

Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 116 (2016)

Artikel: Reformation als Perspektive : Bedeutungsproduktion in den Zeichnungen von Urs Graf
Autor: Christadler, Maike
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-813326>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Reformation als Perspektive. Bedeutungsproduktion in den Zeichnungen von Urs Graf

von Maike Christadler

Urs Grafs Zeichnungen sind in der Kunstgeschichte eigentlich nicht für ihren Zusammenhang mit der Reformation berühmt – obwohl sie zwischen ca. 1510 und 1528 entstanden sind. Damit gehören sie historisch sehr wohl in den Kontext des religiösen Umbruchs, auch wenn sie aus der Basler Perspektive die Einsetzung des reformierten Rates 1529 in der Stadt nicht mehr begleitet haben. Berühmt sind die Zeichnungen dagegen für ihre Lebendigkeit und den Eindruck von Spontaneität, den sie vermitteln, ebenso wie für ihren originellen Blick auf das Personal des schweizerischen Reislaufts, das uns Graf vor allem als werbende Reisläufer und umworbene Trossdirnen vor Augen stellt.¹ Das Geschlechterverhältnis ist eines der zentralen Themen seiner Zeichnungen, und er nutzt es, um soziale und moralische Debatten seiner Zeit zu reflektieren und zu konstruieren. Einige dieser Blätter zeigen Graf durchaus als kritischen Kommentator seiner Zeit. Im Folgenden soll deshalb der Versuch gemacht werden, verschiedene Arbeiten Urs Grafs im Kontext der reformatorischen Bilderpolitik zu analysieren, um so die Mechanismen von visueller Bedeutungsproduktion, von Bedeutungszuschreibungen und -wahrnehmung (nach)zuvollziehen. Fragt man 500 Jahre nach einem Ereignis nach dessen Bedeutung, wird eines auf jeden Fall schnell klar: Wir können nie direkt zurückblicken, sondern müssen immer durch das Dickicht der Geschichte blinzeln – und noch dazu von einer Position aus, die schon weiss, wie die Geschichte ausgegangen ist. Deshalb ist es besonders schwierig, nach dem Einfluss der Reformation zu fragen, wenn die Bilder, um die es geht, in den Jahrzehnten vor dem eigentlichen ‚Durchbruch‘ derselben entstanden sind. Im Bewusstsein des historischen Hiatus soll die Annäherung an die Zeichnungen Grafs über Lektürevorschläge erfolgen, die die mögliche Wahrnehmung und die Schreiberinnenposition gleichermaßen im Blick behalten. Zwei Modelle von Bedeutungserzeugung werden exemplarisch vorgeführt: Eines funktioniert über Bildvergleiche, das andere über den Einsatz eines Bild-Zeichens.

1 Eine kurze Gesamtdarstellung von Grafs Leben und Werk bietet Christiane Andersson: Urs Graf, in: Sikart online, 1998/2011, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022809&lng=de> (7.7.2016).

Reformation – Medien – Bilder

Wo immer nach einem Zusammenhang von Kunst und Reformation gefragt wird, sind zweierlei Antworten schnell zur Hand: Die Bewegung sei gegen die Bilderverehrung gerichtet gewesen und habe deshalb zum Bildersturm – und im Anschluss daran zu Bildabstinenz – geführt.² Und: die reformatorische Propaganda habe sich des Flugblattes als eines ihrer wichtigsten Kampfmittel bedient.³

Im Folgenden wird nicht die Zerstörung von Bildern im Mittelpunkt stehen, sondern deren Produktion und Zirkulation. Basel war als Zentrum des (humanistischen) Buchdrucks (neben Städten wie Strassburg, Augsburg, Nürnberg oder Wittenberg) aktiv beteiligt am Druck von Flugblättern und anderen kontrovers-religiösen Pamphleten, deren Ziel meist darin bestand, die religiösen Gegner möglichst grundlegend zu delegitimieren.⁴ Diese Flugblätter dienten der Meinungsbildung und Verständigung, sie waren häufig tagesaktuell und richteten sich an eine Öffentlichkeit, die auch in anderen Medien – wie dem Lied oder der Predigt – über reformatorische Ereignisse informiert wurde. Das Flugblatt ragt aus diesem Informationsreigen heraus, insofern es über seine spezifische Kombination von Text und Bild eine besondere Wirkung entfalten konnte. So etabliert sich mit den reformatorischen Flugschriften die Satire als ein wichtiges Moment medialer Kommunikation: Aus der Entwicklung bzw. massenhaften Nutzung des Buchdrucks und dem Wunsch nach Vermittlung von politisch-religiösen Inhalten entsteht quasi ein neues Genre, das auch neue Seh- und Lesegewohnheiten aktiviert bzw. diese zwei bis dahin eher getrennten Wahrnehmungsmechanismen miteinander in Verbindung setzt. Auch inhaltlich fließen im Flugblatt verschiedene Vorlagen zusammen, mit der Bestrebung, die

2 Zum Bildersturm vgl. u. a. Robert W. Scribner (Hg.): *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, 46), und Norbert Schnitzler: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996. Zum Flugblatt siehe weiter unten.

3 Vgl. Birgit Ulrike Münch: «Viel scharpffe Gemelde» und «lesterliche Figuren». Cranach und seine Zeitgenossen auf dem «Schlachtfeld» druckgrafischer Fehden, in: *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*. Ausstellungskatalog Herzogliches Museum Gotha, Heidelberg 2015, S. 72–81, bes. S. 72–74; Wolfgang Harms: *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*. Ausstellungskatalog Veste Coburg, Coburg 1983, S. VII–XI; Harry Oelke: *Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter*, Berlin/New York 1992 (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 57).

4 Oelke, *Konfessionsbildung* (wie Anm. 3), S. 223–225.

Aussage auch tatsächlich verständlich zu machen. So treffen geläufige biblische Gleichnisse auf Vorstellungen, die z. B. in der Kultur des Karnevals verbreitet waren und bereits als Satiren verstanden wurden (so die Bilder der «verkehrten Welt» oder des Narren, der in Literatur und Volkskultur seinen festen Platz hatte).⁵

Das Flugblatt entsteht also aus seiner kommunikativen Aufgabe heraus und greift entsprechend Vorlagen auf, die sein Publikum wiedererkennen und verstehen konnte; es prägt zugleich eine spezifische Wahrnehmung, von der im Nachhinein schwer zu abstrahieren ist. Dennoch wird es im Folgenden darum gehen, einen Blick auf die Bildproduktion etwa zwischen 1510 und 1525 zu werfen und zu sehen, welche Bildmodelle bereits abrufbar waren und wie sie sich verändert haben. Die Bildpublizistik der Reformation wird dabei als Folie dienen, die erstens unsere Wahrnehmung von Bildern grundlegend geprägt hat und die zweitens bereits bestehende Bildmodelle überformt und zugespitzt hat. Das bedeutet, dass uns der Blick zurück helfen kann, Bildbedeutungen zu erkennen, es bedeutet aber zugleich, dass wir auch früheren Bildern leicht Bedeutungen zuschreiben, die sie erst in der Reformation (und ihrer Rezeption) erhalten haben – die Betrachter arbeiten also immer mit an der Bedeutungsproduktion der Bilder.

Bildstrategien

Um zunächst überhaupt eine Vorstellung davon zu bekommen, welche Bildstrategien die Reformationspublizistik aktiviert hat, blicken wir einen Moment auf eine der zentralen Formen der von Lucas Cranach lancierten Bildpolitik. Unter dem Titel «Gesetz und Gnade» haben Cranach und seine Werkstatt von den späten 20er bis in die 50er Jahre des 16. Jahrhunderts an der typologischen Gegenüberstellung von Verdammnis und Erlösung gearbeitet (Abb. 1).⁶ In zwei durch den «Baum des Lebens» klar voneinander getrennten

5 Vgl. Franz-Heinrich Beyer: *Eigenart und Wirkung des reformatorisch-polemischen Flugblatts im Zusammenhang der Publizistik der Reformationszeit*, Frankfurt a. M. [etc.] 1994 (Mikrokosmos, 39), besonders Kap. IV (Das reformatorisch-polemische Flugblatt im zeitgeschichtlichen Kontext); Konrad Hoffmann: *Das Bild als Herrschaftskritik*, in: *Funkkolleg Kunst*, hrsg. vom DIFF, Weinheim/Basel 1985 (Studienbegleitbrief, 8), S. 11–42, besonders S. 21–24; Robert W. Scribner: *Ritual and Reformation*, in: ders.: *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*, London/Roncheverte 1987, S. 103–122.

