Tschechoslowakischen Republik in den 1920er Jahren. Die offizielle Sanktionierung als Nationalheld erfolgte 1925, als der 6. Juli zum Nationalfeiertag der jungen Nation erklärt wurde (*Den upálení mistra Jana Husa*: Jan-Hus-Tag), ein Feiertag der noch heute in Tschechien besteht.

Bemerkenswert ist die Kontinuität der Hus-Denkmäler über historische Brüche hinweg – über den Ersten Weltkrieg und die Gründung der Tschechoslowakei 1918, aber auch über die sozialistische Machtumstellung nach 1945. Obwohl die Popularität von Hus im heutigen säkularen Tschechien deutlich zurückgegangen zu sein scheint, werden noch heute Statuen zu seiner Ehre eingeweiht (Abb. 75–77).

Was zeichnet die Statuen von Hus aus? Auffällig ist, dass er bis auf eine einzige moderne Sitzfigur (Abb. 75) stehend gebildet ist. Gebeugte oder gar liegende Darstellungen seiner Person sind in Böhmen nicht denkbar. Insgesamt lassen sich vier Typen unterscheiden: 1. Hus aufrecht im Flammentod, 2. als Prediger, 3. als Bekenner und 4. als Visionär:

1. Nur wenige Bildhauer rekurren auf die ältere Ikonographie des aufrecht im Flammentod sich behauptenden Märtyrers (Abb. 19–22). Weitaus häufiger sind demgegenüber zwei neue ikonographische Lösungen.

2. Antonín Sucharda schuf 1872 das erste böhmische Hus-Denkmal (Abb. 23). Er stellt ihn mit sprechender Gebärde als Prediger dar – mit erhobenem rechten Arm und einem aufgeschlagenen Buch in der linken Hand. Sucharda realisiert damit nahezu wörtlich den Entwurf einer Statue, die Ludwig Schwanthaler für seine böhmische Walhalla in den Jahren ab 1839 geplant hatte. Hussens Bild kam durch den frühen Tod Schwanthalers genau so wenig zur Ausführung, wie die Architektur dieser nationalen Gedenkstätte⁹⁴. Bart und Kopfbedeckung, die Sucharda für Hus realisiert, lehnen sich an das von Schön erfundene und häufig wiederholte Portrait an (Abb. 10). Die Aussage des Denkmals bleibt allerdings so unspezifisch, dass man ihn mit einem Hl. Nepomuk verwechseln könnte. Der Typus des Predigers mit Buch und variierender Gestik hat sich dennoch bis in die 1950er Jahre als eine der populärsten Formen für Husdenkmäler durchgesetzt (Abb. 24–42).

3. Noch häufiger wurde Hus bis in die jüngste Vergangenheit als Bekenner dargestellt (Abb. 43–77). Charakteristisch für diesen Typus ist das Pressen der Hand auf die Brust, gelegentlich auch beide Hände und oder die Bibel. Lessings Bild von *Hus auf dem Konstanzer Konzil* (Farbabb. 9) bzw. Brožíks Gemälde mit demselben Thema (Abb. 81) waren zweifellos Vorbilder dieses Typus⁹⁵.

4. Das mit Abstand größte und künstlerisch anspruchsvollste Hus-Denkmal ist ein Werk des Prager Bildhauers Ladislav Šaloun (Abb. 79–80). Im Vergleich mit

⁹⁴ Vgl. ČORNEJ/LEDVINKA (wie Anm. 6) S. 202.

⁹⁵ Siehe auch die frühen Wettbewerbsentwürfe in KUTHANOVÁ (wie Anm. 93) Kat. Nr. 129, S. 227; Nr. 149, S. 240 u. Nr. 153, S. 244. Zu Brožík siehe weiter unten und Anm. 103.

allen anderen, früheren und späteren Denkmälern fällt hier die Ruhe des Nationalhelden auf. Ohne Attribute, mit an den Körper angelehnten, nach unten hängenden Armen, überragt er eine vielfigurige Komposition. Überlegen blickt er mit besonnener Kraft in die Ferne. Er ist weder als Märtyrer noch als Prediger oder Bekenner dargestellt. Man kann ihm am ehesten als Visionär beschreiben, als weltlichen Propheten, der wie ein Fels in der Brandung die künftige Freiheit des böhmischen Volkes herannahen sieht. Die ihn umgebenden Figuren verkörpern die Patrioten dieses Volkes. Zu seiner Linken stehen hussitische Krieger, als Pendant liegen zur Rechten die Besiegten der Schlacht am Weißen Berg. In beiden Gruppen kommt es nicht auf die religiöse Zugehörigkeit an. Entscheidend ist vielmehr die Parteinahme für die böhmische Seite. Auf der Rückseite des frei stehenden Denkmals kauert im Schutz eines Schildes eine Mutter mit zwei Kindern (Abb. 80). Sie verkörpert die Wiederbelebung der Tschechischen Nation⁹⁶.

Eine Prager Ausstellung hat vor kurzem die Geschichte dieses stilistisch von Auguste Rodin inspirierten Werkes als Beispiel der Auseinandersetzungen rekonstruiert, die mittels Denkmälern zwischen der böhmischen und der deutschstämmigen Bevölkerungsgruppe ausgefochten wurden⁹⁷. 1889 gründeten böhmische Nationalisten einen Denkmalverein in Prag. Erst bei der zweiten Wettbewerbsausschreibung und nach heftigen Auseinandersetzungen erhielt der Bildhauer Ladislav Šaloun 1901 den Auftrag. Besonders umstritten war der Ort der Aufstellung am Altstädter Ring, dem zentralen Platz der Prager Altstadt, unweit einer Mariensäule, die 1650 von Kaiser Ferdinand III. zum Dank für den Sieg gegen schwedische Truppen im Dreißigjährigen Krieg errichtet worden war. Schließlich kam es anlässlich des Jubiläums von Hussens Tod, am 6. Juli 1915, zur Einweihung. Das Nebeneinander von Maria und Hus, die in nationaler und religiöser Hinsicht die zwei gegensätzlichen Parteien verkörperten, währte nur kurz. 1918 riss eine aufgebrachte Menge die Mariensäule nieder, die nicht wieder aufgebaut wurde.

Šalouns erster, auf das Jahr 1900 datierter, Entwurf für dieses Denkmal war noch weitgehend symmetrisch gestaltet. Hus stand, heldenhaft über eine Menschenmasse erhoben, auf dem Scheiterhaufen⁹⁸. Ein damals ebenfalls veröffentlichtes Modell von 1903 zeigt eine gänzlich veränderte Situation⁹⁹. Hier war der Nationalheld bereits als ruhiger Seher wie im fertigen Denkmal gestaltet. Šaloun hat diesen Typus nicht wiederholt. Als er ein ebenfalls großartiges, aber etwas kleineres Hus-Denkmal für Hořice in Stein meißelte, griff er auf eine expressionistische Variante des Bekenner-Typus mit zurückgeworfenem rechten Arm zurück

⁹⁶ Petr ŠAMAL/Alexander RYMAREV, *Pomník Jana Husa na Staroměstském náměstí*, in: *Věstník Klubu Za starou Prahu* 38 (2008) S. 27–32.

