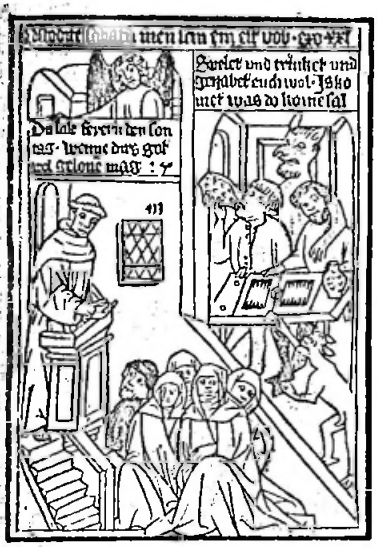
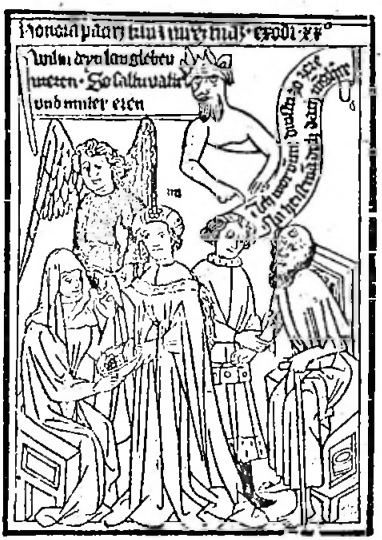
mumu Archiv Museum Muttenz





Zwei Blätter mit Darstellungen der Zehn Gebote. Decalogus, Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitätsbibliothek. Mitte 15. Jh.

DIE ZEHN GEBOTE ALS WANDBILD

Ein Beitrag zur Darstellung des Dekaloges im späten Mittelalter

Von Ernst Murbach

Beim Betreten der Kirche von Muttenz bei Basel muß dem Besucher im ausgehenden Mittelalter an der Südwand unweit des Chorbogens ein Gemälde aufgefallen sein, das im Gegensatz zu dem großzügig hingemalten Apostelzyklus in zehn kleinformatige Bilder aufgeteilt war. In Augenhöhe angebracht, wirkten die je fünf Felderreihen wie ein Tafelbild. Auf ihnen waren die Zehn Gebote dargestellt, und sie erinnerten den Betrachter mahnend an Predigt und Beichte.

Was wir heute von diesem Wandbild kennen, beschränkt sich auf Aquarellkopien, welche Karl Jauslin während der vorübergehenden Aufdeckung 1880 angefertigt hatte. Noch warten die Bilder unter der Tünche auf die Freilegung. In der Weiterführung einer ersten Deutung dieses Zyklus (vgl. «Unsere Kunstdenkmäler» 1967, 2, S. 91) versuchen wir die gewonnene Erkenntnis, daß es sich um die Darstellungen des Dekaloges handelt, in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Es scheint lohnend, das einmalig auftretende Bildmotiv in bezug auf Parallelen zu untersuchen. Die in Kopien vorhandenen Bruchstücke zeigen in der Tat keine Heiligenlegende, wie dies Bernoulli nach der Freilegung vermutet hatte, sondern Versinnbildlichungen der Gottesgesetze. Das dritte Gebot, «Du sollst den Feiertag heiligen», wird durch einen Kanzelprediger und zwei Zuhörer verbildlicht. «Du sollst Vater und Mutter in Ehren halten», das vierte Gesetz, wird durch

Unsere Kunstdenkmäler. Bd 20 1969

eine negative Auslegung dargestellt, indem ein junger Mann auf einen sitzenden Greis einschlägt. Ebenso ist das fünfte Gebot «Du sollst nicht töten» mit negativem Vorzeichen versehen: zwei Männer erstechen einen dritten.

Einer stilkritischen Analyse sind wir allein schon dadurch enthoben, dass die überlieferte Abbildung aus zweiter Hand stammt. Immerhin fällt auf, daß die Figuren in kahle Räume gestellt sind. Anderseits nimmt der Zyklus Rücksicht auf den Apostelfries. Er füllt den Platz zwischen den lebensgroßen Aposteln und dem Chorbogen. Deshalb dürfen wir annehmen, daß dieses Gemälde der Zehn Gebote gleichzeitig mit dem im Jahre 1507 entstandenen Credozyklus entstanden ist. Die nahe Stellung zur Apostelfolge ist bereits ein Hinweis auf den ikonographischen Zusammenhang. Der mittelalterliche Katechismus enthält neben den Zehn Geboten als Hauptstück das Glaubensbekenntnis, versinnbildlicht durch die Apostel mit den Schriftbändern, weiter die sieben Todsünden, die Werke der Barmherzigkeit und die Sakramente. Um diese Mahn- und Erbauungsbilder verstehen zu können, muß man sich in die Volksfrömmigkeit der damaligen Zeit zurückversetzen. Das späte Mittelalter kennt eine Reihe von volkstümlichen Darstellungen, die oft der Volkskunde näher stehen als der eigentlichen Kunstgeschichte. Das Primäre ist hier nicht die künstlerische Gestaltung, sondern die Belehrung und die religiöse Unterweisung. In diesen Bereich gehören zum Beispiel der Totentanz, die «Ars moriendi», die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten und auch das Christophorusbild.

Über die Volksbücher haben die Zehn Gebote Eingang in die malerische Ausstattung der Kirchen gefunden. Es darf angenommen werden, daß der Maler in Muttenz graphische Blätter als Vorlage verwendet hat, wofür die übersichtliche Komposition und die vereinfachte Raumkulisse sprechen. Die nachfolgende Aufzählung von Buchillustrationen, Holz- und Metallschnitten belegt den häufigen Gebrauch des «Beichtspiegels» für den christlichen Unterricht. Übrigens war es Sitte, die käuflich erworbenen Blätter an Wand und Türen zu befestigen, in Erfüllung der Gebote Gottes nach 5. Moses 6, 9: «Du sollst sie über deines Hauses Pfosten schreiben und an die Tore». Für zwei Druckwerke besitzen wir den Beweis, daß sie an der Mauer angeheftet waren: die Münchner Beichttafel von 1481 und der Zürcher Wandkatechismus von 1525. Somit wäre das Wandbild eher ein Ersatz für die Drucke auf Papier als ein Gemälde im Stil der Monumentalmalerei. Weisbach

Darstellungen der Zehn Gebote und der ägyptischen Plagen. Oberrheinische Metallschnitte. Um 1475

Darstellungen der Zehn Gebote. Aquarellkopien nach Wandbildern in der Pfarrkirche von Muttenz. Um 1507

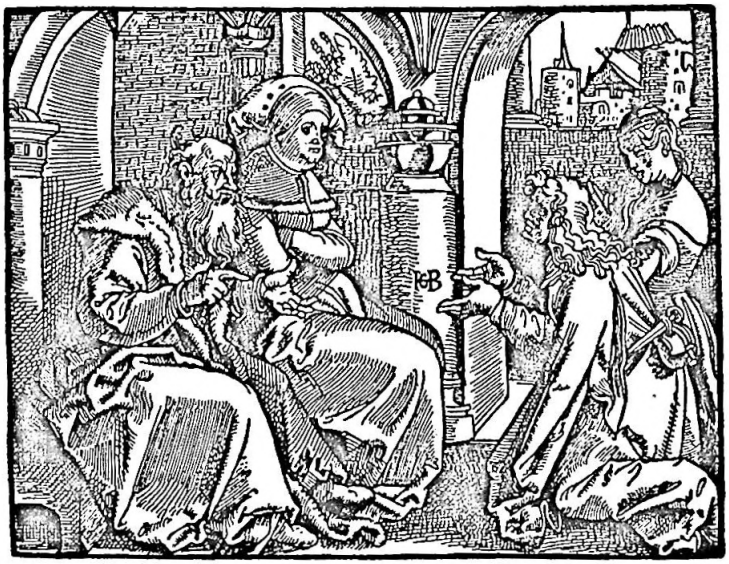
vermutet, daß die Werke über die Apokalypse und selbst die Biblia pauperum, welche vorwiegend für Theologen bestimmt waren, den Weg in die Klosterbibliotheken fanden, während der Bestand an Laienbüchern, zu denen die Zehn Gebote gehören, geringer ist. Die nachfolgende Zusammenstellung von Druckerzeugnissen aus der Zeit von 1450 bis Anfang des 16. Jhs. beweist dennoch die starke Verbreitung der Katechismen in unserer Gegend. Die Vielfalt der Bezeichnungen, unter denen die Bilder der Zehn Gebote in die Kunstgeschichte eingegangen sind, geht aus folgenden Titeln hervor: die Beichte über die Zehn Gebote, Spiegel des Sünders, der Seele Trost, die Beichte und die sieben Todsünden usw.

Alles deutet darauf hin, daß wichtige illustrierte Ausgaben mit den Zehn Geboten am Oberrhein erschienen sind. Der Sammelband Codex Pal. germ. 438 in der Heidelberger Universitätsbibliothek enthält gleich zwei Ausgaben der Gottesgesetze, die wohl zu den ältesten gehören und stilistisch mit Drucken von Basel und Straßburg verwandt sind. Ihr oberrheinischer Ursprung kommt in den Begleittexten zum Ausdruck, die stets ein Bestandteil der Bilder sind. Das mit zehn Holzschnitten versehene Blockbuch «Decalogus» stimmt mit dem harten Konturstil des Planetenbuches überein, dessen Blatt mit den Kindern der Venus das Wappen der Stadt Basel trägt. Weil sich der Holzschneider nicht damit begnügt, die Handlung auf menschliche Gestalten zu beschränken – was bei einer bildlichen Fassung der Gebote ohnehin schwierig ist – fügte er je einen Engel und einen Teufel bei. Diese versuchen den Menschen zu einer guten oder schlechten Tat zu bewegen, wodurch das Bild eine dramatische Spannung erhält. Bei der zweiten Bilderfolge in Heidelberg handelt es sich lediglich um Federzeichnungen in groben Zügen, welche vermutlich als Vorlage für die Ausführung im Holzschnitt dienten. Der Stil entspricht durchaus demjenigen der sogenannten Heiligen- oder Kartenmaler. Kristeller und Weisbach zählen die beiden Werke zu den frühesten, um 1450 zu datierenden Arbeiten dieser Gattung. Etwas später, wohl um 1475, dürfte ein ebenfalls oberrheinischer Metallschnitt entstan-

den sein, der zwanzig hochrechteckige Bilder in fünf Reihen zu doppelten Paaren zeigt. Das Blatt wird heute im Britischen Museum aufbewahrt. Jedem Gebot geht eine Darstellung der entsprechenden ägyptischen Plagen voraus, eine Konkordanz, die auf Augustinus zurückgeht. Oben sind die Bilder mit lateinischem Begleittext versehen, während unten eine zweizeilige deutsche Inschrift hinzukommt. Immer wieder erscheint im Hintergrund Moses als Halbfigur mit den Gesetzestafeln, den Ursprung der durch Gott verheißenen sittlichen Gesetze symbolisierend. Die Feststellung, daß wiederum Basel oder Straßburg die Heimat der Blätter ist, beweist die wichtige Rolle, welche diesen beiden Städten für die Verbreitung der paränetischen religiösen Darstellungsreihen zukommt. Im Gegensatz zu der betonten Umrißzeichnung bei den Holzschnitten arbeitet der Künstler hier in Anpassung an die Technik des Metallschnittes im flächigen Tiefdruckverfahren unter Verwendung des Rapports.

Taucht einmal ein einzelnes Blatt mit einer Szene der ägyptischen Plagen auf, dann darf daraus geschlossen werden, daß es ursprünglich zu den Zehn-Gebote-Zyklen gehörte. Dies dürfte bei einem Kupferstich mit dem Thema der Frommen und Gottlosen der Fall sein, der von Geisberg dem Meister der Nürnberger Passion zugeschrieben wird.

«Das Buch der Zehn Gebote», das einen Franziskanerbruder Markus von Lindau zum Verfasser hat, stammt aus der Spätzeit. Die Ausgabe erschien 1516 bei Joh. Grüninger in Straßburg und ist mit zehn breitformatigen Holzschnitten von Baldung Grien geschmückt. Unter der Meisterhand des Künstlers wird die Illustration zu den Zehn Geboten durch neue figürliche und räumliche Erfindungen in eine zeitgemäße Vorstellungswelt umgewandelt. Die Versinnbildlichung der Gebote bekommt nun einen frischen Zug. Baldungs Holzschnitte sind wiederholt verwendet worden, zum Beispiel bei den Predigten von Geiler von Kayserberg, was die Beliebtheit der Bilderfolge unterstreicht. Noch bis



Das fünfte Gebot. Holzschnitt von Hans Baldung Grien. 1516

1543 hat die Straßburger Buchkunst diese Druckstöcke für Predigt- und Bibelpublikationen benützt, eine Brücke schlagend zwischen Mittelalter und Neuzeit. Dieses Weiterleben verdanken die Holzschnitte der Anschauungskraft Baldungs.

Bevor wir in der Wandmalerei Umschau nach den Zehn Geboten halten, sei wenigstens ein einziges Beispiel aus der Plastik erwähnt, das Braun im Welfenmuseum von Hannover entdeckt hat. Was die Malerei der altdeutschen Buchillustration und der Graphik im 15. Jh. verdankt, läßt sich leider nur an wenigen Beispielen zeigen. Ohne Beziehung zu den Katechismusdrucken wären auch die nachfolgend genannten Wandbilder nicht denkbar. Vorläufig bleibt das Beispiel von Muttenz für unsere Gegend einzigartig. Erst wenn wir in den Norden reisen, finden wir das Bildmotiv als Wandgemälde. Dorothea Kluge erwähnt in Westfalen in der Kirche von Lemgo eine Zehn-Gebote-Darstellung. Hier tritt ein anderer Typus auf. Es ist die Gestalt des Moses, der ganz von Schriftbändern und Medaillons umgeben ist, auf denen auf der einen Seite die Zehn Gebote bildlich und textlich gemalt sind, während auf der Gegenseite die zehn ägyptischen Plagen erscheinen. Der Nachweis, daß ein im Britischen Museum vorhandenes Holzschnittblatt als Vorlage für das Monumentalbild diente, läßt die Abhängigkeit der Wandmalerei von der graphischen Kunst erkennen. Ähnliche Malereien, die inschriftlich datiert sind (1476 und 1483), hat man in der Kirche von Zierenberg in Hessen gefunden. Umfangreicher erweisen sich die eben veröffentlichten Wandmalereien in Kalkmålningas (Schweden). Der dortige Dekalog entspricht motivisch jenen Holzschnitten in Heidelberg, da auch hier Engel und Teufel als Gegenspieler des Menschen in Erscheinung treten. Die zeitliche Übereinstimmung von 1470 deckt sich mit dieser Darstellungsart.