6 Vgl. zum Motiv von Gesetz und Gnade Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, 2 Bde., Hamburg 2006.

Bildhälften erzählt die linke Seite die alttestamentarische Geschichte vom Sündenfall, von der Vertreibung aus dem Paradies und dem Sturz in die Hölle. Moses weist die Gesetzestafeln vor. Die rechte Bildhälfte visualisiert in einer komplexen Bilderzählung vom Opfertod Christi die Erlösung der Menschheit von der Sünde. Chronologisch von oben nach unten sind die Verkündigung an Maria, die Kreuzigung und die Auferstehung Christi dargestellt. Johannes der Täufer, zu einem nackten Mann links von ihm gewendet, zeigt auf das Kruzifix, dessen Erlösung spendendes Blut auf den nackten Mann – Sinnbild für den gläubigen Christen – fällt: ein Aufrufen des Abendmahls. Typologisch entsprechen sich der von Teufeln in die Hölle getriebene Nackte (Adam) und der durch das Blut Christi erlöste Nackte (der Gläubige). Die Flammen des Höllenschlundes stehen den durch Christus überwundenen Todesmonstern gegenüber, und der mit verschiedenen Aufgaben betraute Heilige Geist ist dem auf der Weltkugel sitzenden richtenden Gottessohn parallel gestellt. Die beiden Bildhälften sind so sehr genau aufeinander bezogen, sie verwandeln theologische Positionen in ein visuelles Narrativ. Die Methode, das Alte Testament als Präfiguration des Neuen Testaments zu interpretieren, ist ein Grundprinzip der Exegese und insofern keine Neuerung der Reformationszeit. Doch die Antithese war eine der zentralen Formen der protestantischen Bildpolemik, und sie war vor allem durch ihre Übertragung der Heilsgeschichte auf die Gegenwart im Konfessionskampf aktuell.⁷ Vorausgesetzt ist hier eine Kenntnis der biblischen Erzählungen, die typologisch auf aktuelle Ereignisse übertragen werden können – eine Kompetenz, die durch die Förderung der eigenen Lektüre und des Vorlesens religiöser Schriften besonders befördert wurde. Neben der lutherischen Bildsatire, die den Reformator christologisch überhöht, ist es vor allem die Gegenüberstellung von Papst und Christus, die in der Bildpublizistik mit Cranachs «Passional Christi und Antichristi» eine zentrale Stellung erhält.⁸ Gerade an diesem Beispiel lässt sich deutlich machen, dass der antithetisch-typologische Lektüreschlüssel

7 Vgl. Konrad Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte [et al.] (Hgg.): Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 1978 (Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 2), S. 189–210, hier S. 191.

8 Ebd., S. 191; zur Antithese als Strukturprinzip siehe Herbert Zschelletschky: Das Passional Christi und Antichristi, in: Lucas Cranach. 1472–1553, Ausstellungskatalog Schlossmuseum Weimar, Weimar 1972, S. 139–147, besonders S. 140f., und Münch (wie Anm. 3), S. 72–81, besonders S. 74–77; Hans-Jürgen Goertz: Antiklerikalismus und Reformation. Sozialgeschichtliche Untersuchungen, Göttingen 1995, S. 83–88.

der Bilder jedoch nur einen Aspekt der Bildsprache zu erschliessen vermag: Blickt man auf das letzte Gegensatzpaar des Passionals, wird im Vergleich deutlich, dass der Höllensturz des Papstes formalbildlich an Martin Schongauers Versuchung des Hl. Antonius ausgerichtet ist (Abb. 2 und 3).⁹ Keineswegs ist hier eine bilderfeindliche Einstellung zu beobachten, vielmehr gehört zum betrachtenden Spiel auch eine fundierte Bilderkenntnis, die den Erkennenseffekt für ein erweitertes Verständnis nutzt, ohne dass die Bildaussage davon beeinträchtigt würde, wäre das Modell unbekannt.

Bildlektüre: schlagende Frauen, gestürzte Männer

Sebald Beham wählt in seinem Holzschnitt einer Allegorie auf das Mönchtum einen allegorischen Repräsentationsmodus (1521, Abb. 4): Ein Mönch und ein Bauer stehen einander gegenüber. Der Bauer hat den Mönch am Haarschopf gepackt und hält ihm mit der anderen Hand ein aufgeschlagenes Buch vor den Mund. Der Mönch wird von drei hinter ihm stehenden Frauen an einem Schal festgehalten, als sei er eingespannt. Hinter dem Bauern steht die vierte Frau und schlägt auf ihn ein. Damit die Betrachter des Bildes besser verstehen, was sie sehen, hat der Künstler die Frauen bezeichnet: hinter dem Mönch sind Superbia, Luxuria und Avaritia, während auf den Bauer die Paupertas einschlägt. Das Blatt gehört also dem weiten Feld der Kritik am Klerus an, der hier – als Mönch – in den Fesseln von Hochmut, Unkeuschheit und Geiz liegt. Vom Bauern dagegen wird er auf seine Pflichten hingewiesen, nämlich für das Seelenheil des ‚gemeinen Mannes‘ zu sorgen, der damit in einer ‚verkehrten Welt‘ zum Vertreter des Wortes Gottes wird. Polemisch gefasst verweist das zu fressende Buch natürlich zugleich auf die den Mönchen unterstellte Fresssucht. Der Bauer ist selber aber auch unter der Knute der Frau hinter ihm: sein Movens ist die Armut.¹⁰ Damit ist die Handlungsebene des Bildes im Rahmen der antiklerikalen Konfessionspolemik erfasst.¹¹

Doch blicken wir noch einen Moment auf die formale Gestaltung des Blattes und damit auf die Bedeutungen, die der visuellen

9 Vgl. Hoffmann (wie Anm. 7), S. 208.

10 Vgl. C. Scott Dixon: *The Reformation in Germany*, Oxford 2002, S. 62f.; Goertz (wie Anm. 8), S. 76.

11 Zum Antiklerikalismus siehe Goertz (wie Anm. 8), und ders.: *Pfaffenhass und gross Geschrei. Die reformatorischen Bewegungen in Deutschland 1517–1529*, München 1987 (zur Bildpolemik besonders S. 54–57); dazu auch Oelke, *Konfessionsbildung* (wie Anm. 3), besonders Kapitel II.1.c. (Kritik an Papst, Klerus und Mönchtum), S. 239–247.

Qualität des Bildes eingeschrieben sind. Die vier allegorischen Frauenfiguren sind je sehr spezifisch präsentiert: Der Hochmut in einem prachtvoll-kostbaren, die Unkeuschheit dagegen in einem weit sich bauschenden Gewand, das Schultern und Beine anzüglich freilegt. Der Geiz hat die Kopfbedeckung einer Alten, die einen unordentlichen Eindruck macht – was die Armut mit ihren zerrissenen Kleidern und wehenden Haaren noch steigert. Mit den Bezeichnungen werden also auch ganz konkrete Bilder verbunden, so dass der didaktische Effekt entsteht, andere Bilder mit ähnlichen Frauengestalten vor dieser allegorischen Folie zu interpretieren. Das ist umso eingängiger, als der Künstler «realistische» Figuren geschaffen hat, denen die Möglichkeit ihrer Wirklichkeit eingeschrieben ist. Sucht man entsprechend nach formal ähnlichen Bildmotiven, verwandelt sich die allegorische Dreiergruppe unversehens in die Gruppe der drei Grazien oder, konkreter, in die Göttinnen Venus, Juno und Athene, die von Paris das Urteil darüber verlangen, wer von ihnen die Schönste sei. Das Paris-Urteil ist in der Kunst und besonders in der Kunst der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts relativ verbreitet, und es finden sich zwei mögliche Repräsentationsmuster: Die Göttinnen sind praktisch nackt gezeigt, um ihre Vorzüge unverschleiert vorzuführen, oder sie zeigen sich in verführerischen Gewändern.¹² Jedenfalls sind die Frauen gewöhnlich nicht nur dem (manchmal gar schlafenden) Paris zugewandt, sondern vor allem dem Betrachter, der immer als der Auswählende mitgedacht ist. Vor diesem Hintergrund erhält das Blatt Behams eine gänzlich andere Qualität: Der Mönch wird von schönen Frauen am Gängelband geführt, was den Spott des Betrachters hervorruft, der seinerseits von dem Anblick profitieren kann. Dagegen ist der Bauer, der ja eigentlich das Wort Gottes vertritt, aus dieser Perspektive tatsächlich ein armer Schlucker: die ihm zugeordnete Frau evoziert eher eine furchteinflössende Mänade.

Für das Betrachten bedeutet das, dass man den Blick auf das Bild kippen lassen kann zwischen einer (per Bezeichnung vorgegebenen) religiös-allegorischen und einer (über Bilderkenntnis erschließbaren) ästhetisch-erotischen Ebene, wobei jedoch nie die eine ohne die andere wahrnehmbar ist.

Blicken wir vor dem Hintergrund dieser Überlegungen auf eine ebenfalls im Jahr 1521 entstandene Zeichnung Urs Grafs (Abb. 5): Hier wird einem Ordensmann übel mitgespielt: Er kniet auf dem

12 Zum Paris-Urteil vgl. Inge El-Himoud-Sperlich: Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert, Diss. München 1977.

Boden und wird von zwei Frauen mächtig verprügelt. Eine reisst an seinem Haar und Gewand, die andere hat ihm ein Knie auf die Schulter gerammt und hält in ihrer erhobenen Hand einen Schlüsselbund, mit dem sie den Mönch traktieren wird. Dieser scheint sich mit seinem Beutelbuch verteidigen zu wollen, aber sein schmerzverzerrtes Gesicht und der zum Schrei geöffnete Mund lassen keine grossen Kräfte mehr vermuten. Die Figurengruppe ist mit Feder detailreich ausgeführt, in den wilden Falten der Frauengewänder, in ihren fliegenden Locken und in der schwungvollen Haltung liegt eine eindrucksvolle Dynamik, die den überfallenen Mönch umso schwächer wirken lässt. Entfernt im Hintergrund ist skizzenhaft eine Kapelle erkennbar, die im weitesten Sinne dem Mönch zugeordnet ist. Die Szene wirkt ausgesprochen genrehaft und konfrontiert uns Betrachter mit einem zunächst unerklärlichen Überfall. Aber wir haben ja gerade bei Beham schon einen Mönch in den Fängen dreier Frauen gesehen, und so, wie sich dort mithilfe von Bildvergleichen Bedeutungsebenen erschlossen haben, stecken auch in Grafs Zeichnung vielfältige Bildaussagen.

