

Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Soziale Arbeit = Revue suisse de travail social

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Soziale Arbeit

Band: - (2009)

Heft: 6-7

Artikel: Die Bilder hinter den Bildern : zur Verwendung von Bildern in der (Historiographie der) Sozialen Arbeit : am Beispiel der Gemälde "Die Vorsteher des Gasthauses" (Alexander Sanders, Emden 1659) und "Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses" (vermutlich Al...

Autor: Uhlig, Bettina / Müller, Carsten

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-832493>

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: 16.01.2026

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

Bettina Uhlig und Carsten Müller

Die Bilder hinter den Bildern – zur Verwendung von Bildern in der (Historiografie der) Sozialen Arbeit

Am Beispiel der Gemälde «Die Vorsteher des Gasthauses» (Alexander Sanders, Emden 1659) und «Die Vorsteherinnen des Emdener Gasthauses» (vermutlich Alexander Sanders, Mitte 17. Jahrhundert)

In der Historiografie der Sozialen Arbeit gibt es – soweit die Autorin und der Autor sehen – nur wenig Werke, in denen Bildmaterial umfassend zusammengetragen, systematisiert und ausgewertet wird. Hervorzuheben ist etwa das Bild-Lesebuch «Bettler, Gauner und Proleten», 1983 herausgegeben von Christoph Sachße und Florian Tennstedt (Sachße/Tennstedt 1998). Darin wenden sich die Herausgeber Darstellungen der Armut und Armenfürsorge zu, wobei sie die schriftlichen Quellen des ersten Bandes ihres Grundlagenwerkes «Geschichte der Armenfürsorge in Deutschland» (Sachße/Tennstedt 1980) um Bildmaterial erweitern. Das Ziel von Sachße und Tennstedt ist es, mittels Bildern als «Informationsträger» einen «Zugang zur Geschichte [...] im Wege des Anschauens und Betrachtens zu eröffnen» (Sachße/Tennstedt 1998, S. 7). Dabei wissen die Herausgeber, dass ein solcher Versuch «freilich in mehrfacher Hinsicht problematisch» ist (ebd.), etwa weil Bilder keine «unmittelbare Anschauung historischer Realität» gewähren (ebd., S. 8).

Das Bild-Lesebuch wird vom Text «Bilder der Armut, Bilder zur Armut» von Gottfried Korff eingeleitet (Korff 1998, S. 14 ff.). Gleich zu Beginn greift der Kulturwissenschaftler die Bedenken auf. Er stellt heraus: «In den Armutsdarstellungen ist die historische Wirklichkeit also in vielfältiger Weise gebrochen und gefiltert», etwa weil Darstellung «immer auch Deutung» ist (ebd., S. 14). «Es ist nicht die reale Armut, die der Betrachter sieht, sondern das ›Bild‹ der Armut, die Vorstellung, die sich die jeweilige

Zeit davon gemacht hat» (ebd.). Trotzdem fährt Korff fort: «Doch obwohl sie [die Vorstellung; d. Verf.] sich dem Betrachter von heute nicht unverstellt darbietet, ist die Armut in ihrer jeweiligen zeittypischen Erscheinung zu erkennen, zu «dechiffrieren»» (ebd., S. 14–15). Eine vergleichbare Aussage trifft Wolfgang Glüber, der sich Jahre später in seiner Dissertation «Darstellung von Armut und bürgerlicher Armenfürsorge im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit» teils demselben Bildmaterial aus kunsthistorischer Sicht zuwendet (Glüber 2000). Hier heißt es einleitend mit Bezug auf Korff: «Was wir also den Bildquellen entnehmen können, ist die Sicht auf die Armut, die Darstellung dessen, was Gesellschaft unter Armut verstand. Trotzdem kann auch auf dieser Basis eine Bildauswertung Erkenntnisse über das Problem Armut selbst geben» (ebd., S. 3).

In beiden Aussagen verstecken sich Doppeldeutigkeiten. Einerseits wird ein unmittelbarer Zugang zum Bild in Abrede gestellt, was der Euphorie einer didaktisch verkleideten Anschaulichkeit der Geschichte durch deren Bebildern die Absage erteilt. Bilder sind keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern sie sind selbst Deutungen. Andererseits sollen Bilder dennoch Aufschluss geben können über eben diese historischen Deutungen und ihre Muster.¹ Hier spricht sich ein grundlegendes methodisches Problem aus, das unumgänglich scheint: Wie zu den Bildern hinter den Bildern vordringen?

Bildhermeneutik

Die Hermeneutik als Kunst des Verstehens widmet sich der Frage, ob und wie es gelingen kann, zu den Bildern hinter den Bildern, d. h. zu ihrem Sinn, ihrem Gehalt, ihrer «Wahrheit» vorzudringen. Der Anspruch und die Leistung der Hermeneutik besteht darin, «einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ›Welt‹ in die eigene zu übertragen» (Rittelmeyer/Parmentier 2001, S. 1). Deshalb eignet sich die (Bild-)Hermeneutik sowohl als geistige Haltung als auch als Methode für einen angemessenen Zugang und Umgang mit Bildern. Sie wird im Folgenden näher vorgestellt.

Vorab einige Grundüberlegungen:

- › Bilder verstehen sich nicht von selbst. Die Annahme, dass Bilder ihren Inhalt bereits auf der Oberfläche der Sichtbarkeit preisgeben und somit für jeden sehenden Menschen nicht nur anschaulich, sondern gleichermaßen auch verständlich sind, ist trügerisch.
- › Bilder geben zu verstehen. Auf dem Hintergrund intersubjektiver Verständigung und soziokultureller Übereinkünfte kann es gelingen, sich an die Wahrnehmungen und perspektivischen Sichtwei-

sen anderer Menschen anzunähern und einen Konsens darüber zu finden, wie ein Bild aussieht und was es bedeutet.

- › Die Entwicklung von Methoden zur Analyse und Interpretation von Bildern ist vor allem das Bemühen um grösstmöglichen Konsens über Bilder als Teil eines kommunikativen Zusammenhangs.