Die kleine Auslese nach thematischen Gesichtspunkten kann in diesem Rahmen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie soll vielmehr das Interesse an diesem Bildmotiv wecken und den Weg für die weitere Auffindung dieses seltenen Wandbildsujets bahnen. Zudem vermag das Bildthema der Zehn Gebote einen Hinweis auf die vielschichtige Motivwahl im späten Mittelalter sein, auf deren volkstümlichen Charakter, auf die spezifische Glaubensnot der damaligen Zeit und die Abhängigkeit der Wandmalerei von graphischen Vorbildern.

Literatur:

Johannes Geffcken, Der Bildercatechismus des 15. Jhs. Die zehn Gebote, Leipzig 1885.

Paul Kristeller, Die Straßburger Bücher-Illustration im 15. und im Anfang des 16. Jhs. Diss. Leipzig 1888.

Werner Weisbach, Die Basler Buchillustration des 15. Jhs. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 8, Straßburg 1896.

Paul Kristeller, Decalogus Septimania poenalis Symbolum apostolicum. Drei Blockbücher der Heidelberger Universitätsbibliothek. IV. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1907.

W. L. Schreiber, Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 106, Straßburg 1909.

Joseph Braun S. J., Der christliche Altar, Band I und II, München 1924.

Joseph Braun S. J., Liturgisches Handlexikon, Regensburg 1924.

Oskar Hagen, Hans Baldungs Rosenkranz / Seelengärtlein / Zehn Gebote / Zwölf Apostel, München 1928.

Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig o. J.

C. Dodgson, Prints in the dolled Manner and other Metal-cuts of the 15th century in the Department of prints and drawings British Museum, Oxford 1937.

Bengt Ingmar Kilström, Den Katketiska undervisningen i Sverige under medeltiden. Akad avh, Uppsala 1958.
Dorothea Kluge, Gotische Wandmalerei in Westfalen, 1290–1530, Münster 1959.
Carl Koch, Ausstellungskatalog Hans Baldung Grien. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959.
Robert Wildhaber, Das gute und das schlechte Gebet. Ein Beitrag zum Thema Mahnbilder. Festschrift zum 65. Geburtstag Bruno Schiers, Göttingen 1968.
Hans-Rudolf Heyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft I, Basel 1969.
Bengt Ingmar Kilström, Litslena Kyrka. Sveriges Kyrkor Uppland, Heft 127, Stockholm 1969.

VEDUTEN DER STADT KONSTANZ VON HARTMANN SCHEDEL BIS MERIAN UND WOLFGANG SPENGLER

Von Friedrich Thöne

Die Holzschnitt-Vedute in Schedels Weltchronik von 1493

Als im Jahre 1493 Hartmann Schedels Weltchronik erschien, war Konstanz, die freie Reichsstadt und Stadt mit der Bischofskirche der größten Diözese nördlich der Alpen, in der kleinen Veduten-Gruppe mit einer über zwei Seiten reichenden, 20,5:52,5 cm großen

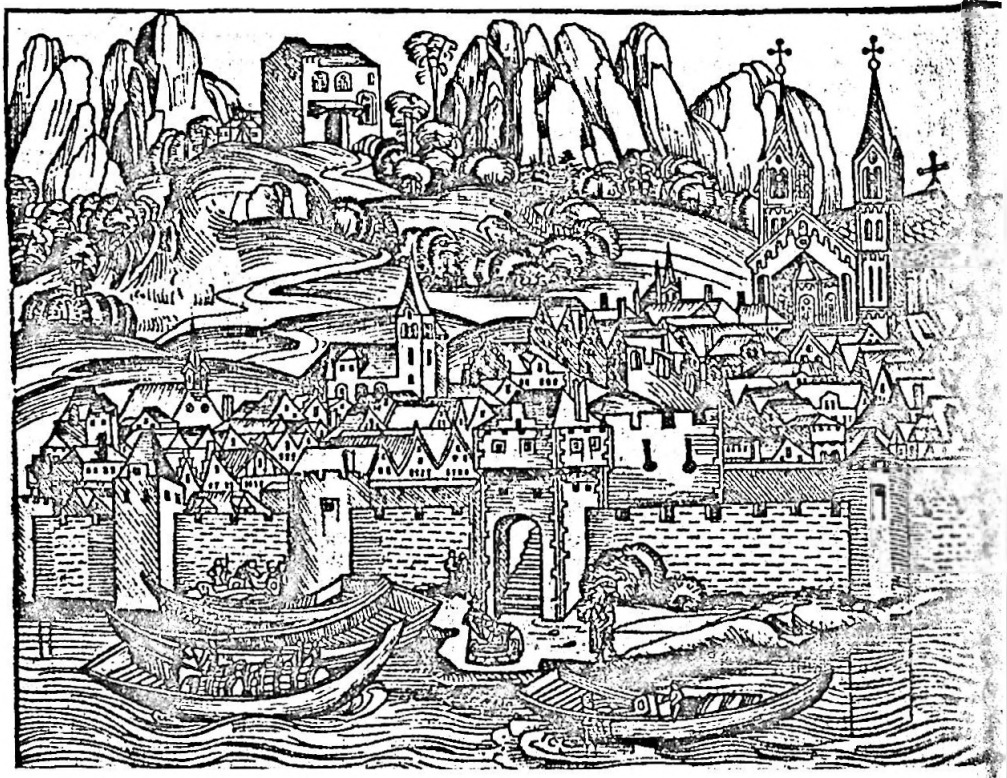


Abb. 1. Matthaeus Gutrecht d. Ä. (?). Konstanz. Holz

Die Zehn Gebote – Der Dekalog[11]
2 Mos 20,1–17, 5 Mos 5,6–18 (21)

Die Übergabe des Gesetzes an Mose auf dem Berg Sinai gehört zu den ältesten Bildmotiven der christlichen Kunst. Sie wurde als göttliche Epiphanie, als alttestamentlicher Typus in verschiedenen Gegenüberstellungen, als Illustration zum Text 2 Mos 20[12] und schließlich auch im Zusammenhang der Katechismusillustration dargestellt. Hier jedoch ist das Gestz nicht im jüdisch-alttestamentlichen Sinne als Heilsweg, sondern als für den Christen bleibend gültige ethische Norm verstanden.

Die die alttestamentliche Forderung verschärfende Interpretation der Gebote, die Jesus in der Bergpredigt gab, und die Beispiele christlichen Verhaltens, die sich u. a. in Mt 25,34–36 finden, wurden für das Ethos der Christen bestimmend. Als besonderes Lehrstück scheint der Dekalog im Gegensatz zu Credo und Vaterunser im frühen und hohen Mittelalter nicht behandelt und in der Kunst auch nicht dargestellt worden zu sein. In unserem Zusammenhang ist die oben erwähnte seltene Darstellung der Übergabe des Gesetzes in der Form von zehn Spruchbändern an die Israeliten (nicht an Mose auf dem Sinai) beachtenswert, die in einem Blockbuch, 1330–1340, als Antitypus und Präfiguration der Ausgießung des Heiligen Geistes zugeordnet ist, *vgl. Abb. 50.* Diese Verbindung macht das Verhältnis des Christen zu den Geboten deutlich. An die Stelle des Gesetzes tritt die Gabe des Geistes; zugleich ist die Erfüllung der Gebote, das heißt des göttlichen Willens, Frucht des Geistes.

Im späten Mittelalter rückten die Zehn Gebote im Zusammenhang der Beichtpraxis stärker ins Blickfeld, da sie zur Erkenntnis der eigenen Sünden empfohlen wurden. Um 1370 setzten die Dekalogerklärungen in Vers- und Dialogform, ohne an frühere Unterweisungen anzuknüpfen, mit dem Beichttraktat des Franziskaners Marcus (Marquardt) von Weida (Lindau) ein. Selbständige Bildzyklen sind vom Ende des 14. Jh. bekannt. Sie wurden neben den Hauptsünden, die im 15. Jh. noch katechetisches Lehrstück waren, in der didaktischen Kunst, die die Volksbelehrung unterstützte, vor allem als Beichtspiegel dargestellt. Die Reihenfolge der Gebote fünf bis sieben, die das Leben, die Ehe und den Besitz schützen, wird manchmal vertauscht. Weil das 2. Gebot des Dekalogs »Du sollst dir kein Bildnis machen ...« im Mittelalter herausgenommen wurde, teilte man das 10. Gebot, um wieder auf die Zahl zehn zu kommen. Bezüglich der Reihenfolge kommt es zu zwei Traditionen. Im Mittelalter wird allgemein das Verbot, die Ehefrau des Nächsten zu begehren, vorangestellt, so daß sich das 10. Gebot auf den Besitz bezieht. Luther hat dagegen das Begehren nach dem Haus vorgezogen, vgl. die Abbildungen.

In der Wand- und Glasmalerei, vereinzelt auch in der Plastik, sind eine Reihe von Dekalogdarstellungen erhalten: Freskenreste in der Marienkirche in Lemgo gegen 1400; Fenster in St. Georg, Schlettstadt (Sélestat), Rose in der Vorhalle, 2. Hälfte 14. Jh., und in der Pfarrkirche zu Thann um 1422, beide Elsaß; Fragmente eines Fensters 1440–1446 aus der Karmeliterkirche in Boppard, Köln, Schnütgemuseum und in der Burell-Collection zu Glasgow; der 2. Hälfte des 15. Jh. gehören an die schlecht erhaltenen Chorgestühlbilder der Pfarrkirche in Friedberg (Hessen), ein Wandbild in St. Jodok zu Landshut, um 1466, ein Freskenzyklus im Schiff der Kirche zu Zierenberg (Hessen), 1476–1483, der neben den Geboten auch das Credo (Apostelfiguren) und das Jüngste Gericht umfaßt. Ein umfangreicher Zyklus, an den sich auch das Gericht anschließt, befindet sich in der Kirche in Nonnberg (Niederbayern), 3. Viertel 15. Jh. Für Österreich sind zu nennen die Malerei an der Außenwand der Kirche in Werschling (Kärnten) von 1516 und der Dekalogzyklus der 1. Hälfte des 16. Jh. in Frankenmarkt, (Ob. Östr.). In der Kirche zu Muttenz bei Basel waren unterhalb eines noch erhaltenen Credozyklus (Apostelfiguren) von 1507 in kleinerem Format die Zehn Gebote dargestellt, die 1880 einer Renovierung zum Opfer fielen. Außerdem sind in mehreren Kirchen Schwedens Kalkmalereien bekannt geworden. Doch auch in den evangelischen Kirchen sind Monumentaldarstellungen zum Katechismus zu finden. So enthält zum Beispiel die 1543 vollendete Schloßkapelle Ottheinrichs in Neuburg a. d. Donau – ältester bekannter Sakralbau der Reformation (Torgau 1544) – einen von Hans Bocksberger d. Ä. gemalten Zyklus, der in ein größeres Bildprogramm Mose mit den Tafeln der Zehn Ge-

11. RGG, 3. Aufl., II, 1531f. (F. Lau). LCI, 4, Sp. 564–569 (M. Lechner).

12. Vgl. Stichwortverzeichnisse der anderen Bände, ausführlich Bd. V.

mumu Archiv Museum Muttenz

bote und typologische Darstellungen der Taufe und des Abendmahls einbezieht. Der gesamte Bildschmuck läßt Ottheinrichs religiöse Auseinandersetzung und Hinwendung zur neuen Lehre erkennen. Von besonderem Interesse sind auch die Freskenzyklen der heute evangelisch-reformierten Kirche in Sonneborn (Kreis Lemgo) von 1564. Sie stellen alle fünf Hauptstücke des Katechismus dar, wurden aber schon zu Beginn des 17. Jh. nach der Einführung des reformierten Bekenntnisses in Lippe übermalt und erst in jüngerer Zeit wieder aufgedeckt. Durch eine 1965 vorgenommene Restauration der evangelischen Kirche von Rottenacker (Kreis Ehingen a. d. Donau) ist auch aus dem 18. Jh. ein kompendienartiges Bildprogramm zum Katechismus bekannt geworden, das noch durch einen allegorischen Bildzyklus zu den Seligpreisungen (Mt 5,3–10) ergänzt ist. Martin Klauflügel und Johann Michael Frey malten 1767 die Apostel mit den entsprechenden Sätzen des Credos an die Kirchenwände; die Bilder zum Vaterunser und den Geboten schmücken die Emporen, letztere sind heute nicht mehr alle eingebaut[13]. Den Werken der Monumentalkunst sind vermutlich Gebotstafeln, graphische Einzelblätter (Holz- und Metallschnitte) mit bildlichen Darstellungen und illustrierte Traktate vorausgegangen, auch wenn davon vor 1400 kaum Beispiele erhalten sind. In einigen Fällen konnte der Einfluß der Druckgraphik auf Wandbilder der 2. Hälfte des 15. Jh. nachgewiesen werden. Die Bildzyklen der evangelischen Kirchen des 16. Jhs. stehen in Beziehung zur Katechismusillustration; was durch Einzeluntersuchungen bestätigt wurde. Da die Wandmalerei meist schlecht erhalten ist, geben wir davon keine Abbildungen.