Hatte auf Behams Holzschnitt die Paupertas mit ihren fliegenden Haaren noch auf den Bauer eingeschlagen, so verwendet Grafs rechte Frauenfigur ihre Energie jetzt direkt auf den Mönch. Und sie ist in dem Kleid mit weitem Ausschnitt und mit ihrem nackten Fuss eher Superbia und Luxuria nachempfunden als der zerrissenen Armut, deren Geste sie ausführt. Sie schlägt mit einem grossen Schlüsselbund, und auch ihre Kollegin ist über einen gut gefüllten Geldbeutel, ein am Gürtel hängendes Messer und über die Schlüssel markiert: Schlüssel zu besitzen, ist für Frauen in der Frühen Neuzeit ein Zeichen ihrer Macht.¹³ Und tatsächlich finden sich Frauen, die auf ihre Männer einschlagen, im Rahmen der Bilder zur Weibermacht und dem Kampf um die Hosen. So ist Israel van Meckenems «Böses Weib» (Abb. 6) eine vom Teufel angestachelte Furie, die mit ihrem Spinnrocken auf den bereits gefallen Mann einschlägt. Vor ihm auf dem Boden die Hosen, um die der Streit geht. Die Weibermachtzyklen sind Teil des Topos der «verkehrten Welt», in der «böse Weiber» Hand an die ihnen nach gesellschaftlichem Verständnis als überlegen angesehenen Männer legen. Dieses Bildmotiv der Weibermacht zitiert Graf in seiner Zeichnung. Aber nicht nur das: Eine

13 Vgl. Heide Wunder: «Er ist die Sonn', sie ist der Mond». Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992, Vorsatzblatt; Susan Marti: Die Jungfrau, die Hure und die Kindstörerin. Frauendarstellungen auf drei spätgotischen Weltgerichtsbildern, in: Unsere Kunstdenkmäler 44 (1993), S. 333–342, hier S. 342, Anm. 15.

berühmte Bildformulierung, in der zwei Frauen auf einen Mann einprügeln, ist Dürers Zeichnung vom Tod des Orpheus (1494, Abb. 7). Der antike Sänger wird von den Mänaden dafür bestraft, dass er sich vom weiblichen Geschlecht gänzlich abgewandt hatte. Orpheus wird so als unmännlicher Mann vorgeführt (es ist sicher kein Zufall, dass Orpheus und der auf van Meckenems Stich traktierte Ehemann dieselbe Haltung haben!).¹⁴ Grafs Frauen gehören also der ›verkehrten Welt‹ an – und sie stehen als antike Mänaden mit den Mächten der Passion und Gewalt in Verbindung. Zugleich wird auch der Mönch charakterisiert: Er wird in die Rolle des unterlegenen, unmännlichen Mannes gebracht und kann als ein Hinweis auf die Vorstellungen der Geistlichen als eines dritten Geschlechts gesehen werden: nicht wirklich Männer (weil dem Zölibat verpflichtet), aber dennoch lüstern, unkeusch und eine Konkurrenz für die Männer der Gesellschaft. In dieser Aussage ist das Blatt fest in der antiklerikalen Polemik verankert, die in der Reformation auf die Spitze getrieben wurde.

Die Typisierung der ›realistischen‹ Akteure in Grafs Zeichnung öffnet sie aber auch für eine allegorisierende Lektüre: Schon 1972 hat Konrad Hoffmann auf den Kontext der Psychomachie, also den Kampf zwischen Tugenden und Lastern, für das Blatt hingewiesen. Sowohl Lucas Cranach («Frauen überfallen Geistliche», um 1540, Zeichnungen, Abb. 9a/b) als auch Erhard Schön («Jagd auf Mönche und Pfaffen», Holzschnitt, 1525, Abb. 10) haben Bilder der Verfolgung von Mönchen durch Frauen/Nonnen/Teufel in die Tradition des Tugendkampfes gestellt, um so die Laster der Ordensleute anzuklagen. Hoffmann sieht in den Szenen der unter den Schlägen der Frauen zusammenbrechenden Geistlichen ein Nebeneinander von Psychomachie, als mehrfiguriger Kampfszene, und als Ehesatire (vgl. van Meckenems ›böses Weib‹) in den Einzelgruppen. Diese Ambivalenz, so Hoffmann, mache sich Cranach in seinen Zeichnungen zunutze.¹⁵ Vor diesem Hintergrund liegt der besondere Bildwitz von Grafs Zeichnung im Aufrufen auch der reformatorischen Diskus-

14 Christian Müller verweist darauf, dass Graf den Stich möglicherweise gekannt habe: «Urs Graf. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts», Teil 2B, Basel 2001, S. 207; zu Dürers Orpheus-Zeichnung siehe Helmut Puff: «Orfeuß der Erst puseran»: Eine Zeichnung Albrecht Dürers im Kontext der Orpheustradition, in: Sven Limbeck/Lev Mordechai Thoma (Hgg.): «Die sünde, der sich der tiuvel schamet in der helle»: Homosexualität in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Sigmaringen 2009, S. 155–184.

15 Vgl. Konrad Hoffmann: Cranachs Zeichnungen «Frauen überfallen Geistliche», in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 26 (1972), S. 3–14, hier S. 5.

sion um das Zölibat und die Heirat von Geistlichen, die von den Reformatoren eingefordert wurde (denn die ‹böse Ehefrau› schlägt hier ausgerechnet einen Mönch). Der Geprügelte fällt so zugleich als Ehemann und als Mönch den Frauen zum Opfer – die aber über die potentielle ‹Ehe› mit einem Geistlichen ihrerseits als Dirnen identifiziert werden können.¹⁶

Die formale Komposition von Grafts Blatt verrät aber noch weitere bildliche Überblendungen: So kauert der Mönch in ähnlicher Position wie Christus bei der Kreuztragung, was ihn zu einem direkten Nachfolger Christi macht¹⁷ (mit der kauern Position ruft Graf gleichzeitig die Christus-Figur und van Meckenems verprügelten Ehemann auf – womit Christi Leiden als Kampf um die Hose ins Lächerliche gezogen würde!). Und in der Tat lässt sich der Mönch typologisch lesen: Einer der Urväter des Mönchtums, der Hl. Antonius, der in Luthers Schriften zugleich Modell für die falsche Weltabgewandtheit der Ordensleute und trotzdem Vorbild für den Glauben ist,¹⁸ ist seit den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts fester Teil des oberrheinischen Bildrepertoires.¹⁹ Dabei interessierte die Künstler besonders, dass der Heilige in der Wüste, in die er sich zurückgezogen hatte, allerlei Versuchungen ausgesetzt war. Darunter ist die Versuchung durch eine Schar höllischer Monster, so bildprägend bei Schongauer (um 1470/75, Abb. 3), und auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar (um 1510/15); aber auch die Versuchung durch den Teufel in der Gestalt einer schönen Frau hat die künstlerische Einbildungskraft inspiriert (Niklaus Manuel Deutsch 1518/20 auf dem Antonius-Retabel für die Antoniterkirche in Bern und auf einer ebenfalls um 1520 datierten Zeichnung).

In einer typologischen Lektüre des Mönchs auf Grafts Zeichnung haben wir den Hl. Antonius als Nachfolger Christi vor uns – zusammengebrochen unter dem Kreuz. Und da, wo die Marter Christi im Auf-sich-Nehmen des Kreuzes liegt, sind die Qualen des Hl. Anto-

16 Zur Diskussion um die Priesterehe vgl. Susanna Burghartz: Das starke Geschlecht und das schwache Fleisch. Erasmus und Zwingli zur Priesterehe, in: Michael Erbe [et al.] (Hgg.): Querdenken – Dissens und Toleranz im Wandel der Geschichte. Festschrift für Hans Rudolf Guggisberg, Mannheim 1996, S. 89–106; dies.: Zeiten der Reinheit – Orte der Unzucht: Ehe und Sexualität in Basel während der frühen Neuzeit, Paderborn 1999, besonders Kap. 2 (Pflichtzölibat – Hurerei – Priesterehe).

17 Vgl. Müller (wie Anm. 14), S. 208.

18 Vgl. Peter Gemeinhardt: Antonius, der erste Mönch. Leben – Lehre – Legende, München 2013, S. 166.

19 Ebd., S. 178f.; vgl. auch Sandra Uhrig: Die Versuchung des Heiligen Antonius. Eine Vision des ausgehenden Mittelalters, Diss. München 1998, S. 51–59 (zum Kupferstich Martin Schongauers).

nius die Höllencreaturen und die weiblichen Reize, die ihn versuchen. Denn der Künstler scheint die zwei Versuchungsszenen des Antonius (die Quälereien durch die Höllenmonster und die weibliche Versuchung) in eine einzige Szene zusammengefasst zu haben: Der Gefallene ist der Tortur durch aufreizende Frauen ausgeliefert – die damit zu Höllentieren oder zumindest zu Teufeln in Frauengestalt werden. Ein um 1450 in Italien entstandenes Bild der Versuchung des Antonius zeigt genau diese Prügelszene des Heiligen durch zwei Teufelsfiguren (Abb. 8).²⁰ Selbst das Setting des Bildes hat eine auffällige Übereinstimmung mit Grafs Zeichnung – bis hin zur landschaftlichen Verortung und der Präsenz der Kapelle. Nur dass bei Graf die Teufel durch Frauen ersetzt sind, denen damit ihrerseits etwas Dämonisches zugeschrieben wird, wiederum nicht unähnlich dem Kupferstich von Meckenems mit dem ‹bösen Weib› (Abb. 6).