Es ist das Verdienst der kunstgeschichtlichen Hermeneutik in der Tradition von Oskar Bätschmann (2001), Kunstwerke bzw. Bilder als bedeutungshaltige Entitäten aufzufassen, die ihren Ort zwischen Menschen und deren Verständigung haben. Die Bildhermeneutik bezieht sich auf die geisteswissenschaftliche Hermeneutik, wie sie vor allem von Hans-Georg Gadamer begründet wurde (vgl. Gadamer 1990). Die Welt – Kunstwerke und Bilder – hermeneutisch zu betrachten, heisst, hinzublicken auf menschliche Handlungen und auf menschliche Praxis und dabei auf Zeichen- und Verweisungsstrukturen innerhalb dieser Praxis zu fokussieren (vgl. dazu Sowa/Uhlig 2006). Unabdingbare Voraussetzung ist nach Gadamer, so viel «geschichtliche Selbstdurchsichtigkeit» wie möglich zu erwerben und einzubeziehen (Gadamer 1990, S. 4).

Hermeneutisch aufgefasst, haben Kunstwerke bzw. Bilder Verweischarakter. Sie verweisen auf etwas im Rahmen menschlicher Praxis: auf menschliche Befindlichkeiten, ethische Fragestellungen, soziale Missstände und vieles mehr. Gerade in Werken der bildenden Kunst kommen diese Verweisstrukturen nicht offensichtlich zum Vorschein, sondern sind in mehrperspektivischen «Lesarten» angelegt. Es gibt keine eindeutigen Bedeutungen, sondern Deutungsoptionen. Diese sind allerdings nicht beliebig, sondern obliegen dem intendierten Bedeutungsrahmen, an den es sich anzunähern gilt (vgl. dazu Sowa/Uhlig 2006).

Bätschmann schlägt vor, sich einem Kunstwerk wie etwas Fremdem anzunähern, das nicht ad hoc verständlich ist. Im Rezeptionsprozess wird versucht, das Unverständnis zu beseitigen. Dies geschieht zunächst durch das Stellen von *Fragen*. Die Fragen werden zu *Kategorien*² zusammengefasst. In der Analyse (*Analytik*) wird versucht, Aufschluss über die Kategorien zu erhalten. Wo begonnen wird, ist nicht entscheidend, weil der gesamte Prozess nichtlinear erfolgt. Es ist jederzeit möglich zurückzugehen, wenn neue Erkenntnisse das erneute Behandeln einer Kategorie erfordern. Die Erkenntnisse aus der Analysetätigkeit führen zur *Kreativen Abduktion* – zur Erfindung von Zusammenhängen. Es werden Vermutungen (*Konjekturen*) über mögliche Bedeutungen des Bildes angestellt, die im weiteren Verlaufe des Interpretationsprozesses bestätigt oder widerlegt

werden. Mit der *Validierung* erfolgt die argumentative Sicherung: Das Bild wird final interpretiert. Es kann indes mehrere richtige Interpretationen eines Werkes geben, von denen keine die Widerlegung einer anderen ist. Korrektiv ist das korrekte und nachprüfbare Vorgehen der Interpretierenden.

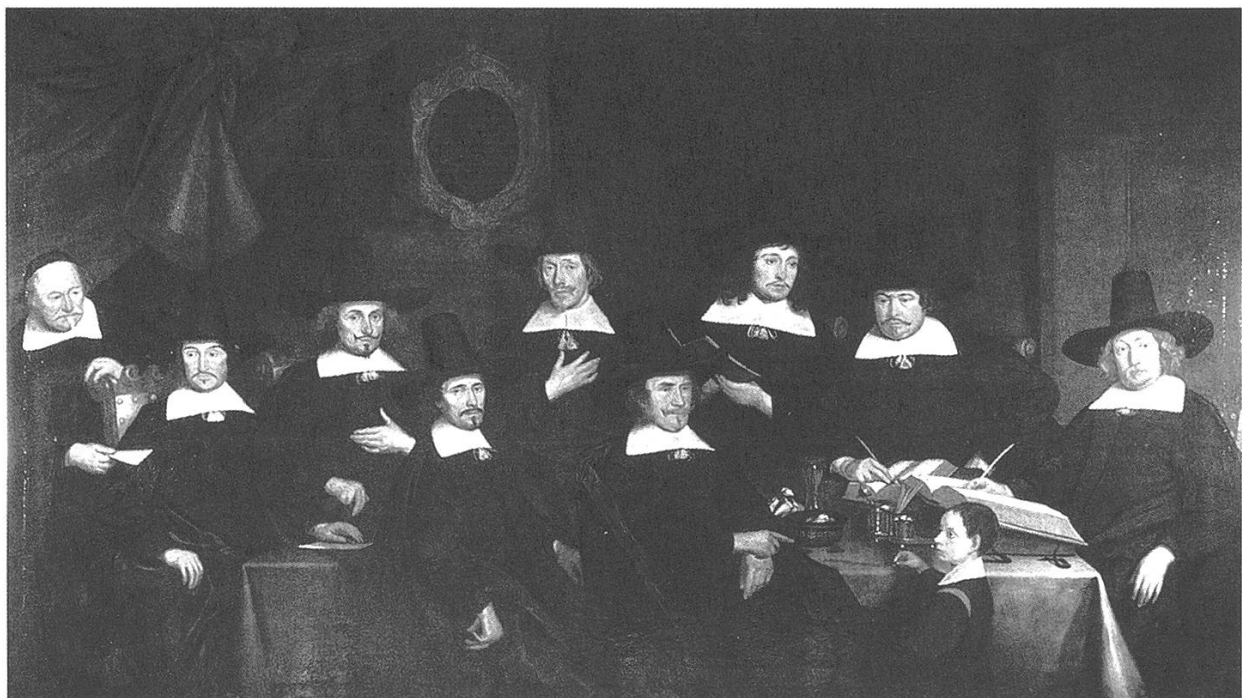
Die «Schärfe» der hermeneutischen Methode besteht nicht in einem vermeintlich «exakten» Zugriff auf «Bildtatsachen», sondern in der fragilen methodischen Balance verschiedener Perspektiven, für die von den Interpretierenden die Tragweite personaler, kommunikativer, kultureller und geschichtlicher Erfahrung zu aktualisieren ist (vgl. ebd., S. 84).