In dem berühmten Sch'ma Israel, dem Morgengebet: »Höre Israel«, das den Israeliten die Beachtung des Dekalogs ans Herz legt, 5 Mos 6,4–9, heißt es: »... du sollst sie (diese Worte) deinen Kindern einschärfen ... und sollst sie über deines Hauses Pfosten schreiben und an die Tore.« Dieser Forderung kam nicht nur das orthodoxe Judentum nach, sie hat sich gelegentlich auch im Kirchenbau durch die Aufstellung von Gebotstafeln am Eingang der Kirche oder an den Innen- oder Außenwänden in der Nähe des Eingangs niedergeschlagen. Sie dienten als Mahnung zur Beichte und der Förderung des moralischen Verhaltens. Die beschrifteten Marmortafeln von W. Kaltenberger, 1521–1522, in der Vorhalle von St. Zeno in Bad Reichenhall, auf denen die Gebote, das Credo und das Vaterunser zu lesen sind, geben noch eine Vorstellung dieser Tafeln. Die erste zeigt über den beiden Gebotstafeln Gott (Halbfigur), dessen Haupt von Strahlen umgeben ist. Mit dem Beginn des Druckverfahrens wurden die Gebotstafeln in Verbindung mit der Gottes- oder Mosegestalt auf graphische Blätter übertragen. Die Akzente können verschieden gesetzt sein, sie liegen entweder bei den Tafeln, bei Mose oder bei der Gesetzesübergabe auf dem Sinai. Auf einem Schrotblatt, 1450–1460, Graphische Sammlung München, *Abb. 279*, stehen großformatig in der Mitte die Gebotstafeln, die Mose mit ausgebreiteten Händen über sich hält. Darüber erscheint Christus (Brustbild) im flammenden Busch[14]. Hier handelt es sich um eine Repräsentation der Gebote im Sinne der Katechismusbelehrung, die an die Szene der Gesetzesübergabe an Mose nur lose anknüpft. Deshalb ist es möglich, das Motiv des brennenden Dornbuschs, das aus der Berufung des Moses stammt, an die

13. Siehe zu Lemgo: D. Kluge, Gotische Wandmalerei in Westfalen von 1290–1530, Münster in Westf. 1959, S. 165 f. Zu Zierenberg: H. Kramm, Jb. der Denkmalspflege Kassel II (o. J.), S. 119. Zu Muttenz: E. Murbach, Die Zehn Gebote als Wandbild, in: Unsere Kunstdenkmäler XX, Bern 1969, Sp. 225–230. Zu dem bedeutendsten bekannten Freskenzyklus der vorreformatorischen Zeit in Nonnberg (Niederbayern): M. Lechner, Zur Ikonographie der Zehngebot-Fresken in Nonnberg, in: Ostbayr. Grenzmarken, II, 1969 (Passau), S. 313–339 mit Denkmälerübersicht einschließlich der Inschriften und ausführlichen Literaturangaben. Zu den Darstellungen Schwedens: B. I. Kilström, On tiv guds bud i medeltida Bildtradition, in: Fornwännen 44, 1949, S. 310–329. Ders. Den Katekatiska undervisningen ... 1958, Kap. 4. Zur Schloßkapelle von Neuburg: E. Steingräber, Die freigelegte Deckenmalerei in Neuburg a. d. Donau, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1952, S. 127–132. Zu Sonneborn: H. Claussen, Wandmalerei aus lutherischer Zeit in der Pfarrkirche zu Sonneborn, in: Westfalen 41, Münster i. W. 1963, S. 354–381. Zu Rottenacker: R. Lieske, Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg, München–Berlin 1973, S. 68–70. Es werden hier S. 60–68 noch andere Beispiele aufgeführt, auch ein Credozyklus (Steinreliefs), der sich ehemals am Blockaltar der 1560 vollendeten Hofkapelle des Stuttgarter Schlosses befand.

14. Es ist in vorausgehenden Bänden schon mehrmals auf die christologische Deutung der alttestamentlichen Gotteserscheinungen im Mittelalter hingewiesen worden.

Stelle des Berges Sinai zu setzen. Es geht hier nicht im heilsgeschichtlichen Sinn um das Gesetz des Alten Bundes, auch nicht um eine Textillustration, sondern um die Hervorhebung des göttlichen Ursprungs der Gebote. Die Illustrationen der zehn Gebote und der Strafen für deren Übertretung sind auf diesem Blatt in Medaillons als Nebenmotive der Hauptdarstellung zugeordnet, siehe unten.

Auf einem deutschen Einblatt-Holzschnitt, 1465–1480, London BM., tritt die Mosefigur im priesterlichen Gewand beherrschend inmitten der beiden Bildgruppen auf, mit denen sie durch zwanzig Schriftbänder verbunden ist, *Abb. 280*. Die Tafeln, die Mose hochhebt, sind verhältnismäßig klein. Dagegen erinnert das Eingangsbild zum Dekalogzyklus in den Drucken des Großen Katechismus bei Steiner, Augsburg, von 1530ff. an den Brauch, bewegliche Gebotstafeln aufzustellen, *Abb. 281*. Auf das Titelblatt der Basler Ausgabe von Luthers »Der zehn Gebote nützliche Erklärung«, 1520, die keine Illustrationen zu den einzelnen Geboten enthält, ist schon hingewiesen worden, *Abb. 282*. Bei Einzeldarstellungen der Gebote gibt die Illustration zum 1. Gebot Motive, die sich auf diese Doppelszene beziehen, hier steht sie als Titelblatt für alle Gebote und ihre Übertretungen. Des öfteren ist die Gesetzesübergabe klein in einem Landschaftshintergrund über dem szenisch dargestellten Gebotszyklus zu sehen, wie auf der Danziger Tafel, *Abb. 292*, oder oberhalb der großen Gebotstafeln auf einem Votivbild von 1548 des Malers Ludger tom Ring d. Ä. in der Liebfrauenkirche zu Münster (Westfalen).

Die Darstellung der einzelnen Gebote. Für die bildliche Illustration der einzelnen Gebote, die primär in der Druckgraphik (Einzel- und Buchdruck) hervortritt, gibt es bezüglich der Themenwahl mehrere Möglichkeiten:

a) Es werden im moralisch-didaktischen Sinn Beispiele des täglichen Lebens gewählt, mit denen entweder die Befolgung oder die Übertretung des Gebotes sinnfällig veranschaulicht wird. Dabei überwiegen die Übertretungen (»... du sollst nicht«). b) Ausführliche Bildfolgen stellen Befolgung und Übertretung jeweils nebeneinander. c) Beide Darstellungsschemata können durch die Hinzufügung der Bestrafung eine Erweiterung auf zwanzig bzw. dreißig Bildfelder erfahren (Nonnberg). d) An die Stelle der profanen Exempla treten biblische Szenen, wobei die Bevorzugung des Alten Testaments auffällt. e) Profane und biblische Beispiele werden gemischt; dabei hat immer eine Gruppe den Vorrang. f) Einige Holzschnitte vom Ende des 15. Jh. (Fürstenbergsche Sammlungen in Donaueschingen und Pariser Nationalbibliothek) geben, ähnlich wie viele Arma-Darstellungen der Zeit (vgl. Bd. 2), nur realistische Abbreviaturen profaner Szenen zu den einzelnen Geboten.

Illustrationen des 15. Jh. wählen fast durchweg profane Beispiele und ergänzen diese nur selten durch biblische. Eine Ausnahme bildet das Triptychonfragment, 1410–1420, in Hannover, *Abb. 296*, dessen erhaltene Mitteltafel nur biblische Beispiele gibt, siehe unten. Im Zyklus der 2. südlichen Seitenkapelle von St. Jodok zu Landshut überwiegen die biblischen die profanen Szenen. Hier ist über den Geboten die Sinaiszene in größerem Format dargestellt, und ihr sind Josua, Aaron und vier Israeliten eingefügt.

Ein Münchner Einzelblattdruck, zwischen 1460 und 1480, illustriert alle Gebote ohne erläuternde Texte auf einer Seite und fügt den Übertretungen eine kleine Teufelsgestalt ein, *Abb. 283*. Die Thematik ist für das 15. Jh. typisch. 1. Gebot: eine häufig wiederkehrende Doppelszene, die von der Gesetzesübergabe am Sinai abgeleitet, jedoch profanisiert oder verallgemeinert ist. In einem Wolkenkranz erscheint Gott mit den beiden Tafeln; Mose, an den Hörnern[15] zu erkennen, kniet auf der Erde neben einem Berg und hebt anbetend die Hände. Er übernimmt hier die Rolle derjenigen, die Gott den Herrn anbeten. Daneben steht auf einer Säule ein Teufels- oder Götzenbild mit einer Fahne, dem sich drei Kniende zuwenden. Diese Verehrung des »falschen Gottes« lehnt sich an den Tanz der Israeliten um das Goldene Kalb an; es gibt Beispiele mit dem Kalb auf der Säule. 2. Zwei Spieler (Würfel und Karten) zanken sich, wobei einer den Mund des anderen, den der Teufel am Schopf packt, zuhält. Das Kruzifix verdeutlicht, daß dieser Mann beim Kruzifix einen Meineid geschworen und so den Namen Gottes mißbraucht hat. Das Schwören beim Leiden Christi ist schon im 14. Jh. eine bekannte Eidesformel. Eine Mahnung, die

15. Das hebräische Wort Qeren in 2 Mos 34,29 übersetzt die Septuaginta mit »Strahlen«, die Vulgata mit »Hörnern«. So wird das Leuchten des Angesichtes Moses bei der Begegnung mit Gott im Mittelalter durch zwei Hörner veranschaulicht.

häufig mit dem 2. Gebot verbunden ist, lautet: »Du sollst nicht schwören bei unserem Gott, bei der Marter Gottes, bei dem Tod Gottes, bei dem Leichnam Gottes.« Statt des Kruzifixes wird bei diesem Gebot manchmal eine Kirche dargestellt, gegen die ein Mann lästernd die Hand hebt. 3. Durch Arbeit wird der Feiertag entheiligt: statt der Arbeit kommt auch ein Tanzvergnügen vor. Positiv wird dies Gebot oft durch die Feier des Meßopfers oder auch durch eine Predigt dargestellt. 4. Der Sohn ehrt den Vater, indem er ihm die Füße wäscht, die Tochter kämmt der Mutter die Haare. 5. Bei einem Duell bricht einer der Fechter zusammen. 6. Ein jugendlicher Taschendieb bestiehlt einen Mann. 7. Ein Galan liebkost eine durch die Tracht (Haube) als verheiratet gekennzeichnete Frau. 8. Vor dem Richter bezichtigt ein Zeuge durch Meineid einen Unschuldigen einer strafwürdigen Tat. 9. Ein eleganter Jüngling tritt an eine verheiratete Frau heran. 10. Ein unrechter Handel, bei dem der Mann, auf den der Teufel zuspringt, der Betrüger ist, der fremdes Gut begehrt. Der Teufel, der nach dem Übertreter greift, hat die gleiche Gestalt wie der Götze, der auf dem ersten Bildfeld angebetet wird. Beim 4. Gebot fehlt er, da nur die Befolgung dargestellt ist.

Im allgemeinen sind den Illustrationen die Texte der Gebote in lateinischer oder deutscher Sprache, oft mit Angabe der Bibelstelle, und Belehrungen in Prosa oder Versform (hoch- oder niederdeutsch) innerhalb der Bildkompositionen oder auf Spruchbändern hinzugefügt. Der Heidelberger Dekalog, ein koloriertes Blockbuch, 1455–1458, stellt jeweils eine Szene unterhalb des Gebotstextes und eines Merkverses dar und fügt ihr einen mahnenden Engel und einen Teufel mit einem Spruchband, dessen Vers zur Übertretung des Gebots verführt, ein[16]. Die Illustration des ersten Gebotes, *Abb. 284*, zeigt Gott in der Mandorla thronend. Vor ihm kniet ein Mann, der vom Engel betreut wird. Der Teufel versucht, sich zwischen die beiden zu schieben, und will ihn vom Gebet abbringen, »... überlaß es den Mönchen und Pfaffen«. 2. Ein Mann schwört vor einem Kruzifix. Das 3. Gebot ist eine Doppelszene, *Abb. 286*, die die Predigt eines Mönches vor andächtigen Hörern und spielende und trinkende Männer zeigt. Der Engel hält den mahnenden Vers: »Du sollst den Sonntag feiern, Gott wird dich dafür belohnen.« Über dem Teufel ist zu lesen: »Spielt und trinkt, laßt es euch wohl sein, es kommt doch, wie es kommen soll.« 4. Ehrung der Eltern mit spottendem Teufel. 5. Ein Räuber ersticht einen Pilger im Wald, wobei der Teufel den Stoß vollführt. 6. Der Dieb will einen Rock stehlen, der Teufel verweist ihn auf die offene Geldtruhe. (6. und 7. Gebot sind vertauscht.) 7. Ein Mann reicht einer Frau, der der Teufel zuflüstert: »Tu seinen Willen, man sieht es nicht«, einen Ring. 8. Zwei bärtige Männer belasten vor dem Richter eine Frau, deren Nimbus auf Susanne hinweist. Doch ist die alttestamentliche Geschichte ins Allgemeine abgewandelt. 9. Eine junge Frau wendet sich von ihrem älteren Mann ab und einem Jüngling zu, *Abb. 287*. Oben: »Begehre nicht deines Nächsten Weib, sonst wirst du verlieren Seele und Leib.« Der Teufel sagt: »Dein Mann ist alt und kalt, nimm diesen, der ist besserer Gestalt.« 10. Ein Hirte hütet seine Herde, der Teufel führt einen Landsknecht mit diebischen Absichten herbei. Die Befolgung wird also beim 1. und 4. Gebot, die Übertretung beim 2. und 5. bis 10. gezeigt, und nur beim 3. sind ein positives und ein negatives Beispiel nebeneinandergestellt. Die Verse des Heidelberger Dekalogs sind im 15. Jh. verbreitet. Sie finden sich nicht nur in der Druckgraphik wieder, sondern zum Beispiel auch auf der Danziger Gebotstafel, um 1480, und auf schwedischer Kalkmalerei.

Der Dekalogzyklus im »Büchlein, das da heißt der Seele Trost«, 1478 bei A. Sorg in Augsburg gedruckt, fügt jeder Befolgung des Gebots die Gestalt Gottes im Himmel (Halbfigur mit Wolken) hinzu; bei den Übertretungen greift der Teufel aktiv ein. Positive und negative Beispiele, Einzel- und Doppelszenen wechseln. Auf der Illustration zum 1. Gebot, *Abb. 285*, zeigt Mose einer knienden Gruppe die Gebotstafeln; von einer Säule, der die Betenden den Rücken zuwenden, stürzt das geborstene Götzenbild herab. Beim 2. Gebot, *Abb. 288*, knien wieder Betende, hier mit dem Rücken zu Spielern, von denen einer beim Namen Gottes schwört. Dem 4. Gebot, *Abb. 289*, ist eine Darstellung der Verehrung der Eltern durch zwei kniende kleine Kinder beigegeben, ein Motiv, das Hans Baldung später wieder aufnimmt, wobei er die Kinder je-

16. P. Kristeller, Drei Blockbücher der Heidelberger Universitätsbibliothek, Publikation der Graphischen Gesellschaft, Heft IV, 1907. Ferner: Die Zehn Gebote, Faksimile eines Blockbuches, kommentiert von Wilfried Werner, Dietikon–Zürich 1971. Siehe hier die Übersetzung aller Verse.

doch als Jugendliche zeigt. Die anderen Holzschnitte bringen die üblichen Szenen; das 3. Gebot eine Messefeier; beim Duell zum 5. Gebot ist wieder eine betende Gruppe eingefügt, möglicherweise sind es die Frauen der sich Bekämpfenden. Als Varianten können noch folgende Szenen vorkommen. Das Glasfenster der Pfarrkirche in Thann veranschaulicht beim 4. Gebot die Übertretung: Ein Greis wird von seinem Sohn geschlagen, und eine auffallend gekleidete Dirne verläßt die Mutter. Beim 5. Gebot wird neben eine Rauferei ein Mann und eine Frau, die einen Verwundeten führen, gestellt. Das Fenster in St. Georg in Schlettstadt (Sélestat), um 1400, gibt als Beispiel für die Entheiligung des Sonntags den Holzsammler nach 4 Mos 15,32ff., ein biblisches Motiv, das erst in den Katechismusdrucken des 16. Jh. häufig wird (vielleicht in Schlettstadt eine spätere Ergänzung).