Verfolgt man nun schliesslich die formale Herkunft der schlagenden Frau, wird ein Bildmodell sichtbar, das Graf auch für andere Zeichnungen benutzt hat: Andrea Mantegnas Kupferstich mit der Schlacht der Seegötter (um 1470, Abb. 11). Der auf der rechten Seite des Stiches mit erhobener Hand kämpfende Triton ist deutlich die formale Vorlage für die Zuschlagende auf Grafs Zeichnung.²¹ Doch vielleicht hat Graf auch hier eine Überblendung vorgenommen. Denn am linken Bildrand ragt eine Frauenfigur mit flatterndem Haar ins Geschehen: eine Personifikation der Invidia – was die Zeichnung nochmals für eine allegorische Lektüre öffnen würde. Vor allem aber führt diese visuelle Spur, wie schon mit Dürers Orpheus, zu an der Antike orientierten Vorlagen, was Grafs Schlagende als antike Mänade bestätigt. Und über Mantegnas Seegötter schliesst sich auch der Bedeutungskreis der Tugenden- und Laster-Ikonographie: Denn Patricia Emison konnte zeigen, dass diese mythische Seeschlacht bei Mantegna ebenfalls im Zeichen der Psychomachie steht.²²

Urs Grafs Zeichnung der Frauen, die einen Mönch schlagen, erschliesst also einen vielschichtigen Bedeutungshorizont, der über

20 Uhrig (wie Anm. 19), S. 71.

21 Vgl. Müller (wie Anm. 14), S. 207.

22 Vgl. Patricia Emison: The Raucousness of Mantegna's Mythological Engravings, in: *Gazette des Beaux Arts* 124 (1994), S. 159–176, hier S. 162f.; zur Hexenikonographie, die sich aus denselben Vorlagen speist, siehe Judith Venjakob: Albrecht Dürers ‹Die Hexe›, um 1500, in: @KIH-eSkript. Interdisziplinäre Hexenforschung online 4 (2012), Heft 4, Sp. 46–78, in: *historicum.net*, URL: <https://www.historicum.net/purl/2y7zmf/> (7.7.2016).

Bedeutungseinlagerungen in die visuelle Gestalt der Zeichnung abrufbar ist. Über das Bildvokabular wird deutlich, dass der Künstler aus dem zeitgenössischen (reformatorischen) Antiklerikalismus ebenso schöpft wie aus spätmittelalterlichen Darstellungen des Hl. Antonius. Grafs Leistung ist es, die Ebenen zu verschmelzen und über das Motiv der Weibermacht satirisch aufzuladen – und gleichzeitig einen begehrenden und einen furchtsamen Blick auf die Frauenfiguren zu werfen. Letztlich liegt es dann an der Bilder-Bildung der Betrachter, welche dieser Angebote wahrgenommen werden – sicher ist jedoch, dass die Konfessionsdebatte massgeblich mithilfe von Bildern zugespitzt werden konnte, weil Bilderkenntnis abrufbar war.

Bildlektüre: Zeichen alten oder neuen Glaubens?

Lag bei der Lektüre der schlagenden Frauen und gestürzten Männer der Schwerpunkt auf dem Bildvergleich und auf der Überblendung verschiedener Bildprägungen, geht die folgende Lektüre von der Identifikation eines Zeichens aus und fragt nach dessen Bedeutungen und Bedeutungszuschreibungen im Bild. Es geht um den Rosenkranz, der als Objekt, als Bild und als Diskussionsgegenstand in den Jahren vor und während der Reformation als Zeichen gelesen werden kann. Über die historische Entstehung und Nutzung des Gegenstandes und seine Verortung im Diskurs der Reformation soll seine Bedeutung im Bild-Zusammenhang rekonstruiert werden, um so die Bild-Aussage ermessen zu können.

In der Berner Chronik des Valerius Anshelm ist für das Jahr 1528 vermerkt: «Item dass man kein paternoster me tragen so(e)lte, so doch me zu(e) überflüssiger zierd der wehenfrowen, dan zu(e)m ba(e)t getragen, von kostlichem holz, gebein, stein, perlin, silber, gold, rosenkra(e)nz und psalter gemacht wurden. Da ward erst ein partisch trazzeichen daruss, also dass etlich; ouch des rats, [...] und die, so vorhin um andachts willen eins kum angeriert ha(e)ten, ieztan, wo sie giengen und stu(e)nden, grobe vornen tru(e)gen, unso dass 10 pfund bu(e)ss daruf gesezt, vil, und etlich me dan einmal gebu(e)est wurden. Aber disem verbot entgegen wurdens bi den unluterschen Eidgenossen so werd und gmein, dass ieder eins am hals tragen, an d'a(e)rmel und hosen inschniden oder anheften wolt.»²³

23 Berner Chronik des Valerius Anshelm, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Bern, Bd. 5, Bern 1896, S. 251.

Die reformatorische Polemik der Passage ist im Hinweis darauf, dass der Rosenkranz den Hebammen zur Zierde gedient habe, sogleich greifbar. Der Paternoster wird als Schmuckstück beschrieben, das für das Gebet überflüssig sei und vor allem der Eitelkeit diene. Und als solches benutzen es die Altgläubigen umgehend, kaum ist das Verbot ausgesprochen. Ja es scheint, als habe das Verbot aus der Gebetskette einen Verkaufsschlager gemacht. Man kann also zunächst getrost davon ausgehen, dass in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts der Paternoster ein konfessionelles Zeichen war: seine Ostentation charakterisierte die Altgläubigen, seine Abwesenheit liess auf eine reformatorische Einstellung schliessen.²⁴ Aber welche Rolle spielte der Rosenkranz in den Jahren vor seinem Verbot? In welcher Funktion wird er in Bildern eingesetzt – und ist er als Zeichen tatsächlich immer so eindeutig?

In der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur, vor allem seit den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts, hatte das Rosenkranzgebet einen enormen Aufschwung genommen.²⁵ Die Paternosterschnur war eigentlich eine Gedächtnisstütze zum Aufsagen des «Vaterunser» und des «Ave Maria» und war damit ein Zeichen für Andacht und Frömmigkeit.²⁶ Doch um 1500 war die Rosenkranzkette fast zu einem Modeartikel für alle Gesellschaftsschichten geworden, und grosse gedruckte Rosenkränze entstanden im Zusammenhang mit dem Ablasswesen, denn mit dem Rosenkranzgebet war der Gewinn von Ablass verbunden.²⁷ Zusammen mit anderen Frömmigkeitsformen und Formalismen der kirchlichen Riten wie z. B. dem Fasten geriet auch der Rosenkranz in die Kritik der Reformatoren. Um das mechanische «Herunterbeten» des Rosenkranzes zu charakterisieren und zu kritisieren, schrieb Luther 1520 in «Von den guten Werken»: «Da klappern die Steinn [...] und das Maul plappert.» Mit der Einführung der Reformation kulminierte – wie wir gesehen haben – die reformierte Kritik am Rosenkranzgebet in Bern im Verbot des Gebets und des Tragens der Gebetskette, sodass der Rosenkranz nach 1530 zu einem «Parteizeichen» der Altgläubigen geworden war.²⁸

24 Vgl. Gabriel Meier: Der Rosenkranz in der Reformationszeit, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* 7 (1913), S. 296–303.

25 Vgl. Harry Oelke: «Da klappern die Stein ... und das Maul plappert». Der Rosenkranz im Zeitalter der Reformation, in: Urs-Beat Frei/Fredy Bühler (Hgg.): *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, Bern 2003, S. 107–117, hier S. 107.

26 Vgl. Gabriela Signori: *Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter*, Ostfildern 2005, S. 141.

27 Vgl. Oelke, *Rosenkranz* (wie Anm. 25), S. 108.

28 Ebd., S. 113.

Rosenkränze sind als Teil der spätmittelalterlichen Frömmigkeit auch in den bildenden Künsten häufig anzutreffen. Sie sind Zeichen besonderer Marienverehrung, werden aber auch ganz allgemein zur Charakterisierung des gottgefälligen Lebens einer Figur beigegeben.²⁹ Aber in dem Moment, in dem der Rosenkranz zu einem umstrittenen Zeichen wurde, hat ihn auch die Kunst eingesetzt, um Zugehörigkeiten zu definieren. Dabei ist die konfessionelle Semantisierung des Rosenkranzes oft erst im weiteren Bildkontext zu erschliessen – hinzu kommt, dass unsere moderne Betrachterposition immer im Nachhinein auf einen Zustand blickt, der zur Entstehungszeit der Darstellungen noch keineswegs als sicher gelten konnte.