Am Beispiel des Gemäldes «Die Vorsteher des Gasthauses»

Im Folgenden wird die Bildhermeneutik – in Bezugnahme auf die kunstgeschichtliche Hermeneutik nach Bächtli – am Beispiel des Gemäldes «Die Vorsteher des Gasthauses» von Alexander Sanders, Emden 1659, angewendet (siehe Abbildung 1), auch um herauszuarbeiten, welche Potenziale in der bildhermeneutischen Methodik liegen.

Zunächst werden Fragen an das Bild gestellt und in Kategorien zusammengefasst. Dabei werden nicht alle möglichen Fragen in Kategorien erfasst; es sollen sogar ganz bewusst «Leerstellen» für weitere Fragestellungen, die sich eventuell im Prozess oder auch im Nachhinein ergeben,

Abbildung 1: Die Vorsteher des Gasthauses (Alexander Sanders, Emden 1659)



bleiben. Auch sind die Kategorien nicht vollständig, weitere könnten gebildet werden. Es ist der besseren Verständlichkeit geschuldet, dass die Kategorien im Text nacheinander abgehandelt werden. Im eigentlichen bildhermeneutischen Prozess vernetzen sich die Kategorien sukzessive. Die hier ausgewählten und zu besprechenden Kategorien sind: Bildbeschreibung, Künstler/Biografie/künstlerische Realisierung, Bildikonographie, Zeitgeschichte, funktionale, regionale und personale Bezüge, Bedeutungsperspektiven.

Bildbeschreibung

Die hier verorteten *Fragen* können z. B. lauten: Was ist zu erkennen? Was ist bekannt? Was ist unbekannt? Was ist interessant?

Dies ist als eine erste noch weitgehend Kontext freie Annäherung an das Bild zu verstehen. Die Beschreibung im Sinne einer «Bestandsaufnahme» können die Betrachterin und der Betrachter selbstständig vornehmen, indem sie sich das Bild zunächst ansehen und sich vergewissern, was auf dem Bild zu sehen ist.

Künstler/Biografie/künstlerische Realisierung

Mögliche Fragen: Wer war der Künstler? Was war sein Auftrag? Wie hat er diesen künstlerisch umgesetzt?

Der Künstler Alexander Sanders war, so die Aussage des ehemaligen Leiters des Ostfriesischen Landesmuseums Helmut Eichhorn, Künstler der Stadt Emden (Eichhorn 1987, S. 61). Er wurde um 1624 in Emden geboren und starb ebendort um 1684. Er war wahrscheinlich Mitglied der Emder Malergilde. Es darf zudem vermutet werden, dass Sanders ein angesehener Künstler der Stadt war, denn sonst hätte er nicht den Auftrag für ein derart großformatiges und repräsentatives Gemälde bekommen.

Es ist davon auszugehen, dass das Gemälde – ein Gruppenporträt – eine Auftragsarbeit war. Von Aufträgen dieser Art bestritten Künstler damals ihren Lebensunterhalt. In der Regel wurde der Auftrag an einen Künstler der Malergilde der Stadt vergeben. Diese wiederum wachte über die Vergabe und Realisierung der Aufträge (Lil 2004, S. 433). Wichtige Auftraggeber waren gesellschaftliche Vereinigungen, z. B. Schützengilden.³ Im vorliegenden Fall sind aller Wahrscheinlichkeit nach die Vorsteher des Emder Gasthauses die Auftraggeber.

Zur künstlerischen Umsetzung lässt sich Folgendes sagen: Sanders baut eine klare Komposition und bemüht sich offenbar um abbildgetreue Nähe zu den Modellen. Er malt in feinen Nuancen, bemüht darum,

den Malduktus nicht sichtbar werden zu lassen und ein geschlossenes Bildganzes zu erzielen. Nichts Expressives liegt in dieser Malerei: weder im Malakt, noch in der Mimik und Gestik der Personen, noch im Hintergrund, der dunkel hinter den Personen zurücktritt.

Es ist davon auszugehen, dass Sanders sich sowohl in der Art der malerischen Umsetzung als auch in Komposition und Darstellungsweise an Bildern bzw. Bildtypen seiner Zeit orientierte. Die Nähe zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist unverkennbar. Inwiefern er diesbezüglich konkrete Werke kannte, als Orientierung nutzte oder auf einen Bildtyp Bezug nahm, kann die Untersuchung ikonographischer Zusammenhänge zeigen.

Bildikonographie

Mögliche Fragen: Gibt es ähnliche Bilder? Gibt es einen Bildtyp?

Auf dem vorliegenden Bild sind mehrere Personen zu einem Gruppenporträt zusammengefasst. Es sind Personen, die ein öffentliches Amt – hier: Vorsteher bzw. Regenten eines Gasthauses – bekleiden und sich als Inhaber dieses Amtes porträtieren lassen. Hier liegt der in der niederländischen Malerei vorkommende Bildtyp des Gruppen- bzw. Regentenbildes vor (vgl. Müller 1985).

Die Bilder innerhalb dieses Bildtyps sind keineswegs einheitlich. Es gibt Varianten in Darstellung, Komposition, Ausführung usw.⁴ In den frühen Darstellungen von Gruppen bzw. Regenten ab 1620 sind die Personen statisch neben- oder hintereinander aufgereiht, wobei nur mittels einer Gebärde mit der Hand eine Verbindung untereinander suggeriert wird. Sanders greift diese gestaffelte Darstellung ganzer Figuren nicht auf; indes spielen Blick und Gestik der Figuren auch bei Sanders eine zentrale Rolle.

Kompositorisch näher an Sanders Gemälde sind Bilder, bei denen die Personen an einem Tisch angeordnet sind.⁵ Es gibt Gemälde, auf denen die Personen an drei Seiten des Tisches sitzen, z. B. Rembrandts «Die Staalmeesters» (1662), deutsch: «Die Stoffprüfer». Auch gibt es solche Gemälde, bei denen die Personen an allen vier Seiten sitzen, wobei die Personen im Vordergrund sich zum Betrachter umdrehen.⁶ Diese Darstellungsvariante nutzt Frans Hals in seinem bekannten Gemälde u. a. «Die Regenten des Altmännerhauses in Haarlem» (um 1664).⁷ Sanders nimmt in der kompositorischen Anlage des Bildes Bezug auf den niederländischen Bildtyp, konkret auf jene Variante der Darstellung um alle vier Seiten des Tisches. Er kannte diesen also. Auch bei diesen Personen werden Blick und Gestik betont.