In der Tradition des 15. Jh. mit profanen Beispielen steht noch die Holzschnittfolge zum Dekalog von 1516, die Hans Baldung, gen. Grien, für ein Traktat »Die zehn Gebote und das Paternoster« schuf, das von dem schon erwähnten Bruder Marcus von der Weide verfaßt ist. Vor diesem Druck bei Grüninger in Straßburg ist das Buch schon 1483 ohne Illustrationen in Venedig erschienen. Baldung hat nur die Gebote illustriert und das Bild so weitgehend verselbständigt, daß kein Text dem Bild eingefügt ist. Als Beispiele geben wir die Holzschnitte zum 6. Gebot, das im Mittelalter »Du sollst nicht unkeusch sein« heißt, *Abb. 290*, und zum 7. Gebot, *Abb. 291*[17]. Der Zyklus ist sehr oft kopiert worden, manchmal läßt sich das Original kaum noch erkennen[18].

Sechs Holzreliefs von 1524 der Schule des Veit Stoß im Bayerischen Nationalmuseum, München, zeigen nach der Gesetzesübergabe am Sinai profane Szenen. Einige Tafeln kombinieren zwei Gebotsdarstellungen. L. Cranach d. Ä. schließt sich bei der Gebotstafel, die er im Auftrag des Rates 1516 für den Rathaussaal in Wittenberg malte (heute dort in der Lutherhalle), »um bei der Rechtsprechung an die von Gott gegebenen Gebote zu erinnern«, an die profane mittelalterliche Motivwahl an, doch gerade er wird 1527 in Zusammenarbeit mit Melanchthon die neue Epoche der Katechismusillustration einleiten, die sich ganz auf biblische Szenen stützt.

Die Erweiterung auf zwanzig Szenen durch die konsequente Darstellung von Erfüllung und Übertretung für alle Gebote bereichert den Motivschatz, ohne eine neue ideelle Grundlage zu geben. Ein Hauptwerk für dieses Darstellungsschema ist die Zehn-Gebote-Tafel eines von der niederländischen Malerei beeinflußten nordwestdeutschen Meisters, um 1480, in der Danziger Marienkirche[19], *Abb. 292*. Die mittlere Senkrechte und die waagerechten Schriftleisten grenzen die Bildfelder für die Doppelszenen der einzelnen Gebote ab. Innen- und Landschaftsräume wechseln und sind vom Thema bestimmt. Dem Bildmotiv der Befolgung ist ein Engel mit dem Text des Gebotes und dem der Übertretung der Teufel eingefügt, dessen Schriftbänder fast die gleichen Verse wie im Heidelberger Blockbuch tragen. In der Lünette oben sind links die Anbetung Gottes und die Verehrung des Götzenbildes dargestellt. Dazwischen steht eine Gestalt mit priesterlicher Kopfbinde, die sich noch nicht zwischen den Gruppen entschieden hat. Neu ist gegenüber vorhergehenden Illustrierungen die auf Erden stehende Christusgestalt (Salvator mundi) anstelle Gottes im Himmel. Mit den Darstellungen der Gesetzesübergabe auf dem Sinai und des Moses, der im Begriff ist, die Gebotstafeln beim Anblick des Tanzes um das Goldene Kalb zu zerschmettern – beide Szenen dem in die Tiefe führenden Landschaftshintergrund in kleinem Format eingefügt –, dringt das biblische Thema als Erzählung ein. Angeklungen ist es mit der Mosegestalt und den Gesetzestafeln oder auch mit dem Kalb statt des Götzenbildes auf der Säule schon vorher. Zum 2. Gebot ist neben der Gruppe, die vom Engel vermahnt wird, die Lästerung durch den Eid auf ein Kruzifix, das auf dem Tisch liegt, dargestellt. Auf der großen Tafel, von links nach rechts ablesbar, sind die weiteren Gebote illustriert: eine Predigt im Freien und eine Spiel- und Zechgruppe in der Wirtsstube. Kinder bedienen ihre Eltern bei Tisch, daneben beschimpfen und schlagen sie sie. Ein junger Mann

17. O. Hagen, Hans Baldungs Rosenkranz/Seelengärtlein/Zehn Gebote/Zwölf Apostel, München 1928, S. 43ff., Abb. 63–72.

18. E.-W. Kohls hält die Illustrationen von Bucers »Kürtzer Catechismus« von 1537 auch für Holzschnitte von Hans Baldung. Sie dürften aber nur aus dem Umkreis Baldungs stammen und gehen offensichtlich auf mehrere Einflüsse zurück. Siehe Basler Theol. Zschr. 23, 1967, S. 267–284.

19. W. Drost, Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschätze, Stuttgart 1963, S. 96ff.

geleitet eine Pilgergruppe – ein Überfall. Eine vom Engel geführte Gruppe (Fortsetzung der Landschaft) – Diebe stehlen aus Schatztruhen (6. und 7. Gebot vertauscht). Dann folgen eine Trauungsszene, daneben zwei Liebespaare. Ein Engel drängt mehrere Männer zur Seite, während eine Frau mit zwei falschen Zeugen vor dem Richter steht. Auf der nächsten Szene ist dargestellt, wie sich eine elegant gekleidete Frau dem Haus eines Vornehmen zuwendet. Sie wird von dem aus dem Fenster blickenden Mann und dem sein Gewissen beschwichtigenden Teufel erwartet, von den Dienern vor dem Haus zum Eintritt aufgefordert.

Für die Darstellung der irdischen Strafen, die dem einfachen oder erweiterten Schema hinzugefügt sein können, werden Abbreviaturen der ägyptischen Plagen genommen, 2 Mos 7,15–12,30. Die hier geschilderten Strafen für die Ägypter stehen biblisch in keinem Zusammenhang mit den Geboten, doch geht diese Konkordanz auf Augustin (De Civitate Dei XVI, 43) zurück. Dieses erweiterte Darstellungsschema ist schon gegen 1400 in der Marienkirche zu Lemgo zu finden und tritt im Laufe des 15. Jh. oft auf. Auf diesem Fresko ist die gleiche große Mosegestalt zwischen Schriftbändern und den kleinen Darstellungen der Gebote und der ägyptischen Plagen zu beiden Seiten zu sehen wie auf dem erwähnten Einzelblatt in London, *Abb. 280*. Möglicherweise gab es diesen Bildtypus bei der durch die Bestrafung erweiterten Gebotsdarstellung häufiger, als heute zu überblicken ist. Die Monumentalisierung des Mose fände dann ihre Erklärung auch in der durch ihn herbeigeführten Verhängung der Plagen über Ägypten. Sieht man die Gebote und die Plagen als Strafe für diejenigen, die Gott ungehorsam sind, zusammen, so ist Mose der Übermittler der Gebote und der Strafen – beides auf unmittelbare Weisung Gottes. Auf dem ebenfalls schon erwähnten Schrotblatt, *Abb. 279*, sind um Mose mit den großen Tafeln kleine Rundbilder angeordnet, die die Gebotsübertretungen und die zehn Plagen in der biblischen Reihenfolge einander gegenüberstellen. Zugeordnet sind: 1. der Anbetung des Götzenbildes der Blutregen (2 Mos 7,17ff.); 2. dem vor einer Kirche lästernden oder schwörenden Mann die Froschplage (2 Mos 7,26ff.); 3. einem arbeitenden Bauern die Käfer, die das Getreide auffressen (2 Mos 8,16ff.); 4. dem Sohn, der seine Eltern beschimpft, die Stechmückenplage (2 Mos 8,12ff.); 5. dem Mord das große Viehsterben (2 Mos 9,1–3); 6. dem Ehebruch ein an Blattern Erkrankter vor dem Arzt (2 Mos 9,8–11); 7. dem Taschendieb der Hagelschlag, der die Ernte zerstört (2 Mos 9,18–26); 8. Dem Meineidigen vor dem Richter der Heuschreckenschwarm (2 Mos 10,12–15); 9. dem Mönch, der eine junge Frau umarmt, und dem Liebespärchen im Haus der Einbruch der Finsternis (2 Mos 10,21–23); 10. dem Kaufmann mit Geldsack, der zu Wucherpreis verkauft, drei Tote der Erstgeburt (2 Mos 12,12–14). In dem Buch der christlichen Wallfahrt, 1508 bei Knoblauch in Straßburg gedruckt, sind die Szenen eng aneinander gerückt und nur durch eine Säule getrennt, über der Gott erscheint: Beispiel daraus das 7. Gebot und der Hagelschlag, *Abb. 293*.

Aus einem sehr großen oberrheinischen Formschnitt, um 1475, London, ist ein Ausschnitt des 7. und 10. Gebotes mit Hagelschlag und Tod der Erstgeburt abgebildet, *Abb. 295*. Zweizeilige deutsche Verse erläutern den Bezug zwischen den Übertretungen und den irdischen Strafen, die in der Zuordnung dem Münchner Schrotblatt entsprechen. Jedem Gebotsbild ist Mose mit den Tafeln eingefügt, der jeweils auf das betreffende Gebot weist[20]. Eine zusammenklappbare Tafel, 1520–1530, in der Georgskirche in Dinkelsbühl zeigt fortlaufend in 5 Reihen zu je 4 Darstellungen im Wechsel ein Gebot und eine Plage. In der bayerischen Wandmalerei ist die auf dreißig Szenen erweiterte Bildgruppe im Freskenzyklus, 3. Viertel 15. Jh., in der Kirche zu Nonnberg (Niederbayern) so weit erhalten, daß sie rekonstruiert werden kann. Den Bildern sind in Entsprechung zu den Beichtspiegeln Texte hinzugefügt. Auf die zehn Dreiergruppen, die auf zwei Bildfelder in Tafelform verteilt sind, folgt die Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bei den Befolgungen treten hier manche Motive auf, die in der üblichen Bildtradition nicht vorkommen. So arbeitet zum Beispiel eine Frau am Spinnrocken, während ihr Mann Holz spaltet, ein großer Holzstoß ist im Hintergrund zu sehen. Diese Motive zum 7. Gebot besagen, daß fleißige Arbeit vor der Versuchung zu stehlen schützt. Das

20. Abbildung des ganzen Blattes in: W. L. Schreiber, Die Meister der Metallschneidekunst neben einem nach Schulen geordneten Katalog ihrer Arbeiten, Straßburg 1926. Studien zur dt. Kunstgesch., Heft 241, Heft 2757.

fünfte Gebot ist durch zwei vor einem Altar kniende Frauen, die für ihre sich bekämpfenden Männer beten, verbildlicht[21].

Das einzige erhaltene Werk des 15. Jh., das bei der Illustrierung der Gebote nur auf biblischen Beispielen, und zwar auf alttestamentlichen, fußt und die zweite Tradition der Reihenfolge des 9. und 10. Gebotes aufweist, ist die Mitteltafel des Triptychons in Hannover, 1410–1420, dessen Seitenflügel verloren sind, *Abb. 296*. Ob es sich hierbei um einen singulären Fall oder um eine schon im 15. Jh. begründete Tradition handelt, für die keine anderen Beispiele erhalten sind, muß offen bleiben. In den Schnittpunkten der die Einzelszenen rahmenden Leisten sind die Büsten der zwölf Propheten angebracht. Über jeder Bildszene hält Gott ein Schriftband mit dem lateinischen Text eines der Gebote. Erhalten sind auf der Mitteltafel oben das zweite bis vierte und darunter das siebte bis neunte Gebot; die anderen waren auf den verlorenen Flügeln dargestellt[22]. Das Bild zum zweiten Gebot zeigt, wie Saul Jonathan verurteilt, weil er den beim Namen Gottes geleisteten Eid gebrochen haben soll, 1 Sam 14,44. Beim dritten Gebot knien David, Josias, Ezechiel und Melchisedek vor einem Altar mit der Bundeslade. Zum vierten Gebot: Tobias nimmt die Unterweisung seines Vaters an. Zum siebten Gebot: Josua läßt den Dieb Achan steinigen, Jos 7,25; auf einem zweiten Schriftband Jos 7,19–26. Zum achten Gebot: Susanna vor ihrem Richter, Daniel entlarvt die beiden Alten als Verleumder, Dan 13,49–59. Zum neunten Gebot: Ahab fordert den Weinberg Naboths, 1 Kön 21,6.

Für Melanchthons oben erwähnten Gebotstafeldruck von 1527 hat Lucas Cranach d. Ä. zehn Holzschnitte mit Szenen aus dem Alten Testament angefertigt, deren Themen genau mit den von Melanchthon zur Erläuterung der Gebote herangezogenen biblischen Beispielen des Alten Testaments übereinstimmen. Georg Rhau verwandte die Druckstöcke für die 1529 erschienene illustrierte Ausgabe des Großen Katechismus Luthers wieder. Diesen Drukken, die die Vermahnung zur Beichte schon enthalten, sind insgesamt vierundzwanzig Illustrationen eingefügt. Dazu gehören auch Kopien der Vaterunserdarstellungen Cranachs zum Tafeldruck Melanchthons. 1528 wollte Rhau für eine Buchausgabe des Katechismus Melanchthons diese Holzschnitte wieder verwenden, doch sind offenbar davon nur drei Druckbogen mit den Illustrationen zu den ersten drei Geboten angefertigt worden, da Melanchthon die Arbeit damals abbrach[23]. Die drei ersten Gebotsillustrationen des Großen Katechismus stimmen genau mit denen der erhaltenen Druckbögen von 1528 überein. Die anderen Holzschnitte schließen sich im Format, dem zeichnerischen Stil und in der Konzentration auf die wesentliche Aussage der alttestamentlichen Geschichten an sie an. Der Zyklus der Tafeldrucke ist wieder in Melanchthons Katechismusausgabe von 1549 mit einer Änderung, die der neuen Auslegung entspricht, aufgenommen[24].