⁹⁷ KUTHANOVÁ (wie Anm. 93) S. 106–117.

⁹⁸ Petr ŠAMAL, *Od podobizny k podobám symbolu*, in: KUTHANOVÁ (wie Anm. 93) S. 95–105, hier Abb. 40, S. 97. Zugehörige Bozzetti: Ebd. Kat. 130, S. 228 und *Das Konstanzer Konzil 1414–1418*. Katalog (wie Anm. 56) Kat. 262, S. 362.

⁹⁹ ŠAMAL (wie Anm. 98) Abb. 41, S. 100.

(Abb. 52), wie sie František Bílek schon für Prag gedacht¹⁰⁰ und in Kolín (Abb. 51) verwirklicht hat. Nur einmal wurde der Typus des Sehers in einem Denkmal wiederholt – von Ladislav Beneš für Bohušovice (Abb. 78), vermutlich mit Kenntnis von Šalouns Entwürfen.

Hussens Statuen im öffentlichen Raum sind Teil jener Erzählung von Vergangenheit, ohne die keine Nation entstehen kann. Aufschlussreich ist, dass mehrere Denkmäler sowohl dem Andenken von Hus als auch den Gefallenen des Ersten Weltkriegs gelten¹⁰¹. In Hlinsko (Abb. 67) brachen die Nationalsozialisten 1939/40 das Hus-Denkmal ab. Kirche und Stadt errichteten es 1950 gemeinsam wieder¹⁰².

Parallel zu den Hus-Skulpturen im öffentlichen Raum entstehen auch zahlreiche gemalte Historienbilder. 1883 malt Václav Brožík ein acht Meter breites Bild der *Verurteilung des Magisters Johannes Huss auf dem Konzil von Konstanz*, das im folgenden Jahr durch Subskription von der tschechischen Nation gekauft und im Prager Rathaus aufgestellt wurde (Abb. 81)¹⁰³. Etwa gleich groß in der Breite und deutlich höher ist *Hus, der in der Bethlehemskapelle predigt* (Abb. 82), das neunte Bild im zwanzigteiligen *Slawischen Epos*, an dem Alfons Mucha von 1910 bis 1928 gearbeitet hat¹⁰⁴.

VII. Hus als Protozialist: Der Wiederaufbau der Bethlehemskapelle

Die Reihe der Hus-Denkmäler bricht nach dem Zweiten Weltkrieg, wie wir schon gesehen haben, nicht ganz ab (Abb. 42). Die tschechischen Kommunisten konnten ihn als Protozialisten vereinnahmen. Dies führte zu einem außergewöhnlichen Fall denkmalpflegerischer Rekonstruktion. Die 1391 in Prag erbaute Bethlehemskapelle, in der Hus von 1402 bis 1412 gepredigt hatte, war 1786 aus wirtschaftlichen Gründen größtenteils abgerissen und durch ein Miethaus ersetzt worden. 1948 beschloss man ihre Rekonstruktion. Unter Verwendung von Teilen der alten Gemäuer konnte der Raum am 5. Juli 1954 wieder eingeweiht werden¹⁰⁵. Anders als

¹⁰⁰ KUTHANOVÁ (wie Anm. 93) Kat. Nr. 149, S. 240.

¹⁰¹ Nach vorläufigen Informationsstand scheint dies zumindest der Fall zu sein in: Katovice (u Strakonice) (Abb. 58), Nymburk (Abb. 38) und Zebak (Abb. 69). Hus' Statue in Jinín (Abb. 31) ist Teil eines Flieger-Denkmal für Josef Cimburk.

¹⁰² http://hlinecky.navstevnik.cz/aktualne/pribeh-husova-pomniku-v-hlinsku_id-53.html, abgerufen am 20.7.2015. Das Denkmal in Dobrá Voda u Českých Budějovic (Abb. 76) ist der Ersatz für ein von deutschen Besatzern zerstörtes Denkmal aus dem Jahr 1923 (http://www.sumava.cz/galerie_sekce/3581-socha-mistra-jana-husa-dobra-voda-u-ceskych-budejovic/, abgerufen am 1.9.2015). Die Statuen in Kolin und im Prager Nationalmuseum (Abb. 51 und 73) wurden während des Zweiten Weltkriegs entfernt und erst nach 1945 wieder aufgerichtet.

¹⁰³ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Ulrich THIEME/Felix BECKER, Leipzig 1907 ff., Bd. 5, S. 91 und ČORNEJ/LEDVINKA (wie Anm. 6) S. 204–206.

¹⁰⁴ Das slawische Epos [Ausst. Kat, Kunsthalle Krems], hg. von Karel SRP, Krems 1994.

¹⁰⁵ ČORNEJ/LEDVINKA (wie Anm. 6) S. 272–274.

Mucha verzichtete man auf eine historistische Rekonstruktion von Pfeilern und Gewölben. Dafür wurden die Wände als Relikte einer mittelalterlichen Freskenausstattung gestaltet (Farbabb. 12). Sie stellen einerseits Szenen aus dem Leben von Hus dar, andererseits sozialistische Botschaften im Gewand des Evangeliums. So die Gegenüberstellung von Christus, der die (kapitalistischen) Händler aus dem Tempel vertreibt mit dem Einzug des illegitimen, reichen Papstes und Husmörders in Konstanz. Als Vorbild dieser monumentalen Wandbilder dienten hussitische Miniaturen, vor allem aus dem *Jenaer Kodex* (c. 1490–1510), der 1951 von der DDR an die ČSR übergeben worden war¹⁰⁶.

Schlussfolgerungen

Die Vielgestaltigkeit der Husbilder ist groß. Sie überspannt verschiedene Medien, weite zeitliche, geographische und ideologische Räume. Die ersten Bilder gründen in zwei Textzeugnissen. Seine Anhänger heroisierten ihn als Märtyrer und Heiligen. Von besonders nachhaltiger Wirkung zeigte sich dabei die Bildformel einer Gestalt, die aufrecht und unversehrt dem Flammentod trotzt: Jan Hus wurde zum Inbegriff einer Widerstandsfigur. Die zeitgleiche Darstellung in der Konstanzer Konzilschronik stellt ihn ebenfalls auf dem Scheiterhaufen dar, allerdings als halb verbrannten, schreienden Ketzer, der von Teufeln besessen ist. Es bestätigt sich die affirmative Kraft der Bilder, denn bemerkenswerterweise bleibt das Negativbild als Ketzer weitgehend auf die Chronik beschränkt. Das positive Hus-Bild zeigt dagegen Resistenz. So blendete die Reformation das Martyrium allmählich aus. Sie charakterisierte ihn als reiferen, gelehrten Vorläufer Luthers und schuf sein Porträt. Die Gegenreformation hat nur sehr vereinzelt visuelle Antipoden ausgebildet¹⁰⁷. Die Zahl seiner Bilder und damit seine visuelle Präsenz im kollektiven Gedächtnis nimmt im 17. und 18. Jahrhundert ab. Es ist Carl Friedrich Lessing, der die Gestalt des böhmischen Reformators seit den 1830er Jahren wieder auf die Bühne holte. Mit ihm leitete er eine neue Gattung der nationalen Historienmalerei in Deutschland ein. Seit den 1860er Jahren entstanden nahezu säkularisierte Bilder. Einerseits in Konstanz, wo Hus als touristischer Standortfaktor entdeckt wurde, andererseits in Böhmen, wo er zum Nationalhelden der tschechischen Unabhängigkeitsbewegung wurde. Diese Projektion war so prägend, dass sogar die kommunistischen Machthaber nach dem zweiten Weltkrieg daran angeknüpft haben.