Nach Sheila D. Muller findet sogar eine dramatische Konzentration auf die Gestik statt (vgl. Muller 1985, S. 12). Der Betrachter wird durch ihm zugewandte Blicke und Gesten sehr direkt angesprochen und einbezogen. Die Position und Funktion des Betrachters (als Augenzeuge) könnte eine erste Leerstelle sein, also ein für das Gemälde wichtiger Bereich, der bei der obigen Fragen- und Kategorienbildung noch nicht im Blick war.

Aber auch hinsichtlich der Personengruppen gibt es Varianten: Neben gildenspezifischen Porträts, z. B. Schützen, weist Muller die spezielle Gruppe von Personen aus, die sich der Wohltätigkeit widmen: «Beginning in the seventeenth century, regents group portraits stand apart from other representations of charity [...]» (ebd., S. 2). Die Darstellung wohlthätiger Personengruppen im Sinne der Darstellung eines öffentlich aktiven Lebens geben dem Bildtyp des Gruppen- bzw. Regentenporträts eine neue Wendung (vgl. ebd.; S. 34 ff). Aufschlussreich ist, dass bei der Darstellung dieser Personengruppe auch weibliche Personen dargestellt werden (meist in einem Bildpendant: Regenten – Regentinnen).⁸ Ebenfalls auffällig ist, dass auf manchen Bildern Kinder auftauchen (vgl. ebd., S. 39).

Zusammenfassend bemerkt handelt es sich folglich um einen vor allem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts anzutreffenden Bildtyp. Konkreter: Es handelt sich um eine Variante, bei der die Personen um alle vier Seiten des Tisches angeordnet sind und sich die vorderen Personen zum Betrachter umwenden. Bedeutsam für diesen Bildtyp sind Blick und Gestik der Personen. Speziell handelt es sich um die Regenten eines Gasthauses, also um eine Personengruppe, die sich der Wohltätigkeit widmet.

Wir haben es jedoch nicht nur mit der zeittypischen Darstellung von wohlthätigen Personen zu tun, sondern gleichermaßen auch mit einer spezifischen Darstellung von bzw. Sicht auf Wohltätigkeit. Diese Spur weiterzuverfolgen, erfordert das Betrachten der Zeitgeschichte aus der Perspektive der Wohltätigkeit, insbesondere der Armenfürsorge.

Zeitgeschichte

Mögliche Frage: In welchem historischen Kontext steht das Bild?

Es ist alles andere als zufällig, dass sich der Bildtyp des Gruppen- bzw. Regentenbildes in den Niederlanden (17. Jahrhundert) herausbildet. Er kommt, so Muller, durch eine Mischung von Humanismus und Calvinismus zustande. In karitativen Werken als Ausdruck eines öffentlichen aktiven Lebens kann die Ethik des Humanismus mit der Prädestinationslehre des Calvinismus, in der wirtschaftlicher Erfolg als Zeichen göttlicher Aus-

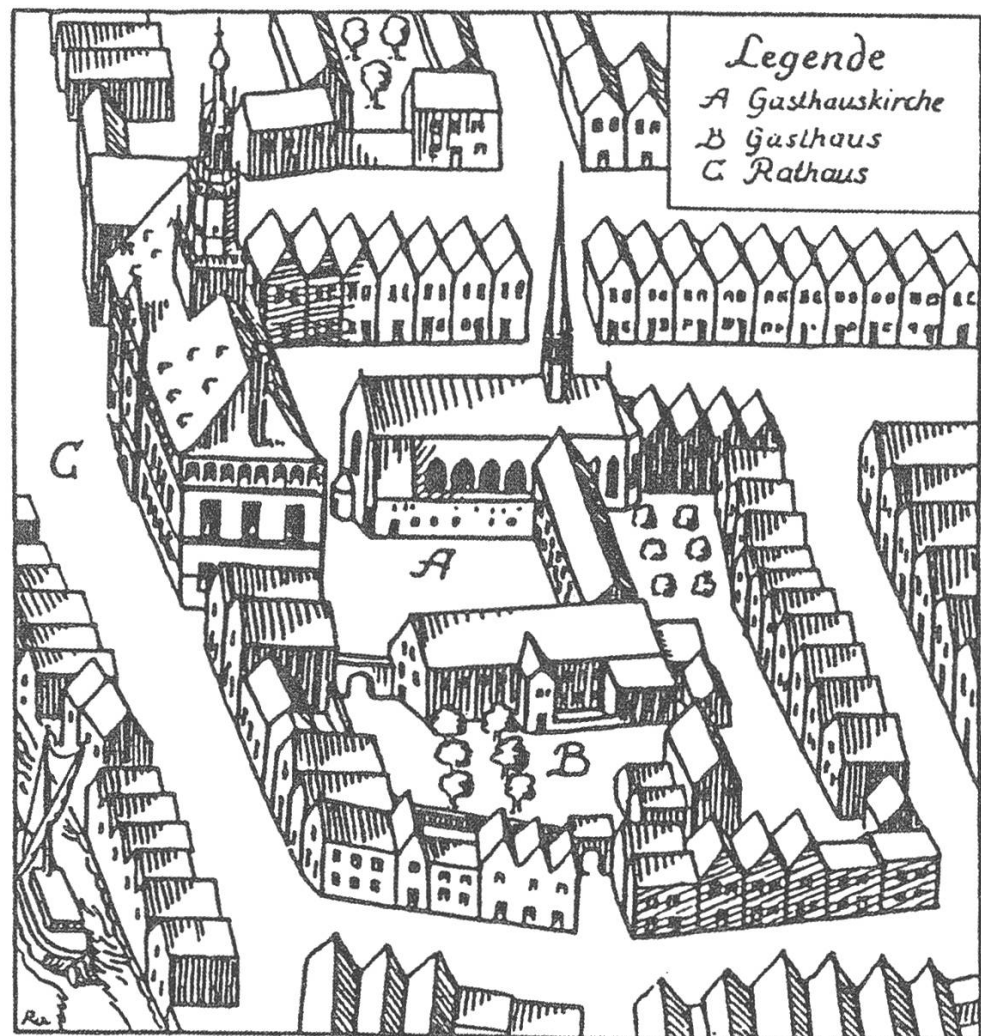
gewähltheit galt (vgl. Lil 2004, S. 431), zusammengehen (vgl. Muller 1985, S. 30). Insofern stellen die Bilder keine faktische Beschreibung der administrativen Tätigkeiten etwa in einem Gasthaus dar und sind auch keine Porträts der Porträts willen, sondern vielmehr Darstellungen von Tugendhaftigkeit (vgl. ebd., S. 19) bzw. Ausweis der Tugendhaftigkeit der Porträtierten; die Darstellungen verweisen also auf etwas: auf Tugendhaftigkeit.