1529 erscheint ein von Georg Pencz illustriertes und von Hans Sachs mit einem Text versehenes Flugblatt mit dem Titel «Inhalt zweierley predig / yede in gemein in einer kurtzen summ begriffen» (Abb. 12). Das Bild funktioniert wiederum getreu der von Cranach etablierten antithetischen Gegenüberstellung: Das Bildfeld ist in eine linke und eine rechte Hälfte unterteilt, links wird den Betrachtern eine reformierte Predigt vorgeführt, rechts eine katholische. Der schlanke reformierte Prediger liest auf seiner schmucklosen Kanzel das Wort Gottes – während der feiste katholische Priester auf einer verzierten Kanzel steht und ohne die Heilige Schrift auskommt. Diese systematische Unterscheidung wird im dargestellten Publikum fortgeführt: Die schlichter bekleideten Neugläubigen sind aufmerksam auf den Prediger konzentriert und lesen z. T. selber in der Bibel. Die Altgläubigen dagegen tragen eher prachtvolle Kleidung, und die Gruppe von Frauen am Fuss der Kanzel ist offenbar dabei, mithilfe von langen, schweren Paternosterschnüren ihren Rosenkranz zu beten. Die Blicke der männlichen Predigtbesucher sind eher auf dieses hübsch anzusehende Spektakel gerichtet als auf den Priester. Die Moral der Geschichte ist unschwer zu entziffern: Die Reformierten führen ein «evangelisches» Leben, während die Katholischen sich an zeichenhaftem Tand orientieren. Diese Lesart wird durch den Text weiter entfaltet.³⁰

Blicken wir nun in das Basel der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts, nimmt ein Rosenkranz eine bedeutende Position in einem der berühmtesten Gemälde der Zeit ein: auf Hans Holbeins Darmstädter Madonna (1526/28, Abb. 13). Hier hat sich der erste zünftige Bür-

29 In Signori (wie Anm. 26) sind zahlreiche entsprechende Abbildungen zu finden.

30 Vgl. Oelke, Konfessionsbildung (wie Anm. 25), S. 260–262; Signori (wie Anm. 26), S. 12–14.

germeister Basels, Jakob Meyer zum Hasen, mit seiner Familie unter dem Schutz der Madonna zeigen lassen. Das Bild ist – auch unabhängig von seinem aktuellen politischen Schicksal³¹ – Gegenstand interessanter Deutungen gewesen. So hat Pascal Griener die Darmstädter Madonna in den Diskussionen um die konfessionelle Zugehörigkeit Holbeins verortet, und Jürgen Müller hat das Bild als katholisches Manifest gedeutet.³² Ein wichtiges Element der Positionierung Meyers in der Reformationsdebatte ist die Abbildung des Rosenkranzes. Es sind die Tochter Anna und Ehefrau Dorothea Kannengiesser, die einen Rosenkranz in ihren Händen halten, wobei derjenige Annas in deutliche farbliche Analogie zum Gürtel Mariens gesetzt ist. Mit dem Rot-Ton verweist Holbein auf die Passion und damit auf den schmerzreichen Rosenkranz. Anna hat zudem gerade das an der Gebetsschnur hängende Kreuz in ihrer Hand und bekennt sich damit in einer Zeit, die bereits starke reformatorische Tendenzen kennt, zum römischen Glauben.³³

Für das Familienbild Jakob Meyers zum Hasen gibt es weitere archivalische Evidenz, die Aufschluss über die Stellung des ersten zünftigen Bürgermeisters in den konfessionellen Auseinandersetzungen in den 1520er Jahren in Basel gibt. Über seine mehrfach dokumentierte Zugehörigkeit zur Fraktion der Altgläubigen lässt sich auch der Rosenkranz in der Darmstädter Madonna als ein «Parteizeichen» lesen.

Welche Bedeutung gibt jedoch Urs Graf dem Rosenkranz in seinen Zeichnungen? Ist hier die konfessionelle Positionierung so klar zu erkennen? 1521 zeichnet Urs Graf eine «Heilige Familie» (Abb. 14), die sich auf den ersten Blick in die traditionellen Formen des Motivs einschreibt. Im Freien auf einer Rasenbank sitzend, liebkost die Madonna ihren kleinen Sohn. Graf zeigt jedoch nicht nur die Mutter mit Kind, sondern fügt den Nährvater Josef hinzu. Dieser kauert, auf einen Stein gelehnt, am Boden. Mit greisenhaftem Gesicht und einem zum Grinsen verzogenen Mund betrachtet er die

31 Zur kriminalesken Geschichte um den Verbleib des Gemäldes siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/holbein-madonna-deutschlands-teuerstes-kunstwerk-12823.html> (26.07.2016).

32 Vgl. Pascal Griener: *Holbein à la croisée des religions*, in: *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la réforme*, Paris 2002, S. 104f.; Jürgen Müller: «Herr, du siehst und du hast Augen». Ein Beitrag zur Bildtheologie von Hans Holbeins «Darmstädter Madonna», in: Margit Kern (Hg.): *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München 2004, S. 19–31.

33 Vgl. Oskar Bätschmann/Pascal Griener: *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a. M. 1998, S. 44f.

Szene in Untersicht. Von rechts oben schwebt ein Putto heran, der eine Krone für die Muttergottes herbeiträgt – und einen Rosenkranz. Der Putto hat nun seinerseits einen Gürtel um den Bauch geschlungen, der wiederum eine Analogie zum Rosenkranz bildet – und die Konstellation von Holbeins Darmstädter Madonna in der Analogie von Gürtel und Rosenkranz aufnimmt. Flügel und ein grosses Gewandbauschen geben dem Engelchen einen theatralischen Auftritt – der auch den Hl. Josef einbezieht, denn auf ihn ist der Blick des Putto gerichtet.

Gabriela Signori hat darauf hingewiesen, dass Graf die Physiognomie Josefs an den Alten der «ungleichen Paare» angeglichen hat.³⁴ Bei diesem Bildtyp wird – mit satirischer Absicht – ein Liebespaar mit grossem Altersunterschied gezeigt. Meist ist bei dem Austausch von Zärtlichkeiten zwischen diesen ungleichen Partnern Geld im Spiel, was durch prominent ins Bild gesetzte Börsen und das Weiterreichen von Münzen sichtbar gemacht wird.³⁵ Und oft ist dem alten Freier sein Begehren ins Gesicht geschrieben – wo er nicht direkt Hand anlegt. Tatsächlich geben auf Grafs Zeichnung der Blick des Josef und sein offener Mund ihm ein lüsternes Aussehen, das von der frischen Jugendlichkeit der Mutter Gottes kontrastierend hervorgehoben wird. Die Lilie neben Maria steht für ihre Reinheit und Jungfräulichkeit – das Blumenbouquet dagegen ist eher dem Bedeutungshorizont der Fruchtbarkeit zuzuordnen. Die Vase, in der die Blumen aufgestellt sind, symbolisiert Maria als das reine Gefäss Gottes, findet sich aber auch in der Venus-Ikonographie als *corpus quasi vas*, die aus der Vorstellung des Frauenleibs als Gefäss für den männlichen Samen entstanden ist.³⁶ Dieser Anklang an eine fast blasphemische Erotisierung Marias wird in der Lüstern-

34 Zu den folgenden Ausführungen über Josef als *senex stultus* siehe Gabriela Signori: Die verlorene Ehre des Heiligen Joseph oder Männlichkeit im Spannungsfeld spätmittelalterlicher Altersstereotypen. Zur Genese von Urs Grafs «Heiliger Familie» (1521), in: Klaus Schreiner / Gerd Schwerhoff (Hgg.): Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Köln [etc.] 1995 (Norm und Struktur, 5), S. 183–213.

35 Vgl. Ursula Rautenberg: Altersungleiche Paare in Bild und Text, Folge II: Druckgraphik und illustrierte Einblattdrucke vom Hausbuchmeister bis Hans Sachs, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 60 (29. Juli 1997), A367–A372.

36 Zur Marien-Ikonographie siehe Sven Lücken: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert: historische und kunsthistorische Untersuchungen, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, 2), S. 30; zur Idee des Frauenkörpers als Gefäss siehe Elke Frietsch: Corpus quasi vas. Ein Motiv im historisch-medialen Wandel, in: Susanne von Falkenhausen [et al.] (Hgg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code, Marburg 2004, S. 228–241.

heit des Alten aufgenommen.³⁷ Besonders aber symbolisiert der Baumstumpf, unter den Blumen platziert, die himmlische Beteiligung an der Dreiecksbeziehung: Der alte Josef, dessen Beitrag zu Marias Leibesfrucht in der biblischen Geschichte geleugnet wird, ist nicht nur lüstern, seine Männlichkeit ist ‹beschnitten›, und er ist potentiell auch der betrogene Ehemann.