Jeder schuf sich also den Hus, den er brauchte. Doch ganz beliebig sind diese Zuschreibungen nicht. Ihnen allen ist gemeinsam, dass der Prager Theologe nie die Rolle eines Zweifelnden bekleidet. Stets bleibt er derjenige, der für seine Überzeugung einsteht. Der Inhalt der Überzeugung konnte aber, je nach Bedarf, teils diametral verschieden bestimmt werden. Es gibt nicht *eine* Geschichte der Hus-Bil-

¹⁰⁶ Vgl. Anm. 42.

¹⁰⁷ ROYT, Ikonografie (wie Anm. 11), S. 422.

der, sondern mehrere Episoden der Aneignung und Transformation. Solche Aneignungen und Transformationen lassen sich im Verlauf der allgemeinen Kulturgeschichte öfter beobachten¹⁰⁸. Bemerkenswert ist allerdings, dass hier eine historische Person ihre Grundlage bildet, die vor ihrem Tod nur wenig Aufsehen erregt hatte. Die Vielfalt der Transformationen war einerseits möglich, weil es nur wenige biographische Daten gab, andererseits weil sich seine Ikonographie nicht innerhalb einer einzigen Institution formierte, wie dies bei Heiligen in der katholischen, bei Reformatoren in der lutherischen Kirche oder bei Parteihelden in totalitären Systemen der Fall ist.

Die Konstruktion der visuellen Hus-Bilder ist häufig, aber nicht immer parallel zur schriftlichen Rezeption verlaufen. Ähnliche, aber nicht deckungsgleiche Identitäten wurden in schriftlichen und visuellen Diskursen zeitgleich an denselben Orten im Dienste derselben Ziele konstruiert. Besonders eng ist das Verhältnis beider Medien in der Richental-Chronik, in der Bilder den Text bereichern. Demgegenüber fällt die historische Verflechtung des sprachlichen und des visuellen Diskurses in einem unserer sieben Kapitel besonders deutlich auseinander: Lessing konnte Jan Hus als Stoff einer neuen Gattung verwenden, gerade weil dieser zu seiner Zeit *nicht* Mittelpunkt religiöser, politischer oder wirtschaftlicher Interessen war. Um Historienmalerei zu schaffen, musste sich die Kunst von der Tagesgeschichte entfernen.

¹⁰⁸ Wir übernehmen diese Begrifflichkeit von dem Berliner SFB 644 *Transformationen der Antike* (<https://www.geschichte.hu-berlin.de/de/forschung-und-projekte/sfb-644>, abgerufen am 25.7.2015).



Abb. 19: Emanuel Kodet, Hus-Denkmal, 1923, Sušice, © retour.cz



Abb. 20: Vilim Amort oder J. Ducháček, Hus-Denkmal, 1926, Prag-Troja, © commons.wikimedia.org

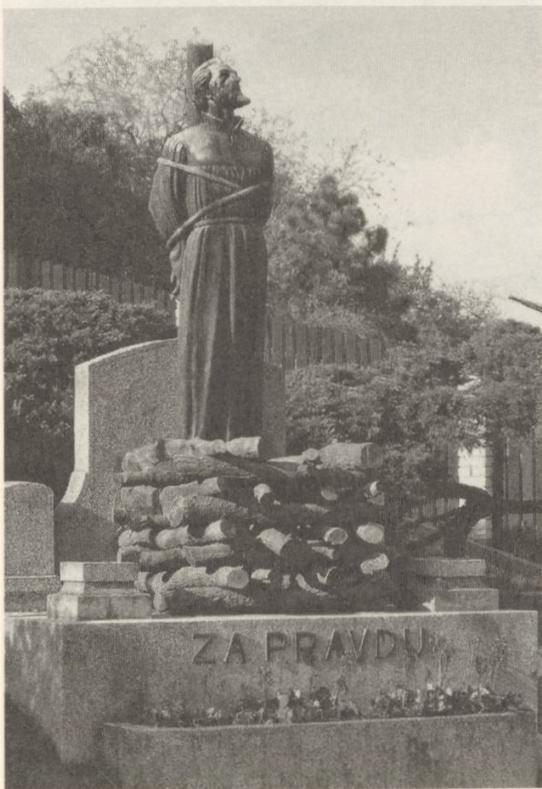


Abb. 21: Josef František Žák, Hus-Denkmal, 1935, Prag-Zbraslav, © Stadt Zbraslav



Abb. 22: Hus-Denkmal, Soběraz, o.J., © husitstvi.cz



Abb. 23: Antonín Sucharda, Hus-Denkmal, 1872, Jičín, © commons.wikimedia.org

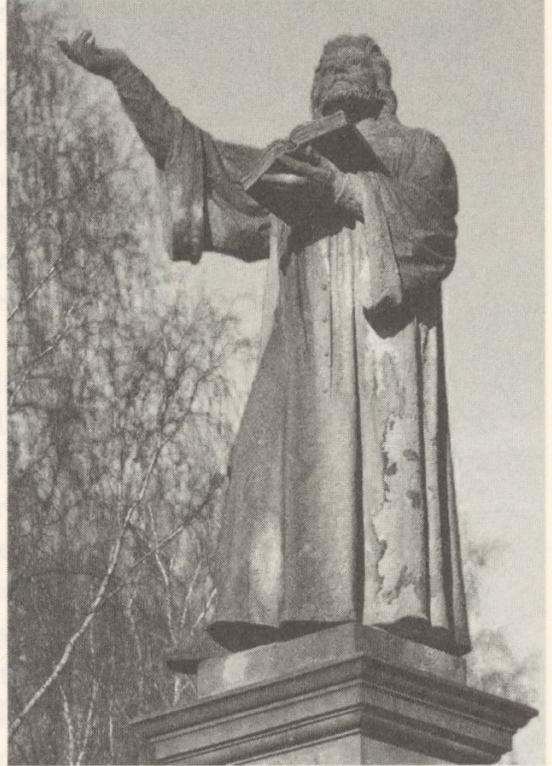


Abb. 24: Josef Kalvoda/Alois Khun, Hus-Denkmal, 1897, Vojice, © www.jicin.org



Abb. 25: Jindřich Říha, Hus-Denkmal, 1900, Lomnice nad Popelkou, © Petr Šovíček, Husitské Muzeum Tábor