Man kann fragen, ob nicht ein Einzelporträt besser geeignet wäre, um die positiven Eigenschaften einer Person herauszustellen. Genau dies ist im calvinistischen Denken ein Problem, denn: Beim Einzelporträt kann leicht der Vorwurf der Eitelkeit, der Hingabe an sinnliche Freuden und weltlichen Besitz erhoben werden (vgl. Lil 2004, S. 436). Deshalb ließ man sich nicht allein, sondern gemeinsam mit anderen Personen im Rahmen einer sozialen oder politischen Funktion porträtieren, um so das selbstlose Engagement für die Gemeinschaft und gleichzeitig sich selbst demonstrieren zu können (vgl. ebd.).

Auch der gesellschaftliche Rang ist Teil der Verweisstruktur des Bildes. Ämter im Vorstand solcher Vereinigungen, wie der eines Gasthauses, zu erlangen, war Ausdruck hoher gesellschaftlicher Reputation. Sie wurden nur an Mitglieder des Patriziats vergeben. Deshalb erfüllten die Bilder auch Funktionen im institutionellen und gesellschaftlichen Leben der Stadt (vgl. Muller 1985, S. 6). Ihren Platz fanden sie oft in öffentlichen bzw. teilöffentlichen Räumen, wie etwa Gildehäusern. Dort ersetzten sie das traditionelle «Wappenbord», welches zuvor in den Versammlungsräumen gehangen hatte (vgl. ebd., S. 10). Muller vermutet, dass die Gemälde besser geeignet waren, die Ehrbarkeit der Regentengruppe darzustellen (vgl. ebd.). Das hier vorliegende Gemälde der Emder «Gasthausvorsteher» hing in der Gasthauskirche; das – noch näher zu betrachtende – Pendant der «Gasthausvorsteherinnen» hing vermutlich im Gasthaus selbst (siehe Abb. 2).⁹

Zusammenfassung: Das Gemälde ist sinnbildhafter Ausdruck des vom Calvinismus geprägten Lebens in einer bürgerlichen Gesellschaft, in dem Wohltätigkeit ein Zeichen sozialen Engagements und gleichzeitig sozialer wie religiöser Stellung ist. Nicht nur im vorliegenden Fall der Gasthausvorsteher kann dies ein Abbild der Ambivalenz der Reichen gegenüber den Armen sein, welche durch Wohltätigkeit – die in wohltätigen Personen repräsentiert wird – kompensiert werden soll. Muller drückt dies so aus: «[...] deeply felt ambivalence of rich toward poor which the Dutch of the seventeenth century sought to control through charity» (Muller 1985, S. 4).

Abbildung 2: Rathaus, Gasthauskirche und Gasthaus in Emden (nach einem Plan aus dem 17. Jahrhundert)



Funktionale, regionale und personale Bezüge

Mögliche Frage: Was hat das Bild bzw. das bis jetzt am Bild Erarbeitete mit der Stadt Emden zu tun?

Das Gemälde «Die Vorsteher des Gasthauses» steht im Kontext der Entwicklung der Armenfürsorge in Emden. Aufgrund besonderer historischer Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert ist ebenfalls die Entwicklung der Armenfürsorge in Emden von Besonderheiten geprägt. Wenige Hinweise sollen hier genügen: Die Aufnahme tausender reformierter Flüchtlinge aus den Niederlanden, die in das sprachlich verwandte, geografisch geschützte und politisch neutrale Friesland geflohen waren, veränderte Emden nachhaltig (vgl. Schulz 1995). Emden entwickelte sich ca. ab den 1550er Jahren von einer eher provinziellen Stadt zu Europas größ-

tem Handelshafen. Gleichzeitig beginnt die so genannte Calvinisierung Emdens, welche mit der Emder Revolution im Jahr 1595 (vgl. Eichhorn 1995) ihren Höhepunkt erreicht und der Stadt schliesslich den Ruf des «Genf des Nordens» eingebracht hat.¹⁰

Diese Entwicklung hat auch Auswirkungen auf das Emder Armenwesen. Es erfährt einen vielleicht in Deutschland einzigartigen Rationalisierungsschub, wie Timothy Fehler in seinem Buch *Poor Relief and Protestantism* ausführlich nachzeichnet (vgl. Fehler 1999). Hierzu nur soviel: Neben aus dem Mittelalter herüberreichenden Versorgungseinrichtungen, wie etwa der «Clementiner Schiffer Bruderschaft», differenziert sich das Armenwesen funktional aus. So kommt beispielsweise zur Armendiakonie der «haussitzenden Armen», die für die in der Stadt ansässigen verschämten Armen, eingeteilt in Armendistrikte, die «Kruften», zuständig ist, die «Diakonie der fremdlingen Armen», die sich den niederländischen Flüchtlingen zuwendet. Im Kontext dieser Rationalisierung steht auch die Gründung des neuen Gasthauses¹¹, auch: «Gasthus». Im Jahr 1557 übernimmt die Stadt ein ehemaliges Franziskanerkloster und zentralisiert die bestehenden Gasthäuser in eben diese Einrichtung (vgl. ebd., S. 118). Bei diesem Gasthaus handelt es sich um eine hospitalähnliche Einrichtung, die sich vor allem der internen langfristigen Hilfe an Waisen, Alten und geistig sowie körperlich Erkrankten als auch Behinderten widmet, wobei offenbar Waisen und Findlinge die Hauptklientel darstellten (vgl. ebd., S. 205). Die Organisation des Gasthauses ist komplex: Ein Männervorstand regelt und überwacht Finanzen, Geschäfte und Administration (vgl. ebd., S. 205 ff.). Diese sind im Bild zu sehen. Auch hier handelt es sich um funktionale Ausdifferenzierung: Zuvor hatten diese Funktion ein so genannter Gasthausvater und seine Frau inne, dessen Aufgaben und Pflichten dann 1595 wie folgt bestimmt waren: «He has to be an honourable and energetic man, who with his wife would take care of the daily cooking and maintain good supervision of all residents, making sure that those able to work did so [...]» (ebd., S. 206). In Ergänzung der Frau des Gasthausvaters tauchen dann belegt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ehrbare Witwen und Matronen auf – die auf einem zweiten, noch zu betrachtenden Bild dargestellt sind (siehe Abb. 3) –, die so genannten Gasthausmütter, auch: «Gastmoeder». Sie haben eigenständige Funktionen, weshalb Fehler in ihnen mehr sieht als die Ehefrauen der Gasthausväter. Ihnen kommt die Verantwortung für die Betten, für Leinen und Flachs, sowie für alles Weitere, das in diese Haushaltskategorie fällt, zu (vgl. ebd., S. 208). Dies legt nach Fehler nahe, dass das Emder Gasthaus seine Bewohner mit Flachs und anderem Rohmaterial ausge-