Die Bindung der Illustration an die Auslegungen Melanchthons führt bei Cranach zu einer weitgehenden Loslösung von der spätmittelalterlichen Bildtradition, doch liegt auch hier eine Mischung von Beispielen der Erfüllung und der Übertretung vor. Für die Bildfolge Cranachs, die wir nach dem Druck des »Deutsch Catechismus« von 1529 in Wolfenbüttel (HAB 1164 60 Theol. [2]) bringen, *Abb. 297 bis 306*, ist folgendes bemerkenswert:

Erstes Gebot: Melanchthon bezieht die geforderte Gottesfurcht auf das Volk Israel und seine Geschichte, zu deren Hauptereignissen die Gebotsübergabe an Mose gehört. Gott erscheint auf dem Cranachschen Holzschnitt im Feuer auf dem Sinai. Mit dem Dornbusch daneben ist an die Tradition des 15. Jh. angeknüpft. Statt der Verehrung eines Götzenbildes fügt Cranach den Tanz des Volkes um das goldene Kalb hinzu, der eine Grundsituation des Gott widerstrebenden Menschen aufzeigt.

Zweites Gebot: Melanchthon zieht 3 Mos 24,10–16 die

21. Zur Thematik von Nonnberg und auch einigen anderen von uns nicht behandelten Werken siehe M. Lechner, 1969.

22. Wir nennen die Bildmotive nach dem Katalog I der Gemälde alter Meister der niedersächsischen Landesgalerie, Hannover, 1954, Nr. 196, S. 93 f. (Bearb. Gert v. d. Osten).

23. Suppl. Mel. V, S. 28.

24. Zu der Verwendung der Originalstöcke siehe E. Zimmermann, 1926, S. 110ff. Den geringen Größenunterschied der Bildfolge zu der des Vaterunsers auf den ersten Tafeldrucken erklärt sie mit der unterschiedlichen Anzahl der Gebote und der Bitten, die auf gleichgroßen Tafeln acht beziehungsweise zehn bildliche Darstellungen erforderten. Siehe auch E. Grüneisen, 1938, S. 28ff.

Steinigung eines Mannes, der Gott lästerte, heran. »Laß ihn die ganze Gemeinde steinigen ... Wer seinem Gott flucht, der soll seine Sünde tragen.« Ist beim ersten Gebot die Übertretung, so beim zweiten die Strafe dargestellt.

Drittes Gebot: Eine Doppelszene schildert die Erfüllung der Heiligung des Sonntags – »Gottes Wort lehren und hören« – und die Übertretung an dem Beispiel des Holzsammlers am Sabbat, 4 Mos 15,32–36. Cranach begnügt sich mit dem Hinweis auf diese Gestalt und stellt nicht wie beim zweiten Gebot die Bestrafung des Ungehorsams dar, da Melanchthon darauf hinweist, daß Enthaltung von aller Arbeit am Sabbat, die das Gesetz den Juden vorschreibt, für die Christen nicht im strengen Sinn verpflichtend ist. Doch soll man sich nicht durch Arbeit vom Gottesdienst abhalten lassen. Offensichtlich stand auf dem Bild vor der jetzigen Öffnung der Mauer ein Kruzifix, auf das der Prediger hinwies, wie auf vielen späteren Darstellungen des evangelischen Gottesdienstes. Es mag beschädigt gewesen und deshalb entfernt worden sein. Die Enden des Lendentuches sind noch zu sehen, bei späteren Kopien fehlen sie[25].

Viertes Gebot: Die Forderung, die Eltern (nach der Auslegung auch die Obrigkeit) zu ehren, wird an dem Verhalten der drei Söhne Noahs ihrem Vater gegenüber demonstriert, 1 Mos 9,20–27. Mit abgewandtem Gesicht bedecken Sem und Japhet den trunkenen Vater, während Ham auf Noah hinweist. Fluch und Segen des Vaters machen die Folgen der Übertretung und der Erfüllung des Gebotes deutlich. Cranach hat sich bei der bekannten Geschichte an die reformatorische Bildformulierung des Speculums und der Bibelillustration gehalten.

Fünftes Gebot: Melanchthon erweitert in seiner Erläuterung das Verbot des Totschlags auf Neid, Haß, Zorn und nennt als Beispiel Kain und Abel. Bei diesem aus alttestamentlichen Bildzyklen ebenfalls bekannten Darstellungsmotiv wählt Cranach zur Illustration des Gebotes nur den Totschlag am Bruder und zeigt im Hintergrund den aufsteigenden Rauch des Opfers Abels, Zeichen der Annahme durch Gott, und den niedergehenden des Opfers Kains, Zeichen der Verweigerung Gottes, die bei Kain Zorn und Neid wider den Bruder auslöste.

Sechstes Gebot: In der Erklärung geht Melanchthon von der Forderung eines keuschen Lebens aus und warnt dann: »Gott straffte Unkeuschheit hart, auch an seinem liebsten diener David.« Damit ist auf Davids Ehebruch mit Bathseba, 2 Sam 11, angespielt. Im 12. Kapitel folgt die Bußpredigt Nathans. Beide Szenen sind in der Kunst bekannt. Cranach wählte, wie schon vorher für ein Gemälde und für einen Holzschnitt in der Ausgabe des Alten Testaments der Bibelübersetzung von Luther, 1524, den Augenblick, wie David (Krone und Harfe) auf dem Dach seines Hauses steht und von da aus eine Frau sieht, die er um ihrer Schönheit willen begehrt. Bathseba, in der Zeittracht des Bürgermädchens, ist neben einem sie vor den Blicken anderer schützenden Busch dargestellt, eine Magd wäscht ihr die Füße. Die Badeszene ist vermieden. Cranach hat auch hier wieder beide Pole des Gebotes veranschaulicht.

Siebtes Gebot: Melanchthon weist in seiner Auslegung auf die Strafe hin, die Gott über das Volk Israel wegen Achans Diebstahl verhängt, Jos 7. Die Geschichte ist ziemlich unbekannt und in der Bibelillustration vorher nicht zu finden. Dargestellt ist Achan, wie er in seinem Zelt den gestohlenen babylonischen Mantel vergräbt. Im Hintergrund berät das Volk, nachdem Josua die Unglücksbotschaft überbracht worden war, über die Ursache, die zum Unglück im Kampf um Jericho führte.

Achtes Gebot: Als Beispiel für das falsche Zeugnis erwähnt Melanchthon die bekannte Geschichte der Verleumdung Susannas, Dan 13,49–59. Als Illustration zeigt Cranach die beiden alten Männer, wie sie die von ihnen bedrängte Susanna vor dem Volk verklagen, und verzichtet auf die Gerichtszene mit Daniel.

Neuntes Gebot: Obwohl es sich gegen das Begehren nach dem Hab und Gut des anderen wendet, wird es von Melanchthon vor allem als gegen den Geiz gerichtet ausgelegt. Er deutet die der Exegese und Bibelillustration fremde Geschichte von Laban und Jakob, 1 Mos 30,25 ff., die vor der Heimkehr Jakobs ihre Herden trennen, wobei Jakob durch einen Trick die seinige vergrößerte, nicht als Begehren nach fremdem Gut, sondern als Strafe gegen den geizigen Laban. Er argumentiert, Jakob habe dem Schwiegervater zwanzig Jahre ohne gerechte Entlohnung gedient; nun wurde er dazu bestimmt, Laban zu strafen, 31,4 ff. Die Illustration zeigt die kleine gefleckte Herde Jakobs und die große Labans an der Tränke. Jakob schält einen Stab, um ihn in die Tränke zu legen und so durch einen

25. H. Zimmermann, 1926, S. 110, Anm. 2. Vgl. Abb. in Suppl. Mel. V, 1, S. 428 und WA 30, 1, S. 143.

Farbwechsel des Fells der Schafe Labans diese an sich zu bringen.

Zehntes Gebot: Als Beispiel für die Befolgung des Gebots weist Melanchthon auf die Keuschheit des Joseph hin, der sich der begehrlichen Frau Potiphars entzieht, 1 Mos 39,7–12. Dargestellt ist der Augenblick, wie sie nach Josephs Mantel greift, den er ihr überläßt, um zu fliehen. Dieser Ausschnitt aus der Josephsgeschichte, die insgesamt in der typologischen Exegese des Alten Testaments eine große Rolle spielt, zeigt an den zwei Figuren die Übertretung und die Befolgung des Gebots.

Gegenüber der Gebots-Illustration des späten Mittelalters, die sich beinahe ausschließlich der Beispiele des profanen Lebens bedient und nur die Bestrafung der Übertretung des öfteren an den ägyptischen Plagen exemplifiziert, treten durch die Erläuterungen der Reformatoren bei der durch sie angeregten Illustration neue Bildmotive auf. Das Verständnis der Gebote wird aus dem rein moralischen Bereich herausgeführt und durch die biblischen Beispiele, an denen Gottes Führung und sein Gericht deutlich werden, vertieft. Von einem nur moralischen Verständnis her gesehen, ließen sich die Szenen zum 4., 6., 8., 9., 10. Gebot nicht rechtfertigen. Neben Mose, den Übermittler der Gebote, treten durch diese biblische Erläuterung nun auch andere Typen des Alten Testaments, die in ihrer Gesamtgeschichte auf Christus hinweisen. Selbst wenn die Darstellung göttliche Strafe oder den Gnadenerweis nicht mit verbildlicht, so enthält sie doch prägnant wiedergegebene Ausschnitte aus der Geschichte der einzelnen Gestalten, die zur Interpretation des betreffenden Gebotes dienen können. Am siebten und neunten Gebot wird deutlich, wie selbständig in der Reformation die überkommene typologische Auslegung des Alten Testamentes fortgeführt wird und bis dahin fremde Szenen einbezogen werden. Achan aus Jos 7 trat allerdings schon einmal hundert Jahre früher auf der Gebotstafel in Hannover auf, war also doch wohl für die Illustration des siebten Gebotes nicht ganz unbekannt. In der Illustration der Bibeldrucke ist Achan erst 1537 in die Ausgabe bei Lufft aufgenommen.

Die Übernahme der auf Melanchthons Auslegungen abgestimmten Bildreihen für die Katechismen Luthers ist aus mancherlei Gründen verständlich. Die Holzstöcke lagen vor, und es war damals gar nicht ungewöhnlich, Buchschmuck in Drucke anderer Autoren zu übernehmen. Cranach war Anhänger Luthers und, in Wittenberg lebend, in ständigem Kontakt mit ihm. Erstaunlich ist nur, daß die alttestamentliche Thematik von den ersten Drukken an für sehr lange Zeit mit der Illustration der Katechismen Luthers verbunden blieb, obwohl Luther zur Erläuterung gar keine biblischen Beispiele heranzog. Selbst Neufassungen der Illustrationen durch andere Künstler und sogar die katholischen Katechismen hielten sich an die gegebene Thematik und wichen vielfach nur zögernd vom Vorbild ab. Denselben Gebotezyklus (mit dem beschädigten Druckstock zum dritten Gebot) enthalten noch die Drucke des Großen Katechismus von 1530 (Wolfenbüttel, HAB, Li 5530 [59,1175]), von 1531 ein koloriertes Exemplar in Nürnberg GNM (RL 3345), von 1538 (München SB, HRef. 94 und Nürnberg GNM, Rl. 3347g), alle bei Rhau gedruckt. Dagegen handelt es sich zwar um die gleiche Thematik, aber zum Teil um etwas veränderte Nachschnitte, deren Qualität schlechter ist als die Originale in den Rhauschen Drucken von 1532 (Nürnberg GMN RL 3346) und 1535 (Göttingen, UB.)

Für den Kleinen Katechismus, der bei Nickel Schirlentz in Wittenberg erschien, sind die Holzstöcke kopiert worden; von 1529 ist lediglich ein stark beschädigtes Exemplar mit zwei Holzschnitten erhalten (Nürnberg GNM, Rl. 3342). Man kann nur von den späteren Nachdrucken bei Schirlentz auf den Originaldruck schließen. Erhalten ist von 1529 ein bei Joh. Andreas Endter in Nürnberg gedruckter Kleiner Katechismus (Nürnberg GNM, Rl. 3369), dessen Illustrationen von den Wittenbergern abweichen, wenn auch die biblischen Geschichten beibehalten sind. So fehlt zum Beispiel beim ersten Gebot der Tanz ums Goldene Kalb, beim achten der Bezug auf die List Jakobs, da lediglich das Gespräch zwischen Laban und Jakob und ein paar Tiere der Herde dargestellt sind. Auch im Druck der Erstausgabe des Kleinen Katechismus bei Jobst Gutknecht, Nürnberg, von 1529–1530 ist die Illustration selbständig, die äußerste Vereinfachung geschah vermutlich im Hinblick auf den Kinderunterricht.

In den nächsten Jahren gibt Schirlentz mehrere illustrierte Neuauflagen heraus, 1531 (Oxford), 1535 (Wolfenbüttel A 140b, 8° Helmstedt 2), 1536 (ehem. Thorn, Faksimiledruck, eingeleitet von O. Albrecht, Halle 1905), 1537 (München SB Asc 2926). Die Illustrationen stimmen bei diesen Drucken weitgehend überein. Gegenüber den Cranach-Holzschnitten sind sie verkleinert, da auf der Bildseite auch Text steht, etwas vereinfacht und vergrö-

bert, außerdem seitenverkehrt, sie sind nach den Drucken und nicht nach den Holzstöcken kopiert worden. Nur in dem Druck von 1531 sind die Illustrationen ganzseitig; der Text des Gebots steht auf der gegenüberstehenden Seite. Letzteres ist auch bei dem Druck 1536 der Fall, doch steht über dem Bild die biblische Textangabe »Diese Figur ist genommen ...« Das Wolfenbüttler Exemplar von 1535 verzichtet auf die Angabe der Bibelstelle, setzt aber den Text des Gebotes mit der Antwort unter das Bild: drittes, fünftes Gebot, *Abb. 307, 308.* Als Vorlage dienten wahrscheinlich nicht der Große Katechismus, sondern die Tafeldrucke, denn die drei auf die Gebote folgenden Darstellungen (Christus am Kreuz, Taufhandlung und Abendmahl) stimmen nicht mit dem Großen Katechismus überein. Die Tafeldrucke bringen diese Teile des Katechismus noch nicht. Sind sie als Vorlage benutzt worden, mußten diese drei Bildkompositionen neu geschaffen werden. Vorlagen für sie sind bisher unbekannt[26].