Graf hat das Thema der Madonna mit Kind und Josef 1521 noch in einer zweiten Zeichnung behandelt, die wahrscheinlich als Scheibenriss und damit als Vorlage für eine Glasmalerei gedient hat (Abb. 15).³⁸ Auch hier zeigt der Künstler Josef als einen senilen Alten, mit zahnlosem Mund, schütterem Haar, altersschwachem Grinsen, einer Krücke – und einem Rosenkranz. Josef bildet das bildnerische Pendant zur Blumenvase, die Graf wiederum auf Mariens rechter Seite platziert hat. Josef wird so zum unmoralischen Gegenüber von Reinheit und Unberührtheit, kommt für Lüsternheit und sexuelle Befleckung zu stehen. Ausser dieser direkten Gegenüberstellung, die über die satirische Physiognomie des Alten mit Bedeutung aufgeladen wird, steht auch die Taube, als Zeichen des Heiligen Geistes, der Marias Mutterschaft ‹veranlasst›, für die Nicht-Vaterschaft Josefs.³⁹

Der Status des Josef war schon vor dem 16. Jahrhundert – selbst in der theologischen Diskussion – problematisch: Er wurde als alter Ehemann einer jungen Frau immer wieder mit der Tradition des *senex stultus* oder des *senex amans* in Verbindung gebracht, von wo auch die Einschreibung in die Darstellung der ‹Ungleichen Paare› herrührt. Josefs Alter galt für seine Vermählung mit Maria als Widernatürlichkeit, die phantasiereich ausgeschmückt wurde. Vom Standpunkt männlicher Ehre musste er als gehörnter Ehemann und/oder als Pantoffelheld gelten, der seine Ehre nicht verteidigte. Das Alter Josefs – das der apokryphen Erzählung entstammt – war immerhin so problematisch, dass Jean Gerson im 15. Jahrhundert und in seiner Nachfolge auch Geiler von Kaysersberg versuchten, Josef als jungen Mann zu konstruieren.⁴⁰ Vor der Folie einer historisch bestimmten Vorstellung von männlicher Ehre kann Josef also als ein lüsterner und betrogener Alter gesehen werden, der sich von seiner Frau hat zum Narren machen lassen. Im Bildmodell des ungleichen Paares wird jedoch weniger die Ehrabschneidung zu sehen

37 Vgl. Signori (wie Anm. 34), S. 184.

38 Vgl. Müller (wie Anm. 14), S. 212.

39 Ebd.

40 Vgl. Signori (wie Anm. 34), S. 189f.

gegeben, als vielmehr das närrische Begehren des alten Lüstlings. Diese Konstellation hat Urs Graf gleich in verschiedenen Zeichnungen thematisiert. In dieser noch unfertigen Variante (um 1518, Abb. 16) legen der Gesichtsausdruck und die begierig verkrampften Finger, die der Alte an das Hinterteil der Koketten legt, ebenso wie die dramatische Gegenüberstellung von Jugend und Alter, von Fülle und Fleischlosigkeit das triebhafte Begehren des Alten bloss. Dieser hat seinerseits teuflische oder zumindest satyrhafte Züge, die in ihrer Umrisshaftigkeit auch als eine personifizierte «Besessenheit» der sexuell erregten Dame gelesen werden könnten.⁴¹ Formal lässt sich eine Zeichnung zum Vergleich heranziehen, die einen Gläubigen am Opferstock zwischen Engel und Teufel zeigt (um 1450, Abb. 18): Hin und her gerissen zwischen Gut (der Engel weist an, Geld in den Opferstock zu legen) und Böse (der Teufel versucht, diese Handlung zu verhindern), ist der Gläubige diesen konträren Kräften ausgesetzt, die sein Inneres symbolisieren. Doch er wendet sich dem Engel zu und hat auch schon die Hand in seine Börse gesteckt – es scheint, als habe das Gute gesiegt. Daran nicht unbeteiligt ist vielleicht auch der Rosenkranz, den der Mann in der Hand hält, die gegen den Teufel gerichtet ist: Frömmigkeit und Gebet, so der Tenor, schützen vor der Versuchung durch das Böse (wie es das Vaterunser lehrt).

Doch, wiederum bei Graf, scheint der Rosenkranz nicht immer gegen die Versuchung zu helfen: Auf seiner Zeichnung eines Bettelmönchs mit Teufel (1512, Abb. 17) hält Ersterer einen überdimensionierten Rosenkranz in der einen, seinen Stab mit Kruzifix in der anderen Hand. Der Mönch, dessen Gesicht unter einer grossen Kapuze verschwindet, läuft nach links durch eine Landschaft und scheint das Teufelswesen hinter seinem Rücken nicht zu bemerken. Wie in der Versuchung des Gläubigen oder auch bei dem ungleichen Paar ist der Teufel eine Verkörperung der Laster des Mönchs: seine Hörner, sein von hinten durch seine Beine sich heraufkringender Schwanz, sein satyrhaft erigiertes Glied und sein Holzbein verweisen allesamt auf die sexuelle Triebhaftigkeit des Ordensmannes, der praktisch von dem Teufel durch das Bild dirigiert wird.

Im Gegensatz zum Mönch selber, dessen Gesicht unter seiner Kapuze versteckt ist, blickt das Teufelswesen auf den Betrachter, als wolle es den Mönch vorführen. Denn als Geistlicher ist dieser nur durch äussere Attribute vorgestellt (Rosenkranz, Kruzifix), der Teufel dagegen präsentiert seinen «wahren Kern». Kutte und Rosenkranz

41 Vgl. Müller (wie Anm. 14), S. 179.

als Attribute sind um 1500 z. B. auch Reineke Fuchs in Illustrationen zur Episode «Der Fuchs als Mönch vor dem Hahn» beigegeben, um seine Tücke und Falschheit zu charakterisieren (Abb. 19).⁴² In diesem Zusammenhang ist der Rosenkranz also ein Zeichen vorgetauschter Frömmigkeit – womit die Zeichnung wiederum dem Kontext des Antiklerikalismus zuzurechnen ist, der schon den von zwei Frauen verprügelten Mönch charakterisiert hatte.

Die vorgestellten Blätter scheinen den Rosenkranz als Zeichen unterschiedlich zu instrumentalisieren – doch wie funktioniert diese Bedeutungsaufladung? Und welche Bedeutung kommt nun dem auffälligen Rosenkranz zu, mit dem Josef in dem Scheibenriss ausgestattet ist? Widerspricht der Paternoster als «wahres» Frömmigkeitssignal der unkeuschen Aufladung des Josef? Die Gebetsschnur, die Graf uns in dieser «Heiligen Familie» zeigt, ist jedoch fast so «zahnlos» wie der Mund des Josef. Im Vergleich mit den anderen Darstellungen sind die Perlen auf dieser Schnur sehr spärlich – was eine satirische Quantifizierung der Frömmigkeit Josefs zuliesse? Ausserdem hat Gabriela Signori zeigen können, dass Rosenkränze häufig mit weiblicher Frömmigkeit in Verbindung gebracht wurden – was den Alten nochmals als «weibisch» charakterisieren würde.⁴³

Wie lässt sich die Bedeutung des Rosenkranzes einfangen? Auf dem Flugblatt Pencz' war das Attribut der Gebetskette eindeutig der «plappernden» Altgläubigkeit zugewiesen, eine «überflüssige Zierd». Und doch: selbst die Reformationspublizistik ist ambivalent. Denn die Flugschrift des Diepold Peringer über die Auslegung des Vaterunsers von 1522 trägt in verschiedenen Ausgaben eine Titelillustration, die einen Bauern mit Rosenkranz zeigt (Abb. 20). Hier steht er für unverfälschte Frömmigkeit, für den «wahren Christen», der sogar selbst das Wort Gottes predigt.⁴⁴ Formal ist der Josef unserer Zeichnung mit diesem Bauern zu vergleichen (oder auch mit dem Bauern auf Behams Holzschnitt, der als Vertreter des Wortes Gottes aufgefasst ist), sodass der Rosenkranz doch ein Zeichen seiner wahren Frömmigkeit wäre.

Halten wir für einen Moment fest: Der Rosenkranz, der zum Auftakt des Kapitels ein eindeutig lesbares Zeichen konfessioneller Zugehörigkeit zu sein schien, lässt sich allein nicht als eine klare

42 Vgl. Beatrix Zumbült: Die europäischen Illustrationen des «Reineke Fuchs» bis zum 16. Jahrhundert, 2 Bde., Münster 2011 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe 10, 8), hier Bd. 2, z. B. S. 311 und S. 494.

43 Vgl. Signori (wie Anm. 34), S. 142.

44 Vgl. Beyer (wie Anm. 5), S. 48f.

Parteinahme verstehen. Die beiden Blätter Grafts sind in einer Zeit entstanden, als der Rosenkranz sowohl für Frömmigkeit als auch für falsche Frömmigkeit stehen konnte. Damit ist das Zeichen polysem, es stellt Bedeutungsoffenheit her, bedarf eines Kontextes und eines Schlüssels, die den Betrachtern zusätzliche Hinweise geben können. Blickt man mit einem satirischen Lektüreschlüssel auf das Blatt, wird Josef sowohl als Mann als auch als Heiliger einer kritischen Reperspektivierung unterzogen: Dem Mann wird als Hahnrei die Ehre abgeschnitten, dem Heiligen Alterslüsternheit und Narrheit unterstellt. Der Rosenkranz, den der lahme Greis in der Hand hält, gemahnt an das Lutherische «plappern» und fungiert als visuelles Zitat aus dem «Lob der Torheit», in dem Erasmus vom alten Narren sagt, dass er wieder kindisch werde und albern schwätze.⁴⁵

Josef wird bildlich – vor allem über das Schema des «Ungleichen Paares» – in Diskurse von lebensweltlicher Moral und Sittlichkeit eingebunden, was für die Zeichnung die Grenzen zwischen religiös und profan zugleich verschwimmen lässt und doch die konfessionelle Auseinandersetzung um Ehr- und Ehemodelle aufruft. Scheinen die Zeichnungen zunächst recht eindeutig eine Satire auf die Männlichkeit Josefs, so bleibt dieser über seine Position als innerbildlicher Betrachter doch auch eine Identifikationsfigur, in der sich z. B. auch ein erotisches Begehren spiegeln lässt. Der Witz des Blattes liegt deshalb darin, in der scheinbar eindeutigen Satire die (Betrachter-) Männlichkeit als begehrend und als närrisch zu konnotieren. Dieselbe Ambivalenz prägt auch den Rosenkranz, der eine Formalismuskritik sein kann, aber dem vielleicht dennoch, in der Verehrung Mariens, noch Wirksamkeit innewohnen kann. Die Wahrnehmung und Interpretation des Zeichens «Rosenkranz» beruht auf den Seherfahrungen, visuellen Kenntnissen und konfessionellen Vorprägungen der Betrachter und sie ist durch den Künstler zwar initiiert, aber weder vorherseh- noch vollständig kontrollierbar. Zeichen und Bildaussagen ändern sich durch die Perspektive der Betrachter.