Abb. 26: Alois Khun, Hus-Denkmal, 1901, Benešov u Semil, © husitstvi.cz

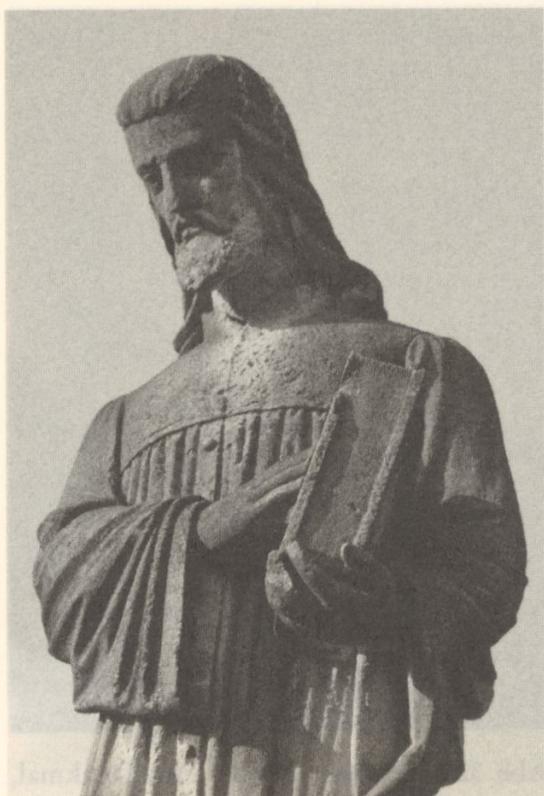


Abb. 27: Hus-Denkmal, 1903, Kozojedy, © husitstvi.cz

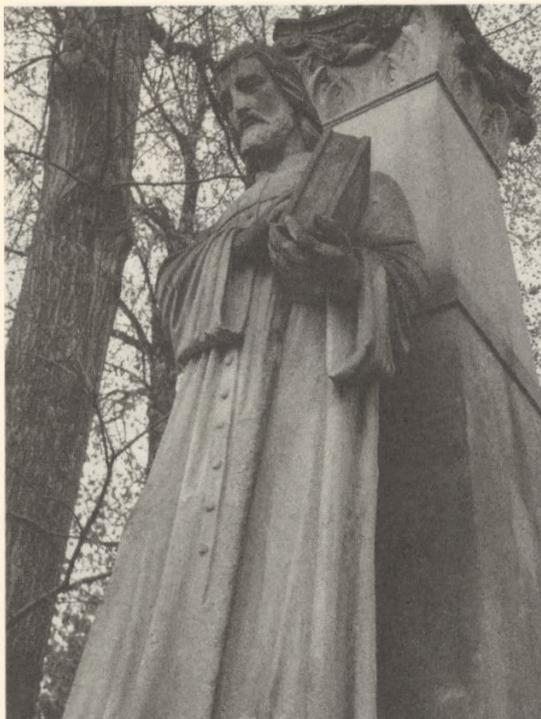


Abb. 28: Alois Kuhn, Hus-Denkmal, 1903, Roztoky u Jilemnice, © husitstvi.cz



Abb. 29: Hus-Denkmal, Klenčí pod Čerchovem, o.J., © husitstvi.cz

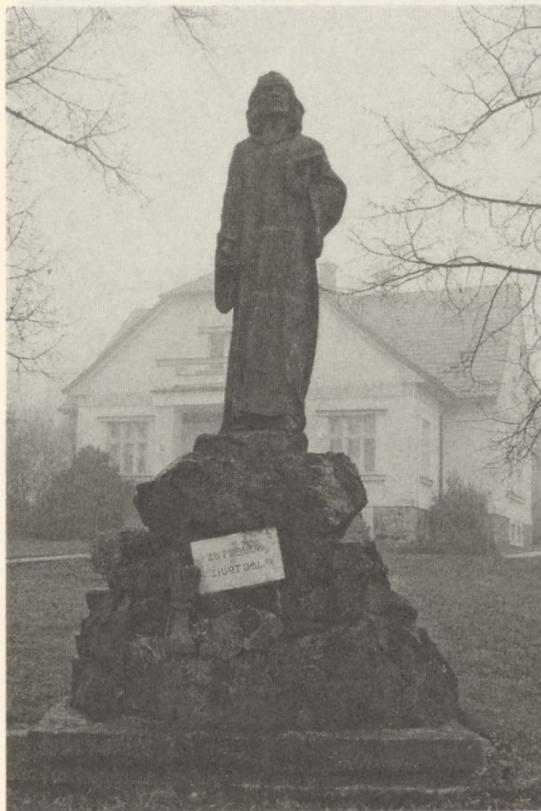


Abb. 30: Hus-Denkmal, Kyšice, o.J., © commons.wikimedia.org



Abb. 31: Josef Matějů, Hus-Denkmal, 1922, Jinín, © husitstvi.cz



Abb. 33: Ladislav Šaloun, Hus-Denkmal, 1925, Libáň, © commons.wikimedia.org



Abb. 32: František Přítel, Hus-Denkmal, 1924, Most, © Stadt Most



Abb. 34: Josef Kvasnička, Hus-Denkmal, 1925, Louny, © commons.wikimedia.org



Abb. 35: Rudolf Kubeš, Hus-Denkmal, 1926, Ledec nad Sázavou, © ledecsko.cz

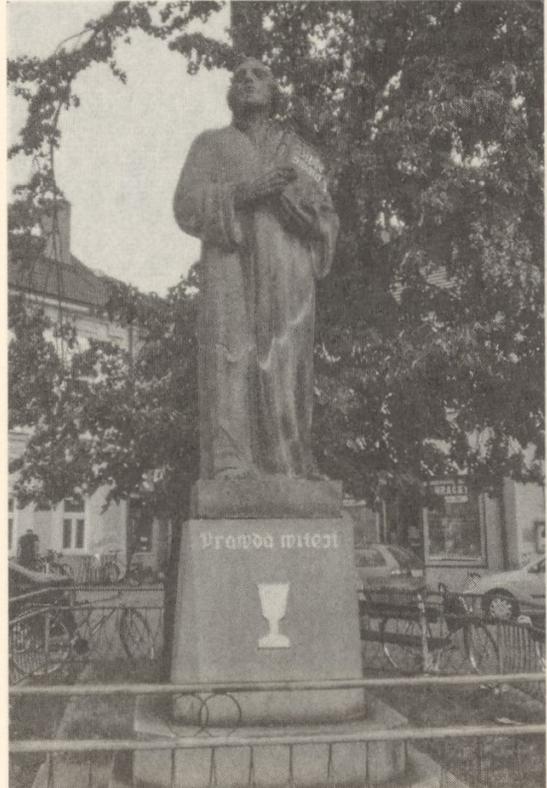


Abb. 36: Rudolf Kubeš, Hus-Denkmal, 1926, Soběslav, © husitstvi.cz

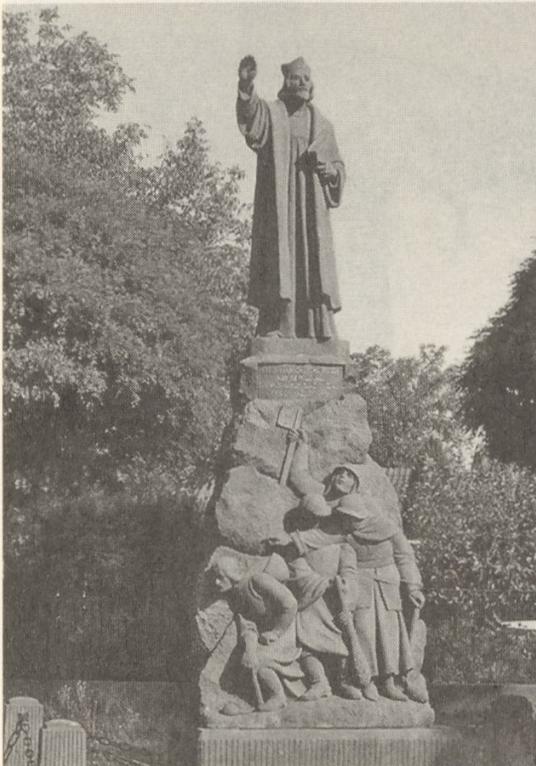