Abbildung 3: Die Vorsteherinnen des Emdener Gasthauses (vermutlich Alexander Sanders, Mitte 17. Jahrhundert)



stattet hat in der Absicht, «to have them perform some of the work necessary for the maintenance of the Gasthaus» (ebd.). Fehler geht von einer am häuslichen Bedarf des Gasthauses ausgerichteten Herstellung mit pädagogischer Ausbildungsintention aus (vgl. ebd., S. 212), aber nicht von industrieller Produktion (vgl. ebd., Fußnote S. 181; auch S. 273). Ein Arbeitshaus, das dieser Ausrichtung näher käme, wird in Emden möglicherweise nach Vorbild des Amsterdamer «tuchthuis» und «spinhuis» (vgl. ebd., S. 268) erst später in Erwägung gezogen. In einem anderen Text heißt es diesbezüglich: «Schon seit dem Mittelalter gab es Armenhäuser in Emden, die den Armen als Heim- und Pflegeeinrichtung zur Verfügung standen (die «Gasthusen»). Seit wann in der Gasthauskirche eine Anstalt existierte, in dem arbeitsfähige Arme ihren Lebensunterhalt durch Arbeit zu erwerben hatten, lässt sich aufgrund unseres Informationsmaterials nicht sagen. Da jedoch im Armen-Reglement 1757 von einem Ausbau des Arbeitshauses die Rede ist, ist davon auszugehen, dass es schon im 18. Jahrhundert eine solche Einrichtung gab» (Schack/Gronewold 1994, S. 88).

Zusammenfassung: Das Gemälde steht im Kontext der Rationalisierung des Armenwesens bzw. der Armenfürsorge im vom Calvinis-

mus geprägten Emden des 16. bzw. 17. Jahrhunderts. Es zeigt die Regentengruppe eines Gasthauses. Das Kind ist eine Waise oder ein Findling, der im Gasthaus aufgenommen ist oder wird.

Bedeutungsperspektiven

Mögliche Frage: Gibt es eine symbolische Ebene bzw. bildnerisch codierte Verweise?

Mit dem Erfassen der symbolischen Ebene konkretisiert sich die Aussage des Bildes im Sinne der intendierten Bildaussagen. In Gruppen- bzw. Regentenbildern im Allgemeinen und im Bild der Gasthausvorsteher (siehe Abbildung 1) im Besonderen tritt die prägnante Gestik der Personen bedeutsam hervor. Jede Person weist sich durch eine eigene Gestik aus und wendet sich dem Betrachter zu. Zu sehen sind Gesten, die auf Handlungen hinweisen, z. B. diejenige des Aufschreibens. Zu sehen sind Gesten, die auf etwas hinweisen, z. B. der Fingerzeig einer Person auf aufgereihete, auf dem Tisch liegende Münzen. Zu sehen sind schließlich bei zwei weiteren dargestellten Personen Gesten der Demut: Hände, die auf der Brust liegen.

Zwei Personen des Bildes nehmen indes besondere Rollen ein: Sie wenden sich nicht dem Betrachter, sondern den Personen am Tisch zu. Sie zeigen Gesten, die möglicherweise in einem Zusammenhang stehen und eine übergreifende oder «rahmende» Bedeutung haben: Gesten des Gebens und Nehmens. Die Person links hinten, vermutlich ein Diener, übergibt etwas, vielleicht eine Anfrage oder einen Bittbrief. Das Kind hingegen empfängt etwas, vermutlich Geldstücke. Zwischen den Gesten des Gebens und Nehmens sitzen bezeichnenderweise die Regenten, die über Blickkontakt den Betrachter in das Geschehen einbeziehen.

Dies führt zu folgender These: In den Gesten des Gebens und Nehmens eröffnet sich die zentrale Bedeutungsperspektive des Bildes. Diese Gesten sind zugleich die Knotenpunkte zwischen diesem und anderen Bildern des Bildtyps.

Um diese These zu überprüfen, soll ein zweites Gemälde als Vergleichsbild herangezogen werden: «Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses». Auch hier wird die Bedeutungsperspektive des Gebens und Nehmens – vergleichend – in den Blick genommen.

Die Geste des Gebens und Nehmens am Beispiel des Gemäldes «Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses»

Was zu Künstler, Bildikonographie und Zeitgeschichte am Gemälde «Die Vorsteher des Gasthauses» ausgeführt wurde, ließe sich ähnlich auch am

Beispiel des Gemäldes «Die Vorsteherinnen des Emden Gasthauses» (siehe Abbildung 3) nachzeichnen. Sowohl vom Bildaufbau, vom Bildinhalt, der künstlerischen Ausführung und der kontextuellen Bezüge stehen die beiden Gemälde in Parallelität. So verwundert es augenscheinlich nicht, dass das Gemälde «Die Vorsteherinnen des Emden Gasthauses», obwohl es nicht wie sein männliches Gegenstück vom Künstler signiert und mit Datum versehen wurde, ebenfalls Alexander Sanders zugeschrieben und in die Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts einsortiert wird.¹²