Offener Schluss

Obwohl die Bildstrategien der reformatorischen Flugblätter aufgrund ihrer medialen und kommunikativen Funktion eine eindeutige Bildaussage anstreben und über ihre starke didaktische und

45 Vgl. Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit. Übersetzt von Alfred Hartmann, hrsg. von Emil Major, Wiesbaden [o.J.] (zuerst Basel 1929), S. 30f.

antithetische Struktur ebenso wie über den Einsatz der Bild-Text-Kombination häufig auch erreichen, schleichen sich doch aufgrund der parallelen Lektüre einiger Zeichnungen von Urs Graf Zweifel an dieser Eindeutigkeit ein. Denn so wie Graf Themen und Formen der von der reformatorischen Propaganda genutzten Bildmodelle aufgreift, so erlaubt umgekehrt die Analyse seiner Blätter eine veränderte Perspektive auch auf die reformatorischen Drucke. Das Changieren von Bedeutungen, das am Beispiel der Graf'schen Bildproduktion sichtbar gemacht wurde, lässt sich auch z. B. auf Behams Mönchs-Polemik übertragen: Bedeutungen können über verschiedene Perspektiven oder Lektüreschlüssel zum Kippen gebracht werden, bzw. es können weitere Bedeutungsebenen erschlossen werden. Ist der Betrachter für diese Mehrschichtigkeit sensibilisiert, liegt es in seinem Auge, an seiner Bildkenntnis, an seinen Seh- und Lesegewohnheiten und an seinen Vorprägungen, welche Bedeutungen aktiviert werden.

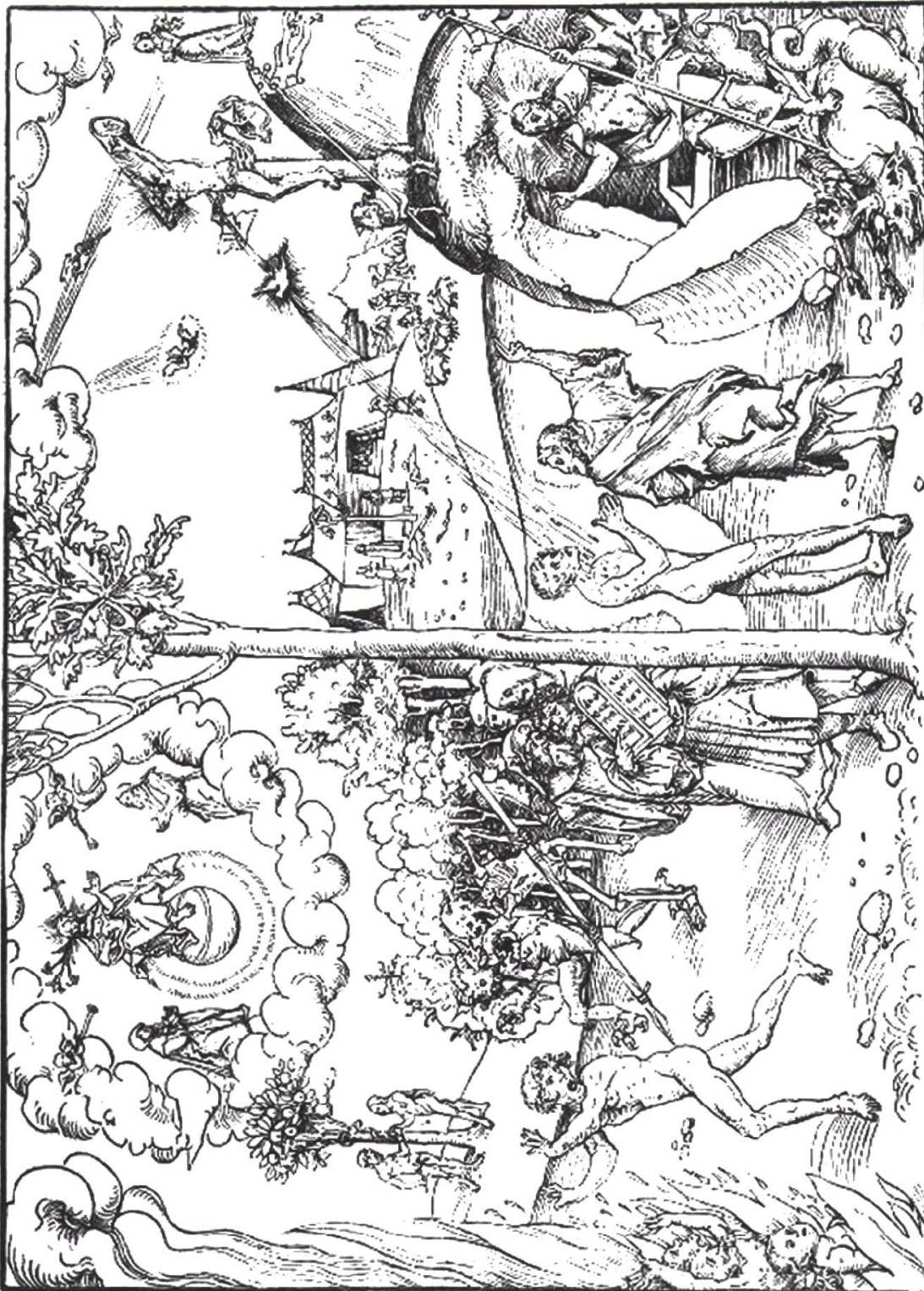


Abbildung 1

Lucas Cranach d. Ä., Sündenfall und Erlösung, um 1530.

Christus vff steig vß dieser welt



Ascendit
Christus,

In ihren anfehen ist er vffgehaben / vnd die wolcken
haben yn hinweg genomen von iren ougen. Dieser Je-
sus der vß euch in himmel auffgenommen ist / wirdt als
so wider kommen wie ir in gesehen habe geen himmel
faren. Act. 1. Sein reich hat kein end. Luce. 1. Wer
do mit diener der wirt mit nach volgen / vnd wo ich bin
do wirt mein diener auch sein. Joü. 12.

In abgrunde hin ab der Dapff seht.



Descendit
ad infera
pursul.

Es ist ergriffen die Dapffia / vñ mit jr der falsch pro-
phet der durch sy yeghen than hat / do mit er verführt
hat / die so sein zeichen von im genommen / vñ sein bilde
angebet habe / vñ sint versect in die triffe des sewis
vñ schweffels / vñ sandt geschicket mit de schwerdt dea d
do reydt vß dem wessen pferdt / dz auß seinem maul
gehet. Apoc. 19. Dann wirt offenbor wer de der schalck /
hastige / den wirt der hert Jesus töden mit dem armen
seins munde / vnd wirdt in sturgen durch die glou-
seyner zykunst. 2. ad. Tiffel. 2.

Abbildung 2

Lucas Cranach d. Ä., Passional Christi und Antichristi, Wittenberg 1521.



Abbildung 3

Martin Schongauer, Der Heilige Antonius, um 1470.



Abbildung 4

Sebald Beham, Allegorie auf das Mönchthum, 1521.



Abbildung 5

Urs Graf, Zwei Dirnen überfallen einen Mönch, 1521.



Abbildung 6

Israel van Meckenem, Das böse Weib, um 1490.



Abbildung 7

Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus, 1494.



Abbildung 8

Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro?), Der Heilige Antonius von den Teufeln gequält, um 1450.

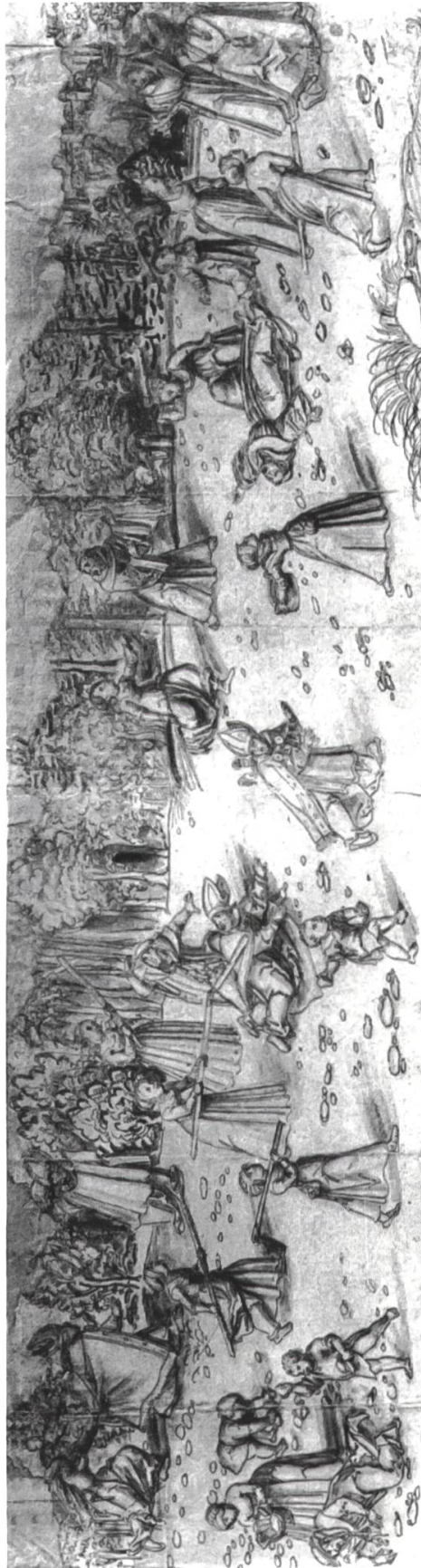


Abbildung 9a/b

Lucas Cranach d. Ä., Frauen überfallen Geistliche, um 1540.