Abb. 37: Hus-Denkmal, 1928, Praha-Běchovice, © geolocation.ws

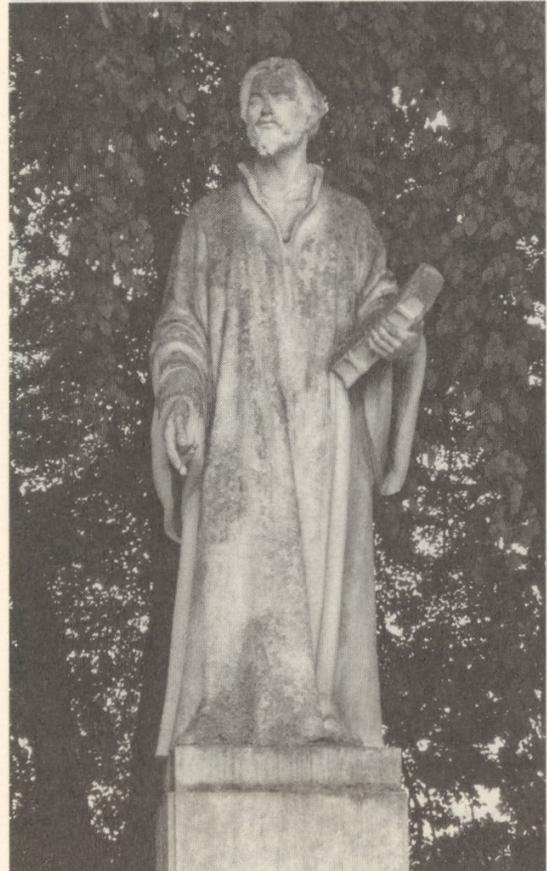


Abb. 38: František Přítel, Hus-Denkmal, 1928, Nymburk, © soutok.blogspot.com



Abb. 39: Rudolf Březka, Hus-Denkmal, 1928, Roudnice nad Labem, © husitstvi.cz



Abb. 41: Hus-Denkmal, 1936, Litoměřice-Terezín, © ohrozenestavby.rajce.idnes.cz



Abb. 40: Miloš Suchánek, Hus-Denkmal, 1933, Benešov (u Prahy), © husitsky-bedekr.cz



Abb. 42: Karel Lidický, Hus-Denkmal, 1958, Husinec, © husinec.cz



Abb. 43: Hus-Denkmal, 1898, Chotětov, © wikipedia.commons

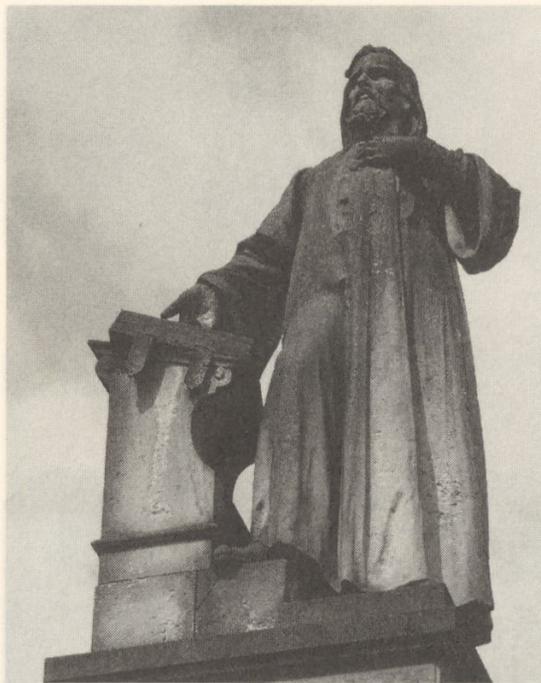


Abb. 44: Antonín Lukeš, Hus-Denkmal, 1898, Nová Paka, © husitstvi.cz

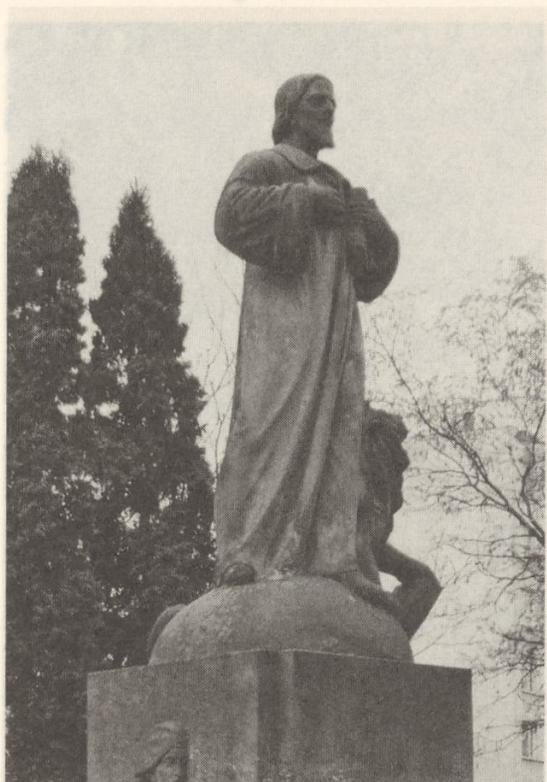


Abb. 45: Jan Straka, Hus-Denkmal, 1900, Prag Čakovice, © commons.wikipedia.org



Abb. 46: Josef Mejstřík, Hus-Denkmal, 1904, Nechanice, © Milan Kramář



Abb. 47: Jan Kalvoda, Hus-Denkmal, 1904, Vamberk, © Rudolf Futter



Abb. 48: Františka Velíška/Josefa Kvasničky, Hus-Denkmal, 1908, Beroun, © berounskyregion.cz