Diese Übertragung spiegelt sich auch in der Interpretation der Bildinhalte. Eichhorn kommentiert: «Auf der rechten Seite führt eine Frau ein Waisenkind ein, das vor einem Tisch steht. Die drei links sitzenden Damen blicken mit mitleidsvoller Miene auf das Kind, das in Rückenansicht – anonym also – dargestellt ist, während die vierte durch ihr Blickmotiv und ihre Handhaltung zu erkennen gibt, dass es sicher ein guter Schritt war, das Kind aufzunehmen. Beruhigend legt die stehende Figur am rechten Bildrand ihre linke Hand auf die Schulter des Kindes. Gegenüber wird in einem Buch der Name des Kindes notiert, eine zweite misst ein Leinentuch zu, das offenbar für sein Bett gedacht ist» (Eichhorn 1987, S. 61). Die aktuelle Kommentierung des Museums gibt an: «Links sitzen vier Vorsteherinnen hinter einem Distanz schaffenden Tisch. Sie sind mit den ihnen obliegenden Aufgaben, der Durchführung, der Bemessung und der Zuweisung des Unterhaltes befasst. Ihre Fürsorge galt eben noch einem Knaben, der, eingekleidet und mit einem Bettlaken ausgerüstet, von der rechts herangetretenen Gasthausmutter in Empfang genommen wird. Deren Stellung markiert die rote Armbinde» (handschriftliche Abschrift des Kommentars im Museum). Schließlich eine dritte Variante: Fehler bestätigt diese Sichtweise: «This seventeenth-century painting depicts Emden's Gasthaus widows performing their duties of receiving an orphan, recording his name, and measuring and cutting the cloth for his bedsheets in the Gasthaus» (Fehler 1999, S. 209).

Und tatsächlich scheint die Zuordnung des Gebens – seitens der Gasthausvorsteherinnen und -vorsteher, die Gaben weiterleiten – und Nehmens – ein Bedürftiger erhält und nimmt materielle Gaben – stimmig. Für sie spricht einiges: Das Kind trägt unter seinem Arm einen Ballen Stoff. Zwei der Gasthausmütter um den Tisch scheinen mit dem Vermessen sowie dem Zuschneiden des Stoffes beschäftigt. Eine Dritte schreibt möglicherweise Namen und ausgehändigte Gaben auf.

Mit diesen Indizien wäre die Gestik eigentlich eindeutig. Aber: Lässt sich die oben dargestellte Geste des Gebens und Nehmens eindi-

mensional auflösen? Oder sind – zumindest hypothetisch – andere Interpretationen möglich? Die in den Kategorien der Zeitgeschichte sowie der funktionalen, regionalen und personalen Bezüge ausgearbeitete Kontextualisierung kann ein irritierendes Licht auf das Bild «Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses» werfen. Bezüglich der Bildgeste des Gebens und Nehmens verschwimmen möglicherweise eindeutige Rollenzuweisungen, die bezogen auf das Bild der «Gasthausvorsteher» noch klar und deutlich erschienen. Denn: Die Gasthausmütter sind nicht nur Gebende. Zumindest einmal jährlich werden sie zu Nehmenden, wenn sie von Haus zu Haus gehen und Leinen und andere Haushaltsgegenstände für die Waisen einsammeln (vgl. ebd., S. 208). Dieser Akt ergänzt die Sammlungen der Gasthausvorsteher sowie die wöchentliche Kollekte nach den Gottesdiensten.

Und überhaupt akzeptiert das Gasthaus, soweit Verträge und Bücher dies belegen, nicht jede Anfrage nach Unterbringung (vgl. ebd., S. 213 ff.). Aufschlussreich ist, dass die Unterzubringenden selbst einen teils nicht unerheblichen Beitrag beizusteuern haben, z.B. durch das Überschreiben des Erbes. Hinsichtlich der Klientelgruppe der Waisen regeln verschiedene Abkommen die Kostenverteilung zwischen den Diakonien und dem Gasthaus (vgl. ebd., S. 197), worüber es schon einmal zu Auseinandersetzungen kommt. Auch so gesehen, wäre die Wahrnehmung der Gasthausmütter als nur Gebende oberflächlich. Sie sind auch Nehmende, ja sie vereinen die Rollen des Gebenden und Nehmenden in ihren Personen. Beim Gasthaus handelt es sich um eine Institution der Umverteilung; es kann sogar – mit aller Vorsicht – der Eindruck gewonnen werden, dass das Gasthaus calvinistischer Arbeitsethik folgend auch an wirtschaftlichen Zwecken ausgerichtet ist. Schließlich gehörte die wirtschaftliche Fähigkeit und Tüchtigkeit zu den Hauptkompetenzen von Regenten (vgl. Müller 1985, S. 9).

Daraus lässt sich folgern, dass mit diesem Kontextwissen ebenfalls die Gestik, mithin die Bedeutung des Waisenknaben in ein Wanken gerät. Oberflächlich wahrgenommen – und durch oben genannte Bildinterpretationen verstärkt – kam er zunächst nur als Nehmender in den Blick. Vor dem Hintergrund aber, dass die Bewohner des Gasthauses zu ihrer Unterbringung beizutragen hatten und wahrscheinlich im Gasthaus, wenn auch nicht protoindustriell, gearbeitet wurde, dreht sich dessen Rolle um. Wir möchten fragen: Kann es nicht auch sein, dass der Waisenknabe hier Stoff, der möglicherweise zuvor von ihm im Gasthaus gewebt wurde, abgeliefert? Wird diese Frage nicht vorschnell als unsinnig abgelehnt, dann ergeben

sich zweierlei Bedeutungsoptionen und vielleicht liegt gerade darin der Erkenntnisgewinn.

Erkenntnisgewinn

Die bildhermeneutische Methodik endet – wie oben beschrieben – mit der *Validierung* als argumentativer Sicherung.

Auf beiden Bildern präsentieren sich Personen in einem institutionellen Rahmen den Betrachtern gegenüber als wohltätig. Wohltätigkeit wird auf der symbolischen Ebene des Gebens und Nehmens verhandelt. Es spricht vieles dafür, dass die Gasthausvorsteher und Gasthausvorsteherinnen die Gebenden sind, das Kind hingegen empfängt.