Die Thematik der Wittenberger Illustrationen wird auch von Druckereien anderer Städte übernommen, doch entfernen sich bei der häufigen Neuherstellung der Bildstöcke und der Einschaltung selbständiger Zeichner die Bildkompositionen immer mehr von den ursprünglichen Vorbildern. Die Illustration der niederdeutschen Ausgabe des Großen Katechismus bei Michael Lotter (Lother) in Magdeburg von 1534 (Wolfenbüttel HAB, Li 5412) gibt, ebenso wie die des Kleinen Katechismus von 1534ff. (München SB., H. Reform 94), die Vorbilder seitenverkehrt wieder, außerdem liegen im Detail Unterschiede vor. Auf einigen Holzschnitten im Kleinen Katechismus ist die Signatur HB zu finden, die sich auf Hans Brosamer beziehen dürfte (Zimmermann). Doch sind sie im Vergleich zu seinen späteren Illustrationen von 1553 künstlerisch von geringem Wert. Die Bildreihe des älteren Drucks bei Lotter ist etwas besser, *Abb. 310.* Freier in der Umbildung sind die Illustrationen im Großen Katechismus des Nürnberger Drucks von 1531 bei Hieronymus Formschneider, die Erhard Schön zugeschrieben werden (Landeskirchliches Archiv Nürnberg). Zum Beispiel ist die Szenerie beim zweiten Gebot sehr vereinfacht, aber die Steinigung mehr hervorgehoben, *Abb. 309,* und beim achten ist auf die Susannengeschichte verzichtet und auf eine profane Szene ausgewichen.

In Augsburg hat Heinrich Steiner die für Luthers Gebetbüchlein 1523 von Hans Weiditz geschaffenen kleinen Druckstöcke zu den Geboten für die Drucke des Großen Katechismus von 1530 (München UB, Luth. 98) und 1533 (Nürnberg GNM. RL. 3347) wieder verwandt. Sie schließen sich an die profanen Motive des 15. Jh. an und fügen unter jedem Gebotsbild die betreffende ägyptische Plage hinzu. Bei den Übertretungen schwebt ein drachenähnliches Teufelswesen über den Sündern. Die Gebote werden eingeleitet durch die Mosegestalt mit großen Gebotstafeln, *Abb. 281;* der kleine Holzschnitt daneben zeigt zum ersten Gebot die Übergabe des Gesetzes an Mose und die Verehrung des Götzenbildes. Die Reihenfolge des 9. und 10. Gebotes entspricht der bei Luther: Zuerst ist ein unrechter Handel und dann das Begehren nach der Frau eines andern Mannes dargestellt, *Abb. 294.* Noch für den Kleinen Katechismus von 1542 (Wolfenbüttel, HAB 1222, 8 Theol. 1) und für den Großen von 1557 (München SB. Catech. 608) verwendet Valentin Otmar in Augsburg für die Gebote Druckstöcke mit profanen Szenen, 4. Gebot *Abb. 311.* Über der Diebstahlsszene zum 7. Gebot ist jedoch die alttestamentliche Bibelstelle angegeben, die zu der Illustration Cranachs gehört. Augsburg gehörte schon im 15. Jh. zu den Städten mit blühendem Druckgewerbe, so daß aus dieser Zeit Druckstöcke vorhanden waren, die wieder benutzt werden konnten.

Um 1540 kommt die Tendenz zu einer ausführlicheren Schilderung der biblischen Geschichten auf. Das trifft zunächst vor allem für die Drucke des Kleinen Katechismus bei Valentin Bapst in Leipzig zu: 1544, Stuttgart LB.; 1545, Nürnberg GNM (Rl. 3349g) und Oxford Bodl.; 1547, Berlin Kunstbibliothek; 1549, München SB. (Catech. 434). Die Seiten sind bei diesen Drucken mit Schmuckleisten gerahmt. Die Illustrationen des von Joachim Nörlein bearbeiteten Enchiridion von 1560 bei Bapst (Wolfenbüttel, HAB, 949. 6 Theol. 1) sind Nachbildungen der älteren, doch fehlen die Schmuckleisten. In

26. Weitere Drucke bis Luthers Tod von 1539, 1540, 1542, 1543 sind bei Benzing, S. 305, noch angegeben, von uns aber nicht durchgesehen. Zu einigen Künstlern, die gleichfalls für die Bibelillustration tätig waren, siehe H. Zimmermann, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jh., in: Studien zur Kunstgesch., H. 226, 1924. G. Lemberger, Meister der Jakobsleiter, die Monogrammisten AH (aneinandergestellt), HB = H. Brosamer.

dieser Gruppe ist z. B. der ersten Illustration als dritte Szene das Zerschmettern der Gebotstafeln eingefügt, dem Brudermord im Hintergrund das Opfer. Dabei steht Abel betend neben dem Altar mit der emporlodernden Flamme, Kain zornig neben seinem verweigerten Opfer. Die Illustration zum siebten Gebot zeigt Achan nicht nur beim Vergraben des gestohlenen Mantels in seinem Zelt, sondern auch beim Verhör im Hintergrund neben der Darstellung seiner Steinigung. Im Kleinen Katechismus, der 1581 in Nürnberg bei v. Berg Erben erschien (München SB. Catech. 444), ist dann das Opfer die Hauptszene geworden; im Hintergrund sind der Brudermord und die Verfluchung Kains dargestellt. Im letzten Viertel des 16. Jh. hält man sich auch in Wittenberg nicht mehr an Vorlagen der Cranachwerkstatt (Wolfenbüttel HAB 166. 3 Qu. H. 3). Dagegen ist man in abgelegenen Gebieten manchmal bemüht, sich an die Vorbilder der Lutherzeit anzugleichen, wie am Holzschnitt zum dritten Gebot im slowenischen Katechismus von 1580, *Abb. 312*, deutlich wird[27].

Frankfurt am Main gehört zu den Städten, die sich früh zur Reformation bekannten. Christian Egenolph siedelte 1530 mit seinem Verlag von Straßburg nach Frankfurt über. Er druckte, kurz bevor Luthers Vollbibel 1534 in Wittenberg herauskam, eine Lutherbibel und 1537 biblische Geschichten mit kurzen Texten und Illustrationen[28]. Später verlegte er eine Reihe von Katechismen, 1550 eine lateinische Ausgabe der Bearbeitung des Lüneburger Predigers Joh. Spangenberg (Frankfurt UB.). Für den ersten Bibeldruck des Verlags übernahm Egenolph kleine Holzschnitte von Hans Sebald Beham und seiner Werkstatt, von denen einige dann auch für diesen von Spangenberg bearbeiteten Katechismus und ab 1552 für mehrere Ausgaben einer lateinischen Katechismusauslegung des Lüneburger Rektors Lukas Lossius verwandt wurden[29]. Der erste Druck dieser Bearbeitung von 1552 trägt den Titel »Obiectiones in Catechismum puerorum ...« (Münster UB, G3, 706), die weiteren von 1553 (München SB, Catech. 414), von 1557 (Catech. 418) an: »Catechismus, hoc est christianae Doctrinae Methodus item Obiectiones ...« Da es sich bei den Illustrationen vielfach um ältere Entwürfe Behams für Geschichten des Alten Testaments in einem Bibeldruck handelt, stimmt wohl die Themenwahl mit der traditionellen Katechismusillustration weitgehend überein, aber nicht die Bildformulierung, die des öfteren aus dem Bibeltext Motive auswählt, die nicht prägnant den Gehalt des Gebotes treffen. Vor den Geboten ist in dieser Gruppe isoliert die Darreichung der Tafeln an den auf der Erde knienden Mose dargestellt. Darauf folgt Mose, wie er die Tafel angesichts des Tanzes um das Goldene Kalb zerbricht. Die Illustration zum 2. Gebot verbindet verschiedene Bildtraditionen, *Abb. 313*. Zwei Landsknechte (Schwert und Trommel) würfeln vor einem Kruzifix, und von zwei Kaufleuten (Truhe, auch geschnürter Stoffballen kommt vor) hebt einer zu seiner Aussage die Hand. Im Hintergrund ist das Motiv Cranachs für dieses Gebot, die Steinigung des Lästerers, dargestellt. Die Doppeldarstellung Spieler – Steinigung des Lästerers kommt von Mitte des 16. Jh. an öfters vor, da der Spieler damals allgemein als Lästerer galt. Beham hat auf dem Titelblatt zu der 1530 in Nürnberg gedruckten Bibel unter der Überschrift »Ecclesia antichristi« neben anderen Lastern auch Kartenspieler dargestellt. Die dritte Illustration bildet die traditionelle Doppelszene nur um. Die vierte ersetzt den Weinstock, der Noah als Weingärtner ausweist und seine Trunkenheit motiviert, durch ein Zelt. Die fünfte weicht vom Bibeltext insofern ab, als sie die Brüder beiderseits eines Opferaltars, dessen Flammen emporsteigen, zeigt, so daß der Mord nicht motiviert wird. Beim Totschlag ist Abel nackt, Kain trägt ein gebauschtes Manteltuch. In dem Druck von 1554 (Münster) ist zum sechsten Gebot die Flucht Josephs vor der Frau Potiphars dargestellt, in anderen übernimmt Beham Bathseba, doch ohne Begleiterinnen. Sie ist wie schon in der Illustration der Bibel von

27. Die Reformation in Kärnten ist bis 1526 zurückzuverfolgen (Villach). Doch schon Ende des 16. Jh. betrieb der Bischof von Bamberg, der Beziehungen zu Kärnten hatte, die Rekatholisierung, die sich Anfang des 17. Jh. durchsetzte. Siehe O. Sokransky, Agoritschach, Geschichte einer Protestantischen Gemeinde im gemischtsprachigen Südkärnten, Klagenfurt 1960 (Landesmuseum).

28. Da die Übersetzung der Apokryphen von Luther noch nicht erschienen war, nahm Egenolph für seinen Bibeldruck die von Leo Jud, Zürich. Siehe Ph. Schmidt, Illustration der Lutherbibel 1522–1700, Basel 1962, S. 175.

29. Beham hat schon 1526 für die Ausgabe des Neuen Testaments in Nürnberg bei Hans Hergot kleine Illustrationen geliefert. Er bevorzugt für seine Bibelillustrationen das kleine Format und knüpft vielfach an vorreformatorische Illustrationen an. Dadurch sind die für die Katechismen verwandten Holzschnitte von ihm nicht typisch für die exegetischen Absichten des Buchschmucks der Reformation.

1534 unbekleidet (Renaissanceeinfluß), blickt aber nicht zu David auf. Das 7. Gebot bringt nichts Neues. Dagegen schildert das achte, *Abb. 314*, den prächtigen Garten, in dem Susanna von den lüsternen Alten überrascht wird. Im Hintergrund vervollständigen die Gerichtsszene vor einer Palastarchitektur und die Steinigung der Alten in der Landschaft, beide in kleinem Format dargestellt, die Geschichte der Susanna, deren Keuschheit durch Daniel offenbar wurde. Das letzte Bild zeigt dann Laban und Jakob mit ihren Herden.

Bei Hermann Gülfferich in Frankfurt kam 1553, also nach Luthers Tod, eine Prachtausgabe des Enchiridion heraus, deren Illustrationen von Hans Brosamer (HB signiert) den Cranachschen näherstehen als die des Umkreises von Beham (Göttingen UB. Theol. thet. I, 392/17, vgl. auch Wolfenbüttel HAB 404. II Theol. [2].). Dieser Zeichner hat vorher in Wittenberg (Bibelausgabe bei Lufft 1548) und in Magdeburg bei Hans Walther und Michael Lotter Katechismen illustriert und führte, nachdem er viel kopiert und Vorlagen abgewandelt hatte, nun sein reifstes Werk auf dem Gebiet der Katechismusillustration für einen Frankfurter Verlag aus. Der Cranachtradition verpflichtet, bereicherte er aber die Szenerie und dramatisierte manchmal den Vorgang durch größere Volksgruppen. Am selbständigsten formuliert er die Anklage Susannas, die er nicht vor dem Volk zeigt, wie Cranach es gemäß dem Text tat, sondern vor einem Richter, der in der Nische einer Palastarchitektur sitzt. Neben ihm steht der Knabe Daniel, der nach dem Text die Lügen der Alten durchschaute und beide durch getrennte Verhöre überführte. Von den Anklägern hebt einer die Hand zum Meineid und bekräftigt das falsche Zeugnis[30].

1579 erschien in Frankfurt bei einem dritten Verleger, Tetzelbach, ein Katechismus (Göttingen UB., 4° Bibl. Uffenbach 477), dessen Illustrator sich beim Gebotszyklus (nicht beim Vaterunser) thematisch noch an die überlieferten Szenen hält, sie jedoch völlig selbständig gestaltet und neue Motive aus dem Bibeltext aufnimmt. Künstlerisch liegt für die Katechismusillustration eine ganz neue Handschrift vor. Die Bilder sind nicht signiert; *Abb. 315 und 316* zeigen das 4. und 5. Gebot. Die ungewöhnliche, kleine ovale Form mit einer schmückenden Umrahmung ist in Frankfurter Bibeldrucken noch einmal zu finden. Der Züricher Bildschneider Jost Amman hat zunächst die von Johann Bocksperger aus Salzburg entworfenen Zeichnungen für eine Bibelausgabe geschnitten, die 1564 bei Raben, Feyerabend und Hauen Erben in Frankfurt herauskam. Jost Amman begann 1580 mit einer eigenen Bildreihe zur Genesis, die zu den eigenwilligsten und besten Leistungen der Bibelillustration des späten 16. Jh. gehört und in den Bibeln von Feyerabend 1583 und 1589 erschien. Nicht so kraftvoll, aber sehr lebendig erzählend sind frühere Arbeiten von ihm: kleine ovale Holzschnitte zum Alten Testament, die Feyerabend in mehrere Bibelausgaben von 1571 bis 1593 aufnahm. Format, Umrahmung, zeichnerischer Stil und die dem Bibeltext sehr nahe kommende Erzählung machen es wahrscheinlich, daß die Katechismusillustrationen, die 1579 ebenfalls in Frankfurt, wenn auch bei einem anderen Verleger herauskamen, von Amman oder aus seinem nächsten Umkreis stammen. Zudem fällt hier noch eine besondere Übereinstimmung auf: Beim fünften Gebot ist Gott bei der Verfluchung Kains nicht figürlich dargestellt, sondern durch das erst Anfang des 16. Jh. in christlichen Darstellungen aufgekommene Tetragramm, das hebräische Namenszeichen für Jahwe, symbolisiert. Luther stand der Darstellung der Gottesfigur völlig unbefangen gegenüber, doch mehrten sich in der 2. Hälfte des 16. Jh. die Stimmen, die die Figur durch das Namenszeichen ersetzt sehen wollten. Beim Schöpfungsbild zum ersten Glaubensartikel ist allerdings auch in dieser Bildfolge Gott figürlich dargestellt. Der 1580 begonnenen Genesis-Holzschnittzyklus von Amman bringt die ganze Paradiesesgeschichte auf dem Titelblatt des Drucks von 1583; hier ist Gott in den Wolken thronend zu sehen. Bei dem Einzelbild zur Erschaffung Evas aber senkt sich das Tetragramm von einem Licht- und Wolkenkreis umgeben zu der noch im Schlaf befangenen Eva herab. In der gleichen Szene der älteren Ovalbilder ist schon die amorphe Gottesgestalt durch eine ovale Lichtform, noch ohne Tetragramm, ersetzt, die sich ebenfalls auf die Erde zu Eva senkt[31]. Die Verfluchung

30. Sämtliche Illustrationen Brosamers in diesem Katechismus sind abgebildet bei K. Knocke, D. M. Luthers Kleiner Katechismus, Halle 1904, S. 129ff; irrtümlich Beham zugeschrieben. Außerdem in der Reformationsfestschrift, Berlin 1929.