Abb. 49: J. Funke, Hus-Denkmal, 1911, Kostelec nad Labem, © husitstvi.cz

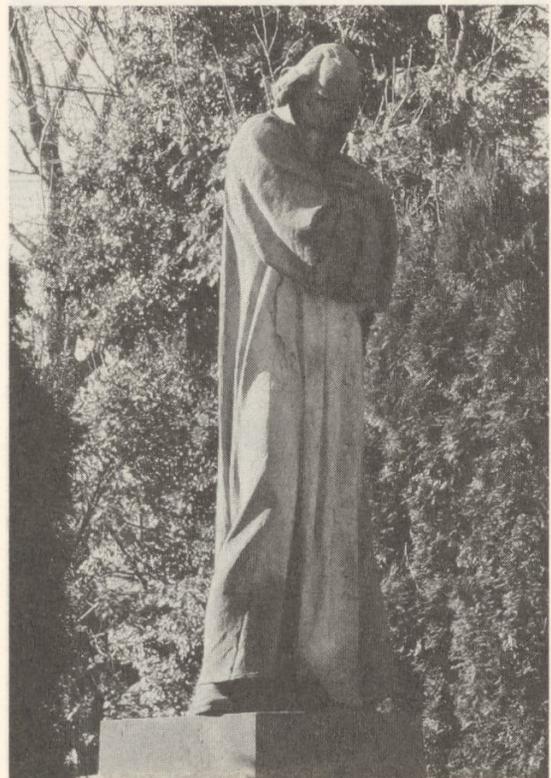


Abb. 50: Cyril Jurečka, Hus-Denkmal, 1912, Dobříkov, © commons.wikipedia.org



Abb. 51: František Bílek, Hus-Denkmal, 1913/14, Kolín, © touristica.cz



Abb. 52: Ladislav Šaloun, Hus-Denkmal, 1914, Hořice, © commons.wikimedia.org



Abb. 53: Vojtěch Šíp, Hus-Denkmal, 1918, Spálené Poříčí, © commons.wikimedia.org



Abb. 54: Stanislav Sucharda, Hus-Denkmal, 1919, Pečky, © cestypamatki.cz

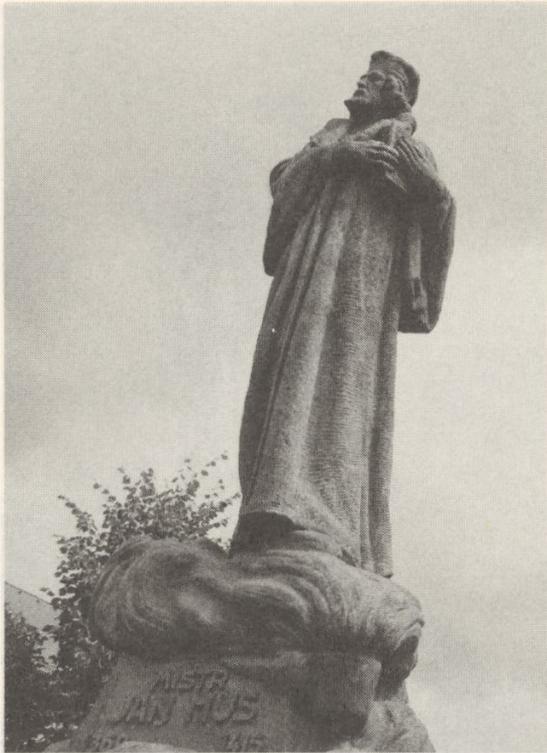


Abb. 55: Vojtěch Šíp, Hus-Denkmal, 1920, Radnice, © stadtschreiberin-pilsen.blogspot.co.at

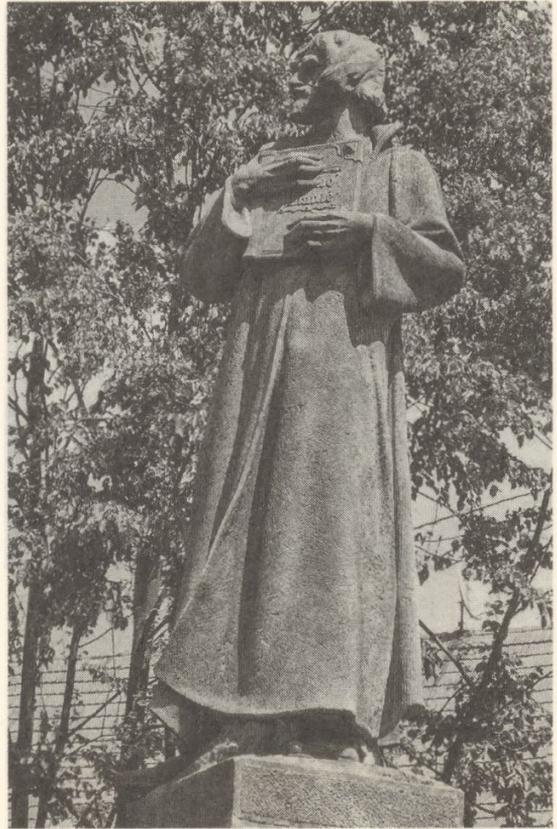


Abb. 56: Stanislav Sucharda, Hus-Denkmal, 1920, Želenice, © tfsimon.com



Abb. 57: Václav Švec, Hus-Denkmal, 1921, Horní Kněžeklady, © Erik Hieke



Abb. 58: Josef Matějů/Rudolf Ducháček, Hus-Denkmal, 1921, Katovice (u Strakonice), © Zdeněk Prchlík, Husitské Muzeum Tábor

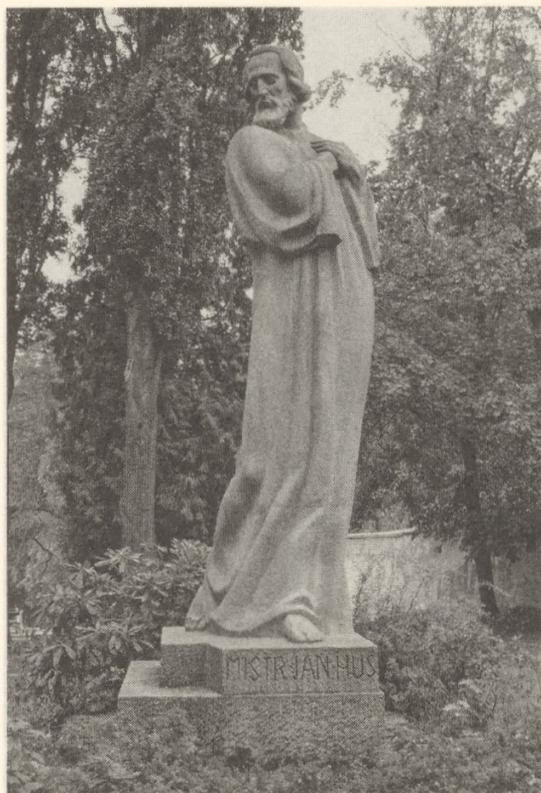


Abb. 59: Jan Vítězslav Dušek, Hus-Denkmal, 1923, Jindřichův Hradec, © husitstvi.cz