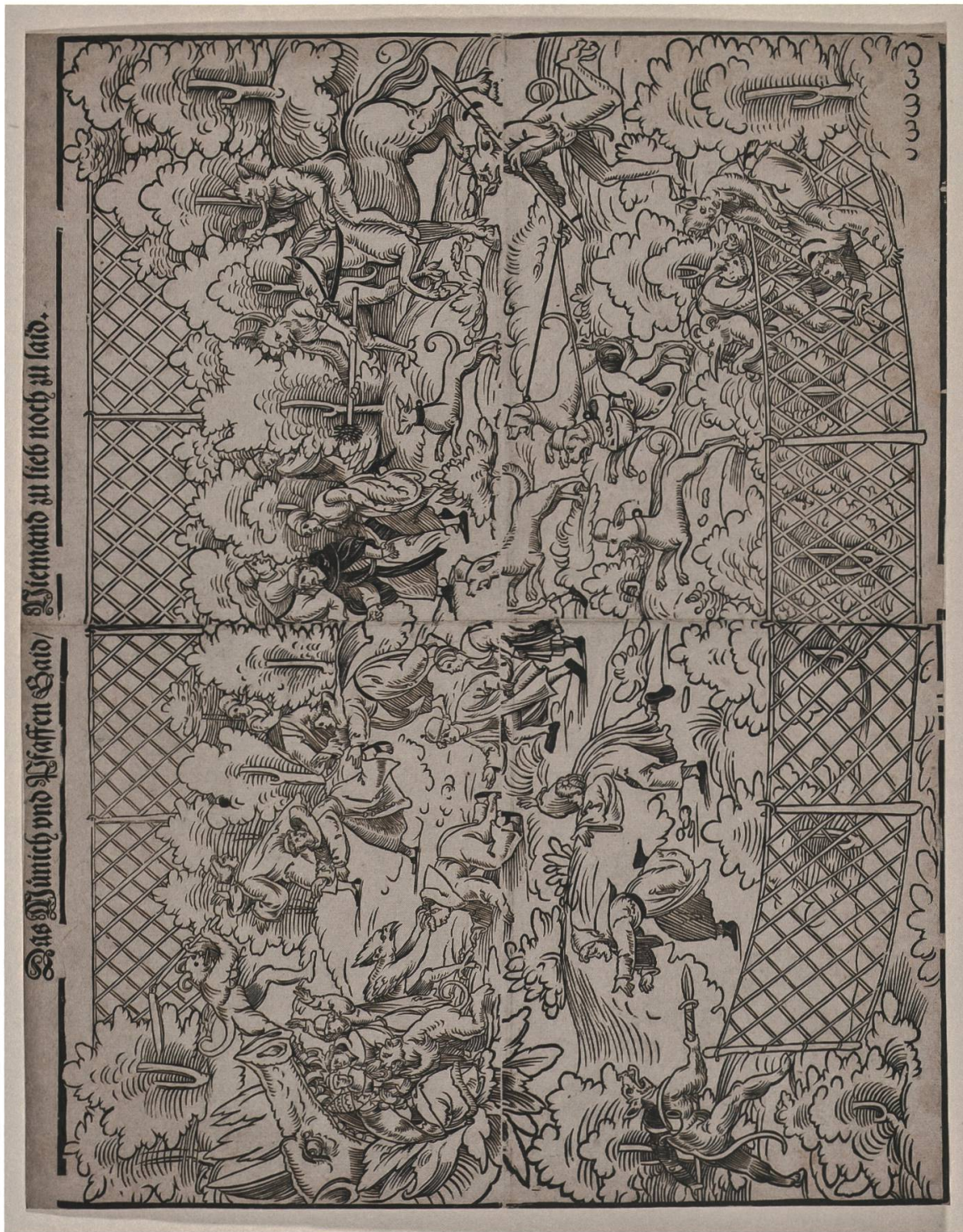


Abbildung 10

Erhard Schön, Jagd auf Mönche und Pfaffen, «Das Mönich und Pfaffen Gaid», um 1525.



Abbildung 11

Andrea Mantegna, Schlacht der Seegötter, um 1470.



Abbildung 13

Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer, 1526/28.



Abbildung 14

Urs Graf, Heilige Familie, 1521.



Abbildung 15

Urs Graf, Heilige Familie im Rund, 1521.



Abbildung 16

Urs Graf, Lüsterner Alter und junge Dirne, um 1518.



Abbildung 17

Urs Graf, Bettelmönch vom Teufel geleitet, 1512.



Abbildung 18

Anonymer Künstler, Spender am Opferstock, zwischen Engel und Teufel stehend, um 1440/50.



Abbildung 19

Reynaert die vos, «Der Fuchs vor dem Hahn», Lübeck (bei Hans van Ghetelen) 1498.

1. XLIV. 4. 4 83

Ain schöne außlegūg

über das götlich gebet. Vater vnser

Das vnns Gott selbs gelernet hat.

Das hat betracht ain armer pawr/
der weder lesen noch schreiben kan/
gar hüpsch vnd nuzlich/ Allen
Christglaubigen menschen zū
güt. Auch auß brüderliche
errew. Im. M. Lij. jar.



Abbildung 20

Diepold Peringer, Ain scho(e)ne außlegung über das go(e)tlich gebet. Vater unser, 1522.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä., Sündenfall und Erlösung, um 1530. Holzschnitt, 235 × 328 mm (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen).

Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä., Passional Christi und Antichristi, Wittenberg 1521 (Universitätsbibliothek Basel [FM1 XI 7/12]).

Abb. 3: Martin Schongauer, Der Heilige Antonius, um 1470. Kupferstich, 294 × 209 mm (Rijksmuseum Amsterdam).

Abb. 4: Sebald Beham, Allegorie auf das Mönchtum, 1521. Holzschnitt, 95 × 162 mm (Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Herbert Boswank).

Abb. 5: Urs Graf, Zwei Dirnen überfallen einen Mönch, 1521. Zeichnung, 282 × 208 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 6: Israel van Meckenem, Das böse Weib, um 1490. Kupferstich, 160 × 109 mm (Rijksmuseum Amsterdam).

Abb. 7: Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus, 1494. Zeichnung, 289 × 225 mm (bpk-Bildagentur / Hamburger Kunsthalle. Foto: Christoph Irrgang).

Abb. 8: Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro?), Der Heilige Antonius von Teufeln gequält, um 1450. Temperamalerei auf Holz, 475 × 343 mm (Yale University Art Gallery).

Abb. 9a: Lucas Cranach d. Ä., Frauen überfallen Geistliche, um 1540. Zeichnung, 179 × 314 mm (bpk-Bildagentur / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Volker-H. Schneider).

Abb. 9b: Lucas Cranach d. Ä., Frauen überfallen Geistliche, um 1540. Zeichnung, 177 × 656 mm (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung).

Abb. 10: Erhard Schön, Das Mönch und Pfaffen Gaid, um 1525. Kolorierter Holzschnitt, 391 × 498 mm (Kunstsammlungen der Veste Coburg).

Abb. 11: Andrea Mantegna, Schlacht der Seegötter, um 1470. Zweiteiliger Kupferstich, 335 × 418 mm und 288 × 373 mm (Rijksmuseum Amsterdam).

Abb. 12: Georg Pencz, Inhalt zweierley predig, 1521. Holzschnitt (bpk-Bildagentur / Kupferstichkabinett, SMB. Foto: Dietmar Katz).

Abb. 13: Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, 1526 und 1528. Öl auf Nadelholz, 146,5 × 102 cm (Schwäbisch Hall, Sammlung Würth, Inv. 14910. Fotograf: Philipp Schönborn).

Abb. 14: Urs Graf, Heilige Familie, 1521. Zeichnung, 288 × 207 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 15: Urs Graf, Heilige Familie im Rund, 1521. Zeichnung, farbig laviert und aquarelliert, 220 × 214 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 16: Urs Graf, Lüsterner Alter und junge Dirne, um 1518. Zeichnung, 195 × 140 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 17: Urs Graf, Bettelmönch vom Teufel geleitet, 1512. Zeichnung, 212 × 156 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 18: Anonymer Künstler, Spender am Opferstock, zwischen Engel und Teufel stehend, um 1440/50. Zeichnung, 214 × 219 mm (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

Abb. 19: Reynaert die vos, Lübeck (Mohnkopfdruckerei [Hans van Ghetelen]) 1498 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2° Inc 1478, Bl. 9r).

Abb. 20: Diepold Peringer, Ain scho(e)ne außlegu[n]g über das go(e)tlich gebet. Vater vnser Das vnnß Gott selbs gelernet hat, Augsburg (Schönsperger) 1522 (Bayerische Staatsbibliothek München digital, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4 Th H, Titelblatt. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11227122-5>).