31. Siehe Ph. Schmitt, Basel 1962, Abb. 188, 189 und 194; andere Ovalbilder der Reihe im Bibeldruck von 1571, Abb.

Kains ist nicht die einzige Szene in dem Katechismus von 1579, in der das Namenszeichen an Stelle der Gestalt Gottes steht. Im letzten Teil zum Vaterunser finden sich Darstellungen, die Jesus die Jünger lehrend zeigen, wobei er zum Vater im Himmel weist, der durch das Tetragramm in den Wolken symbolisiert ist. Die Bibelkenntnis Ammans zeigt sich bei den Katechismusbildern nicht nur bei der Darstellung der ganzen Geschichte Kains, sondern auch in der Noahszene zum 4. Gebot, denn mit der Arche auf dem Berg und dem Regenbogen über dem trunkenen Noah und seinen Söhnen ist auf den wichtigsten Teil der Geschichte Noahs hingewiesen.

Der »Kürtzer Katechismus«, den 1537 Martin Bucer in Straßburg herausgab (Göttingen 8°. Theol. thet. I 380/17), weist einige Besonderheiten auf und ist von einem eigenwilligen, oberdeutschen, vermutlich Straßburger Meister mit Holzschnitten ausgestattet[32]. Bucer war maßgebend am Aufbau der Gemeinden in Straßburg beteiligt, die zu Zwingli tendierten, versuchte aber theologisch zwischen Luther und den oberdeutschen Reformatoren zu vermitteln. Sein Katechismus weicht von dem Luthers ab. Er beginnt mit dem Credo und schließt mit den Geboten. Bei diesen fällt auf, daß er sich nicht an die lutherische Tradition, sondern an 2 Mos 20 hält und deshalb das Bildnisverbot aufnimmt. Auch zieht er das im Mittelalter getrennte 10. Gebot wieder zusammen. Die Illustrationen werden dieser anderen Anordnung gerecht. Beim 1. Gebot steht ein Bild der Berufung Mose (2 Mos 3), *Abb. 317*. Der einleitende Satz zum Dekalog legt diese Berufung nahe, denn Gott gibt sich im brennenden Dornbusch als der Gott zu erkennen, der Mose aus Ägypten führen will. Für das Bildnisverbot ist aus der Gesetzesübergabe am Sinai der Zorn Moses über die Anbetung des Goldenen Kalbes dargestellt, *Abb. 318*. Der Tanz bildet nur die Hintergrundszene. Mose, alle überragend, hält ergrimmt die Tafeln empor. Das Volk steht um ein loderndes Feuer, in dem das Götzenbild verbrannte, 3 Mos 32,19f. Die Illustrationen der nächsten Gebote entsprechen den biblischen Themen der Cranachtraditionen, sind aber frei umgebildet. Nirgends sonst ist die Steinigung des Lästerers so brutal vor Augen geführt. Anstelle der Achangeschichte steht wie bei Hans Baldung der Diebstahl aus der Truhe. Bei dem falschen Zeugnis der Ankläger zum 8. Gebot ist die Vernehmung Susannas dadurch, daß die Szene in einen Wald verlegt ist und die Personen in der Tracht der Zeit auftreten, so verallgemeinert, daß nur die jugendliche Gestalt neben der Angeklagten auf Daniel und damit auf die biblische Geschichte verweist. Die letzte Darstellung verbindet auf originelle Weise das 9. und 10. Gebot, *Abb. 319*. Das Bett der Frau des Potiphar, die nach Josephs Mantel greift, ist, auf einigen Stufen erhöht, in ein Dorf mit Fachwerkhäusern gestellt; die Rinder verweisen auf die Labangeschichte, die nicht dargestellt ist[33].

Die Differenzierung der kirchlichen Einstellung zum Bild und die Stilentwicklung der Kunst beeinflussen auch die Katechismusillustrationen. So tritt im 17. und 18. Jh. die Tendenz, an die Stelle der klaren biblischen Aussage die Allegorie zu setzen, hervor. Das gilt auch für den katholischen Bereich, den wir für das 16. Jh. ausklammerten, da in dieser Epoche für die Katechismusillustration der Schwerpunkt bei der evangelischen Kirche liegt. Die Abhängigkeit des katholischen Katechismus von der evangelischen Tradition wird an einem bei Franciscus Behem in St. Victor bei Mainz 1542 gedruckten »Catechismus ecclesiae« deutlich. (Ein Druck von 1553 in Nürnberg, GNM. Rl. 3352.) Auch hier findet sich das Prinzip der Frage und Antwort, und für die Gebote und das Vaterunser sind die in den evangelischen Katechismen üblichen biblischen Beispiele gewählt, die ausführlich veranschaulicht werden. Der Text des Titelblattes lautet: Christliche Unterweisung und gegründter Bericht / nach warer evangelischer und catholischer lehr / über die fürnembste Stucke unsers hailigen allgemeinen Christenglaubens.

Wir schließen diesen Abschnitt mit zwei Holzschnitten

195–198. Schmitt hält es für möglich, daß die ersten sechs etwas größeren Ovalbilder dieses Bibeldrucks von Tobias Stimmer stammen, so daß nicht Amman, sondern Stimmer als erster in den Frankfurter Bibeldrucken die amorphe Gottesdarstellung aufgab und Amman ihm darin folgte und das Tetragramm der Lichtform einfügte.

32. Göttingen, U. B. Theol. thet. I, 380/17. Es liegt nahe, daß der Fertiger der Holzschnitte mit Hans Baldung in Verbindung stand, zum mindesten seine Arbeiten kannte. Aber die in Anm. 18 erwähnte Zuschreibung an Baldung ist nicht überzeugend. Diese Meinung wurde von der Baldung-Forscherin Consuela Oldenbourg bestätigt.

33. Lit. Angaben siehe Anm. 18. Hier sind alle Holzschnitte abgebildet.

zum 1. Gebot und zur 1. Bitte des Vaterunsers eines Enchiridion, um 1660 gedruckt bei Endter in Nürnberg (Ldk. Archiv, Nürnberg), *Abb. 320, 321*, und mit zwei Kupferstichen zum 1. und 6. Gebot aus einer Bildfolge von Martin Engelbrecht, 1. Hälfte 18. Jh., Städt. Kunstsammlungen Augsburg, *Abb. 322, 323*. Bemerkenswert ist hierbei, daß selbst bei diesen beiden allegorischen Darstellungen, die Glaube und Liebe unter dem Kreuz und den niedergetretenen falschen Gott beziehungsweise die Keuschheit und den überwundenen Amor mit dem zerbrochenen Liebespfeil personifiziert zeigen, im Hintergrund in kleinem Format die traditionellen biblischen Szenen wiedergegeben sind.

Diese Übersicht, die auf der Überprüfung von ca. 80 Katechismen beruht, zeigt für die Gebote-Illustration folgenden Tatbestand: Die von Luther autorisierten Holzschnitte Cranachs gelten in ihrer Thematik über das 16. Jh. hinaus als verpflichtend. Je entfernter die Verlage vom Einflußgebiet Wittenbergs sind und je mehr der zeitliche Abstand der Neudrucke zu den Erstdrucken zunimmt, desto mehr wird die Treffsicherheit der Aussage der Vorbilder durch eine Erzählfreudigkeit zurückgedrängt, die mit den sich verbreitenden Bibelillustrationen zusammenhängt. Da dabei gerade die Geschichten des Alten Testaments häufig und ausführlich illustriert werden, stehen viele Anregungen für die Gebote-Illustration zur Verfügung. Daneben wirken noch lange die profanen Beispiele des späten Mittelalters nach, weil von einzelnen Verlegern oder Druckereien zunächst noch vorhandene Bildstöcke benutzt wurden. Die formale Qualität ist unterschiedlich, manchmal ist sie auf Kinder abgestellt. Ergänzungen einzelner beschädigter Bildstöcke und Kopien der Bildfolgen, die nach Drucken geschnitten sind und so das Vorbild seitenverkehrt wiedergeben, bleiben ebenso wie die Übertragung der Vorbilder in ein anderes Format meistens im rein handwerklichen Bereich. Je mehr aber erfahrene Bildschneider mit eigenen Intentionen für die Katechismusillustration herangezogen werden, desto mannigfaltiger wird die Gestaltung der jedoch weithin gleichbleibenden Bildgegenstände. Der Illustrationsstil der Meister des 16. Jh., die sich der Sache der Reformation zur Verfügung stellten, hat sich an der gestellten pädagogischen Aufgabe gebildet und ist abhängig von den Auftragsbedingungen. Wie eingangs schon gesagt, steht die künstlerische Qualität bei dieser zweckbedingten Kunst nicht im Vordergrund. Interessant ist aber, in welchem Ausmaß sich die Reformation der Anschauung bedient und in welcher Weise sie aus dem Motivschatz der mittelalterlichen Kunst aufgrund einer neuen lehrhaften Interpretation auswählt, Akzente setzt und neue Bildgegenstände konzipiert. Obwohl die Druckgraphik an gleiche Texte und an eine Tradition – vor allem solange Luther lebte – gebunden ist, entsteht doch eine beachtliche Vielfalt. Wir bedauern, daß es technisch unmöglich ist, mehr Illustrationen zum Vergleich abbilden zu können. Die weiteren Ausführungen zu den anderen Hauptstücken ergänzen den bei den Geboten aufgezeigten Umfang der Katechismusillustrationen.

Das Glaubensbekenntnis – Credo (Symbolum)

Der Begriff Symbol bedeutet nach antikem Denken ursprünglich wohl Erkennungszeichen, Losungswort. Er wurde seit dem ausgehenden 4. Jh. im Westen für das altchristliche Taufbekenntnis, das Symbolum Apostolicum, gebraucht. Die Annahme, die zwölf Apostel hätten jeweils einen Satz beigetragen, läßt sich seit dem 4. Jh. belegen[34]. Diese Legende soll den apostolischen Ursprung des von der Kirche gebrauchten Taufbekenntnisses aufzeigen und gibt damit zugleich gerade dieser Fassung des Symbols einen besonderen Rang. Das gilt es zu beachten, wenn wir nach der Darstellung des Credo im Bild fragen. In Aufnahme und Popularisierung einer schon im Mittelalter anzutreffenden Schrift hat vor allem die lutherische Reformation die »drei Hauptsymbole oder Bekenntnisse des Glaubens Christi in der Kirche einträchtig gebraucht« (lateinisch »Symbola catholica sive oecumenica«) herausgestellt (Concordienformel 1580). Sie verstand darunter das sogenannte »Apostolicum«, das sogenannte »Nicaenum« und das sogenannte »Athanasium«. Tatsächlich oekumenisch im Sinne verpflichtender Geltung in der ganzen Christenheit war damals und ist im Grunde auch heute noch das Nicaenum.

Das »Apostolische Glaubensbekenntnis« ist aus der in der römischen Kirche im 4. Jh. im Wortlaut verbindlich gewordenen Zusammenfassung des christlichen Glaubens

34. Ambrosius von Mailand, Explanatio symboli; Rufin aus Aquileja, Kommentar in symb. apostolorum; Pseudo-Augustin, Sermo 240 und 241 (MPL 39, 2188–2191).

entstanden, wie sie zum Abschluß des Katechumenats von den Taufbewerbern gelernt und öffentlich bekannt wurde. Diese Lehrformel stammt ihrerseits aus dem dreiteiligen Taufbekenntnis zu Vater, Sohn und Heiligem Geist, wie es sich seit dem 2. Jh. in noch wechselnden Formulierungen im lateinischen Kirchengebiet entwickelt hatte. Nördlich der Alpen ist diese römische Formel festgehalten und erweitert worden. Im karolingischen Reich nahm sie dann die uns geläufige Gestalt an und wurde schließlich von den ottonischen und sächsischen Kaisern wieder nach Rom zurückgebracht. Sie blieb liturgisch mit der Taufe verbunden und wurde gerade als »Apostolisches Glaubensbekenntnis« im Mittelalter gern der kirchlichen Unterweisung zugrunde gelegt. Daran knüpfen auch die Katechismen Luthers an.

Gemäß der genannten Ursprungslegende wird es im Mittelalter in zwölf Sätze gegliedert; erst die Katechismen Luthers stellen die Einteilung in drei Artikel wieder her, jetzt »von der Schöpfung«, »von der Erlösung«, »von der Heiligung« genannt, während die römisch-katholische Kirche bei der Zwölfteilung bleibt. Im 19. Jh. wurde das Apostolicum in den evangelischen Gebieten als Glaubensbekenntnis in den Hauptgottesdienst übernommen, zuerst in der preußischen Agende von 1822, gerade weil es durch Taufordnung und Katechismus den Gemeinden bekannt war. Heute kann es in derselben Weise auch im römisch-katholischen Meßgottesdienst deutschsprachig verwandt werden.