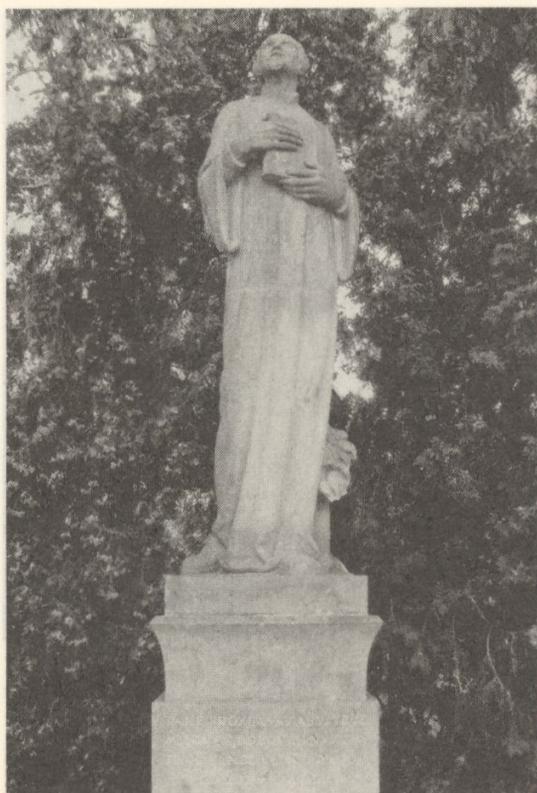


Abb. 60: Václav Škoda, Hus-Denkmal, 1924, Hradec Králove, © commons.wikipedia.org



Abb. 61: Václav Švec (?), Hus-Denkmal, 1925 (?), Kly/Krauzovna, © commons.wikimedia.org



Abb. 62: Vojtěch Šip, Hus-Denkmal, 1925, Strakonice, © mojeskola.eu



Abb. 63: Vojtěch Šíp, Hus-Denkmal, 1927, Plzeň Doubravka, © drobnepamatky.cz



Abb. 64: Jan Vejmělek, Hus-Denkmal, 1928 (1950 wieder errichtet), Hlinsko, © Václav Hospodář

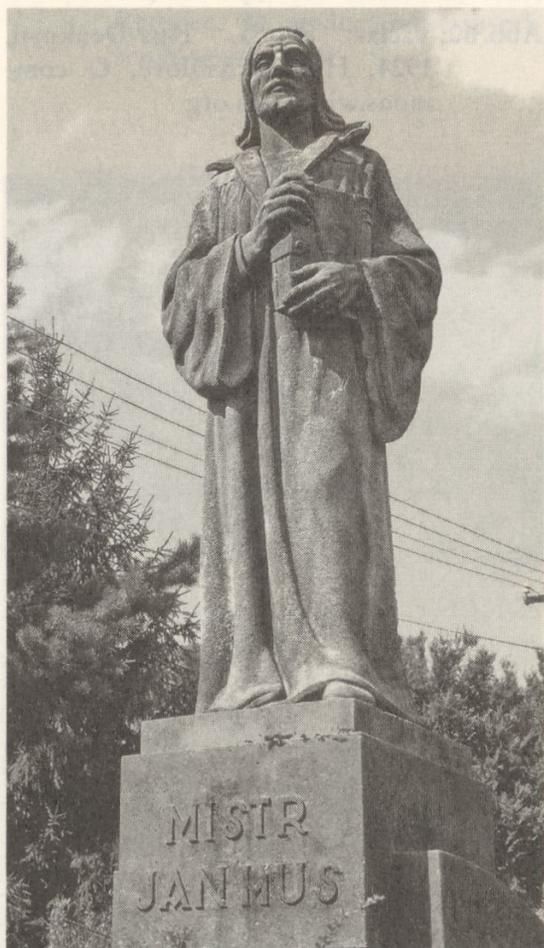


Abb. 65: Josef Bílek, Hus-Denkmal, 1928, Libošovice, © husitstvi.cz

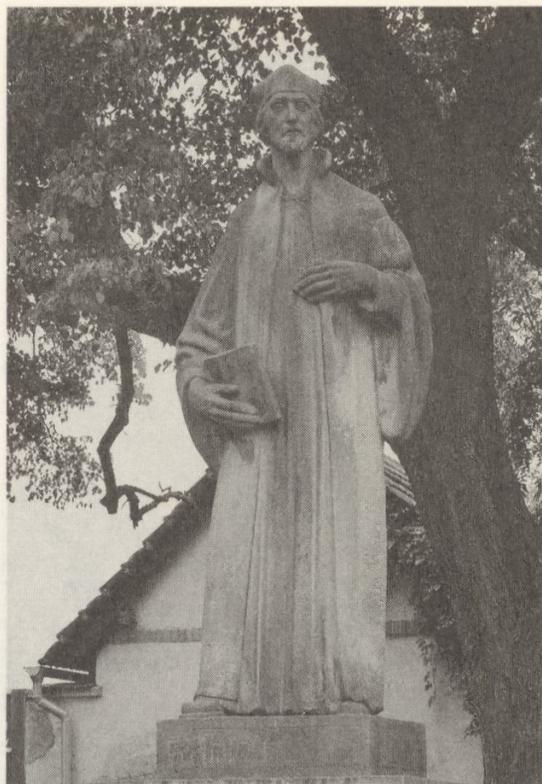


Abb. 66: Jan Skoda, Hus-Denkmal, 1928, Mochov, © commons.wikimedia.org



Abb. 67: František Bílek, Hus-Denkmal, 1928, Tábor, © theblaguefromprague.blogspot.co.at



Abb. 68: Josef Mařatka, Hus-Denkmal, 1930, Chrudim, © turisticka.cz



Abb. 69: Vojtěch Sucharda, Hus-Denkmal, 1932, Žebrák, © podbrdsko-encyklopedie.cz

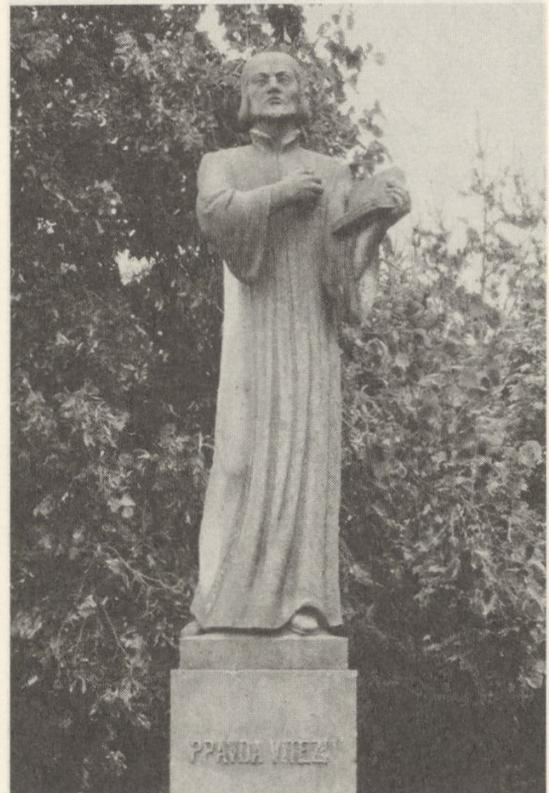


Abb. 70: Rudolf Semrád, Hus-Denkmal, 1936, Hradec Králové (Plotiště nad Labem), © touristicka.cz



Abb. 71: Jan Adolf Vitek, Hus-Denkmal, 1936, Nové Město nad Metují, © commons.wikimedia.org



Abb. 72: Hus-Denkmal, 1937, Chrást u Plzně, © fotograf-milan-svoboda.rajce.idnes.cz



Abb. 73: Vera Ducháčková-Beránková, Hus-Denkmal, 1938, Prag, Národní Muzeum, © husitstvi.cz



Abb. 74: Hus-Denkmal, 1939, Slavkov u Brna, © vyskovsky.denik.cz

Abb. 64: Jan Štefák, Hus-Denkmal, 1928, Mochov, © commons.wikimedia.org



Abb. 75: Milan Vácha, Hus-Denkmal, 2011, Hrad Krakovec, © commons.wikimedia.org



Abb. 76: Miroslav Švihla, Hus-Denkmal, 2012, Dobrá Voda u Českých Budějovic, © Stadt Dobrá Voda

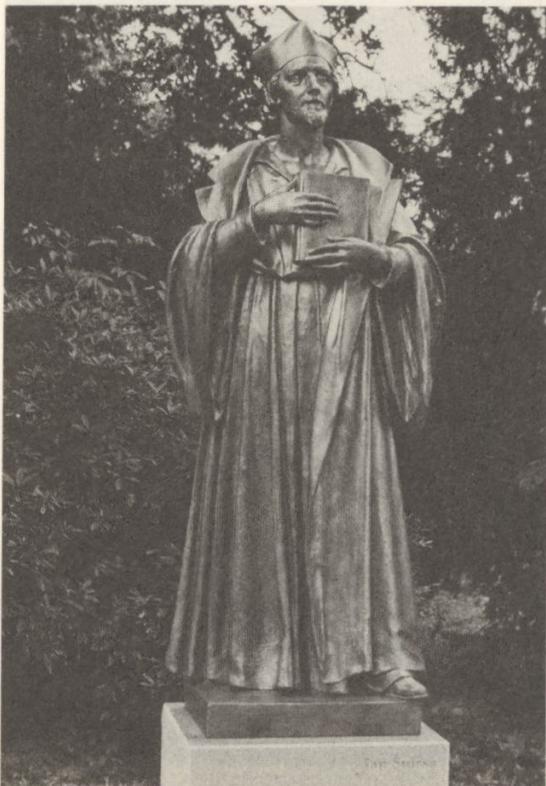


Abb. 77: Jan Stursa, Hus-Denkmal, 2015, Nové Město na Moravě, © commons.wikimedia.org



Abb. 78: Ladislav Beneš, Hus-Denkmal, 1911, Bohušovice, © Stadt Bohušovice



Abb. 79: Ladislav Šaloun, Hus-Denkmal, Prag, Altstädter Ring, 1901–15, © Raphael Rosenberg



Abb. 80: Ladislav Šaloun, Hus-Denkmal, Prag (Rückseite), © Raphael Rosenberg



Abb. 81: Václav Brožík, Meister Jan Hus auf dem Konzil von Konstanz, 1883, Prag, Altstädter Rathaus, © W.Rebel, commons.wikimedia

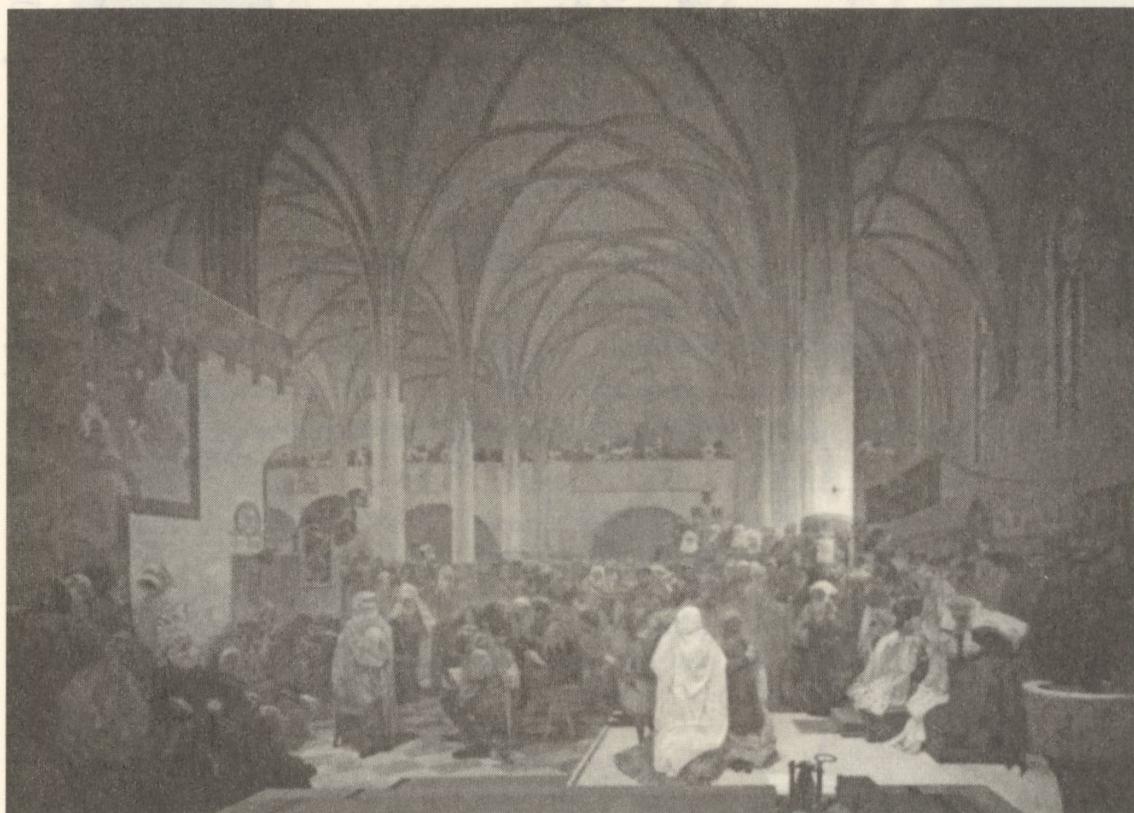


Abb. 82: Alfons Mucha, Die Predigt des Magister Jan Hus in der Bethlehemskapelle, 1916, Prag, Nationalgalerie, © Das slawische Epos [Ausst. Kat., Kunsthalle Krems], hg. von Karel Srp, Krems 1994, S. 90



Abb. 83: Standorte der Husidenkmäler, © Tanja Jenni, Heidrun und Raphael Rosenberg.