Das »Nicaenische Glaubensbekenntnis« geht auf das erste oekumenische Konzil in Nicäa 325 zurück; abschließend ist der Wortlaut aber erst im Umkreis des Konzils von Konstantinopel 381 fixiert worden. Daher wird es auch Nicaeno-Constantinopolitanum genannt. Es wurde danach zum Taufbekenntnis der orthodoxen Kirche. Seit dem 6. Jh. wird es im Osten und von Spanien aus auch im Westen in den Meßgottesdienst nach den Lesungen bzw. nach dem »großen Einzug« aufgenommen. Mit im Osten und Westen nur an einer Stelle differierendem Wortlaut (»filioque«) ist das Nicaenum bis heute das eigentliche Meßcredo. Das gilt ursprünglich auch für die Lutherische Reformation.

Das »Athanasianische Symbol« ist trotz seines Namens westlichen Ursprungs. Vor 500 in Gallien entstanden, wurde es in karolingischer Zeit in Psalterhandschriften aufgenommen und seitdem auch im monastischen Stundengebet für die Prim am Sonntag verwendet. So kam es im 16. Jh. auch in der anglikanischen Reformation in den Morgengottesdienst des Common Prayer Book. Heute wird es nur noch ganz selten liturgisch verwandt.

Es kann daher nicht überraschen, daß es Darstellungen des Apostolicums nur im Westen gibt; die des Nicaenums ist höchst selten. Im Osten mag das Nicaenum im Zyklus der Konzilsbilder mit gemeint sein. Erst aus der Zeit um 1700 ist eine russische Ikone, auf deren Rahmen der kirchenslawische Text des Nicaenum geschrieben ist, bekannt (Recklinghausen, Ikonenmuseum, Kat. Nr. 181).

Die abendländische Darstellung[35] des apostolischen Symbols dient im 12. und 13. Jh. noch nicht der Unterweisung. Zwei Grundformen treten in der Kunst hervor: 1. Den zwölf Aposteln werden die 12 Sätze des Credo zugeordnet, so daß sie als Träger des Bekenntnisses auftreten. 2. Die einzelnen Sätze werden im Literalsinn durch die betreffende biblische Szene dargestellt. Diese Formen können kombiniert werden. Die erste Form kommt vom hohen Mittelalter an vor, der Schwerpunkt liegt im 14./15. Jh. Die Sätze können auf Schriftbändern, gelegentlich auch auf oder in geöffneten Büchern, die die Apostel in Händen halten, stehen oder in einer anderen Form ihnen zugeordnet sein. Die Verbindung der Sätze mit den einzelnen Aposteln variiert; im 13. Jh. kommt es allmählich zu einer festen Ordnung[36]. Der Psalter Heinrichs des Löwen, um 1175, stellt jeweils im Bogenfeld der zwölf Kanonseiten einen der Apostel dar, der auf ein Schriftband weist. Zugeordnet sind Tugenden beziehungsweise Laster in der Art, wie sie in Handschriften der Psychomachie des Prudentius vorgebildet sind: *Abb. 324* zeigt die zwölfte Kanontafel mit den Textangaben am Schluß des Lukas- und Johannesevangeliums und darüber den zuletzt in die Gemeinschaft der Jünger eingetretenen Matthias (Apg 1,26) mit dem Schluß des Credos: »... und ein ewiges Leben. Amen.« Zum Einflußgebiet der Welfenherzöge gehörte auch der zerstörte romanische Freskenzyklus der Kirche in Gandersheim, der das Credo in der ersten Darstellungsform zeigte. Von vier Schmelzplättchen

35. LCI, I, Sp. 461–463 (H. W. van Oos).

36. Siehe C. F. Bühler, The apostels and the Creed, in Speculum 28, 1953, S. 335 und J. D. Gordon, The articles of the Creed and the apostles, in Speculum 40, 1965, S. 634–640.

(Christus und drei Aposteln) mit den Credo-Sätzen, wohl Ende 12. Jh., befinden sich drei im Städtischen Museum zu Bamberg und eines im Kestner-Museum zu Hannover. Sie stammen von einem verschollenen Werk, das vielleicht wie der Eilbertus-Tragaltar einst zum Welfenschatz gehörte[37]. Eine Erweiterung erfährt diese Darstellungsform durch die Hinzufügung von zwölf Propheten mit Weissagungen, die sich auf die Sätze des Credos beziehen. Die Propheten sind im Sinne der Typologie zu verstehen und verknüpfen das Credo mit der ganzen Heilsgeschichte. Zunächst mag der Akzent wie bei den Apostel- und Prophetenreihen, die in der Glas- und Wandmalerei und in der Skulptur des hohen Mittelalters häufig sind, auf der Einheit von Altem und Neuem Testament liegen. Je mehr die Darstellung des Credo an Bedeutung gewinnt, beziehen sich die alttestamentlichen Schriftworte direkt auf das Credo, so daß die Prophetenfiguren die Apostel als die Träger des Bekenntnisses präfigurieren. Auf dem Deckel des Eilbertus-Tragaltars, 1150–1160, Kölner Meister, Berlin, *vgl. Bd. 3, Abb. 720* und S. 248, halten die zwölf Apostel, die um den thronenden Christus angeordnet sind, vor sich große Schriftbänder mit den Credosätzen. Oberhalb jedes Apostels steht der Name, dem das Wort »dixit« hinzugefügt ist. Über die Seitenwände des Kastens verteilt stehen zwölf Propheten, jedoch auch fünf andere alttestamentliche Gestalten, alle mit Schriftbändern, die sich aber nicht direkt auf das Credo beziehen[38]. Diese Erweiterung des Prophetenkreises legt nahe, daß es sich bei der Zuordnung von Propheten und Aposteln noch um die Concordia veteris et novi Testamenti (siehe oben) und nicht um die Präfiguration des Glaubensbekenntnisses handelt, obwohl eine der Inschriften sich darauf beziehen mag: »Voll des Glaubens bezeugen alle zwölf Väter (Apostel), daß die Prophezeiungen nicht erfunden sind.« Auf dem Deckel befinden sich auf den beiden äußeren Seiten acht Szenen des Lebens Jesu, die, wenn sie sich auch nicht ganz mit den Sätzen des zweiten Credoteils decken, doch insgesamt dem christologischen Bekenntnis entsprechen.

Am Elisabethschrein in Marburg, zwischen 1236–1247, *vgl. Bd. 3, Abb. 650* und S. 229, steht der betreffende Satz des Credo über den unter spitzbogigen Arkaden sitzenden Aposteln, die hier Bücher in Händen halten. Aufschlußreich ist hier die Beziehung zwischen der Darstellung und dem Bildträger. An Reliquienkästen bedeutet das Credo: Der Glaube, den das Bekenntnis formuliert, öffnet dem Verstorbenen die Türe zur Seligkeit. Der thronende Christus ist in diesem Zusammenhang der Träger der reparatio vitae[39].

Unter den Fenstern der Stadtpfarrkirche St. Dionys in Esslingen befindet sich ein Credo-Tugendzyklus, um 1300. Jedem Apostel ist eine personifizierte Tugend zugeordnet. Man darf annehmen, daß es häufiger solche Fenster gegeben hat, da der Zusammenhang von Glauben und Erlangung von Tugenden einer der bestimmenden Züge der Frömmigkeit dieser Zeit war. Bei Tugendzyklen kommt es vor, daß Fides ein Schriftband mit dem Anfang des Glaubensbekenntnisses in der Hand hält. Giotto gibt dieser Gestalt in der Arenakapelle zu Padua in die andere Hand den Kreuzesstab, mit dem sie ein Götzenbild zerstößt.

In der Monumentalkunst des späten Mittelalters kommen die zwölf Apostel mit den Credosätzen, allein oder mit den Propheten, häufiger vor. Ein hervorragendes Beispiel bietet der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren bei Ulm aus den letzten Jahren des 15. Jh. Lebensgroße Apostelfiguren aus Stein mit den betreffenden Credosätzen auf ihren Schriftbändern stehen an den Wänden. Zu ihnen in Verbindung gesetzt sind die an den Konsolen kauernden zwölf Propheten mit Spruchbändern und die zwölf Patriarchen (Söhne des Jakob) an den Ansätzen der Gewölbe darüber. Auf die häufige Zuordnung eines Gebotezyklus zu den Apostelfiguren ist oben schon hingewiesen worden, ebenso auf die Einbeziehung eines Apostels und eines Propheten in die Darstellung der ein-

37. Abbildungen siehe O. v. Falke, R. Schmidt und G. Swarzenski, Der Welfenschatz, Frankfurt 1930.

38. Die Hinzufügung weiterer Figuren (David, Melchisedeck, Bileam, Salomo und Jakob) zu den zwölf Propheten ist nach O. von Falke für den Braunschweiger Kunstkreis auch an anderer Stelle nachweisbar. Die Schriftstellen der Propheten siehe bei v. Falke.

39. Zu dem Credo im Bildprogramm des Elisabethschreines siehe E. Dinkler-von Schubert, Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg, Marburg 1964, S. 69ff., zum Eilbertustragaltar und Heribertschrein S. 74ff. Zum Eilbertusschrein siehe auch G. Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrich des Löwen, in: Städeljb. VII/VIII 1932, S. 342ff.

zelnen Gebote. Auf einem westfälischen Tafelbild des 14. Jh., das eine Abwandlung des salomonischen Thrones bringt, halten die auf den Thronstufen sitzenden zwölf Löwen, denen die Namen der Apostel beigeschrieben sind, Schriftbänder mit Credosätzen, *vgl. Bd. 1, Abb. 51*, S. 35. Es ist die bisher einzige bekannte Darstellung der Einbeziehung der Credosätze in den Thron Salomos. Die Deutung der Löwen auf die Apostel ist im 14. Jh. allgemein bekannt.

Die Legende, die Apostel hätten das Credo zu Pfingsten formuliert, schlägt sich in Stundenbüchern in einigen Darstellungen nieder. Zum Beispiel zeigt eine Miniatur in dem Stundenbuch »La somme le Roi«, 1295, Paris, *Abb. 325*, die Taube des Heiligen Geistes auf die versammelten Apostel herabfahren, die alle auf die Anfangsworte des Credo in einem geöffneten Buch weisen. Man gewinnt hier den Eindruck, es handle sich um eine gemeinsame Diskussion, vielleicht auch um die Formulierung des Textes. Im Stundenbuch des Herzogs von Savoien, um 1430, Paris, *Abb. 326*, ist zu dem Text der Pfingstsequenz und Oration dargestellt, wie von der Taube ausgehende Schriftbänder mit den Sätzen des Credo von den Aposteln ergriffen werden. Der Akzent liegt bei der Inspiration jedes einzelnen der Gemeinschaft.

Die zweite Bildform der Darstellung des Apostolikums mit biblischen Szenen ist auf der letzten Seite im Utrechtpsalter, um 830, *Abb. 327*, als einziges Beispiel des frühen und hohen Mittelalters zu finden. Sie steht zusammen mit der ebenso singulären Darstellung des Vaterunsers. Das Credo ist im Sinne der Psalmillustration behandelt, so daß die einzelnen Sätze des Apostolikums im Literalsinn ins Bild übertragen sind. Vom zeichnerischen Stil her zu urteilen, sind die Vorlagen, die das Scriptorium in Reims für die Bildformeln benützt hat, in der spätantiken Kunst zu suchen. Es können aber auch am Schluß des Psalters Bildmotive aus den vorhergehenden Darstellungen und anderen karolingischen Handschriften entnommen und zusammengesetzt worden sein. Die ablesbare Reihenfolge stimmt nicht ganz mit der des Credotextes überein, da die Einzeldarstellungen aus formalen Gründen auf drei Bildzonen verteilt sind. Den ersten Artikel repräsentiert die auf dem Globus thronende Gottesgestalt in der Mandorla. Ein Hinweis auf den Akt der Schöpfung fehlt. Der Blick Gottes geht nach rechts, wo Maria mit dem Kind auf dem Arm hinter einer erhöhten Trogkrippe steht. Von rechts oben fährt die Taube herab. Die Verbindung von Trinität und Inkarnation kommt dann und wann in der Buchmalerei vor. Hier steht sie für den ersten Satz und den Anfang des zweiten Teils. Der Akzent liegt auf der Wesenseinheit des vom Heiligen Geist empfangenen und von der Jungfrau geborenen Sohnes mit dem Vater. Diese Aussage des Nicaeno-Konstantinopolitanums ist hier in einer bildlichen Kurzformel übernommen. Sechs Engel beten den Vater und den Sohn an. Die zweite, einer Landschaft eingefügte Bildzone beginnt mit den Illustrationen zu: »... gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt und gestorben.« Die an den trauernden Johannes unter dem Kreuz anschließende Gestalt dürfte ein Prophet sein. (Für diese Szene an anderen Stellen der gleichen Handschrift *vgl. Bd. 2, Abb. 357–359.*) Der Baum (Lebenszeichen) hinter dem Propheten führt den Blick abwärts zu dem Grabbau, vor dem der Engel den drei Frauen die Auferstehung verkündet (vgl. aus der gleichen Handschrift *Bd. 3, Abb. 16*). An den Satz »... am dritten Tag auferstanden von den Toten«, den dieses Auferstehungsbild veranschaulicht, schließt sich an: »... aufgefahren gen Himmel.« Die Darstellung befindet sich oben, und zwar nach dem karolingischen Bildtypus, der den schwebenden Christus bei der Rückkehr zum Vater zeigt, *vgl. Bd. 3, Abb. 469*. Die Illustration des Satzes »... niedergefahren zur Hölle«, die nach dem Ablauf der Geschehnisse und dem Credotext ihren Platz vor der Auferstehung und Himmelfahrt hätte, ist ganz außen an den Rand und an die tiefste Stelle der Bildkomposition gerückt (*vgl. zum Typus Bd. 3, Abb. 16 links*, wo allerdings an der Stelle des Höllenfeuers im Credobild ein Bodengrab steht). Der dritte Artikel ist am schwierigsten darzustellen, weil es hierfür keine biblischen Szenen als Vorbilder gibt. Um so bemerkenswerter ist die Bildgebung des Textes: »Ich glaube an den Heiligen Geist, eine allgemeine christliche Kirche, die Gemeinschaft der Heiligen, Vergebung der Sünden, Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben.« Auf ein Kirchengebäude, Sinnbild der Ekklesia, in dessen Innern ein Altar steht, fliegt eine Taube zu, die den Ölzweig, ein Zeichen der Versöhnung (Sintflut), bringt. Auf der anderen Seite des Gebäudes steht eine größere Gruppe, über der Tauben flattern oder, wie im Pfingstbild, Flammen lodern. Damit könnte die Gemeinschaft der Heiligen gemeint sein. Der erhöht stehende Engel mit Kreuzstab und Sprechgestus ist vielleicht aus der Vorlage eines Himmelfahrtsbildes entnommen,