Evident kann hingegen auch eine andere Lesart sein: Das Kind empfängt nicht nur, sondern gibt möglicherweise auch etwas ab. Dies könnte als ein Indiz der Ambivalenz zwischen Hilfe und Sozialdisziplinierung insgesamt genommen werden. Dargestellt wäre dann nicht ausschließlich eine karitative Situation. Vielmehr wäre das Bild ein Sinnbild für gelungene Sozialdisziplinierung durch Erziehung zur Arbeit. Gerade im calvinisierten Emden ist, wie lokalgeschichtlich zu zeigen war, ein derartiger Zusammenhang zwischen einerseits Hilfe und andererseits Kirchen- bzw. Sozialdisziplinierung einleuchtend wie offen (vgl. Fehler 1999, S. 244 ff.).¹³

Es ist kein Manko, dass am Ende zwei Lesarten der Gemälde stehen. Mehrdeutigkeit war und ist in der bildenden Kunst Programm und durchaus gewollt. Beide Lesarten eröffnen einen Erkenntnishorizont: An den Gemälden «Die Vorsteher des Gasthauses» und «Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses» kann die Ambivalenz des Gebens und Nehmens in helfenden (Berufs-)Rollen deutlich werden.

Literatur

- | | |
|--|---|
| <p>Bätschmann, Oskar (2001). <i>Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik</i> (5. Aufl.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.</p> <p>Eichhorn, Helmut (1987). <i>Für den interessierten Besucher der Sammlungen des Ostfriesischen Landesmuseums und der Emder Rüstkammer im Rathaus am Delft</i>. Emden: Eigenverlag.</p> <p>Eichhorn, Helmut (1995). 1595: Emder Revolution. In: Claudi, Reinhard (Hrsg.), <i>Stadtgeschichten – Ein Emder Lesebuch</i></p> | <p>1495 – 1595 – 1995. Emden: Gerhard Verlag, S. 59–77.</p> <p>Fehler, Timothy G. (1999). <i>Poor relief and Protestantism: The evolution of Social Welfare in Sixteenth-Century Emden</i>. Aldershot u. a.: Ashgate.</p> <p>Gadamer, Hans-Georg (1990 [1960]). <i>Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik</i>. Tübingen: J.C.B. Mohr.</p> <p>Glüber, Wolfgang (2000). <i>Darstellung von Armut und bürgerlicher Armenfürsorge im Spätmittelalter und in der frühen Neu-</i></p> |
|--|---|

- zeit – Kunsthistorische Interpretation von Altargemälden, Almosentafeln und Illustrationen. Frankfurt am Main: Fachhochschulverlag (CD-Rom).
- Kiers, Judikje/Tissink, Finke (2000). Gruppenbildnisse 1635–1650. In: Kiers, Judikje/ & Tissink, Finke (Hrsg.), *Das goldene Zeitalter der niederländischen Kunst. Gemälde, Skulpturen und Kunsthandwerk des 17. Jahrhunderts in Holland*. Stuttgart: Belser, S. 103–109.
- Korff, Gottfried (1998 [1983]): Bilder der Armut, Bilder zur Armut. In: Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian (Hrsg.), *Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte – Ein Bild-Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fachhochschulverlag, S. 14–31.
- Lil, Kira van (2004). Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, Deutschland und England. In: Toman, Rolf (Hrsg.), *Die Kunst des Barock. Architektur-Skulptur-Malerei*. Königswinter: Könemann, S. 430–480.
- Muller, Sheila D. (1985). *Charity in the Dutch Republic. Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions*. Berkeley/Michigan: UMI Research Press.
- Rittelmeyer, Christian/Parmentier, Michael (2001). *Einführung in die pädagogische Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian (1980). *Geschichte der Armenfürsorge in Deutschland: vom Spätmittelalter bis zum Ersten Weltkrieg*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer.
- Sachße, Christoph/Tennstedt, Florian (Hrsg.) (1998 [1983]). *Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte – Ein Bild-Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fachhochschulverlag.
- Schack, Axel von/Gronewold, Albert (1994). *Arbeit alleine, da wirst nicht von satt! Zur Sozialgeschichte der Stadt Emden 1848 bis 1914*. Bremen: Edition Temmen.
- Schulz, Walter (1995). GODTS KERCK – Flüchtlinge verändern eine Stadt. In: Claudi, Reinhard (Hrsg.), *Stadtgeschichten – Ein Emden Lesebuch 1495 – 1595 – 1995*. Emden: Gerhard Verlag, S. 33–46.
- Sowa, Hubert/Uhlig, Bettina (2006). Bildhandlungen und ihr Sinn. In: Niesyto, Horst/Marotzki, Winfried (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen*. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften, S. 75–104.

Anmerkungen

- 1 Kritisch anzumerken ist, dass das Bild-Lesebuch von Sachße und Tennstedt diesen Anspruch nur bedingt einlöst. Es bewegt sich im Deutungshorizont des vorhergegangenen Geschichtsbandes der Herausgeber und kategorisiert die Bilder entsprechend der darin gesetzten thematischen Zeitabschnitte. So gesehen lassen sich die Herausgeber nicht vom Bildmaterial herausfordern, sondern bestätigen ihre historiografische Sicht am Bildmaterial. Eine kunsthistorisch werkimmanente Deutung liefert Glüber für Teile des bei Sachße und Tennstedt verwendeten spätmittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Materials nach, indem er an den Darstellungen die Fürsorgereform vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit nachzeichnet, wobei sich im Vergleich zu Sachße und Tennstedt kaum neue Deutungshorizonte auftun. Die im weiteren Textverlauf behandelten Gemälde sind weder bei Sachße und Tennstedt noch bei Glüber aufgenommen. Dies verwundert, umso mehr es sich um einen weit verbreiteten Bildtyp handelt, auf dem teils Wohltätigkeit dargestellt ist, z. B. hinsichtlich der niederländischen Armen- und Arbeitshäuser. Kann es sein, dass diese Bilder nicht in die Deutungsschemen von Sachße und Tennstedt passen?
- 2 Eine Orientierung geben die von Bätschmann erarbeiteten Kategorien zur Analyse und Interpretation von Kunstwer-

- ken. Es ist jedoch darauf zu verweisen, dass jede Bildsorte das Herausarbeiten spezifischer Kategorien erfordert.
- 3 Die Kirche fällt als Auftraggeberin in den nördlichen, vom Calvinismus geprägten Provinzen aus, denn der Calvinismus verbietet bildhafte Darstellungen religiöser Themen. Eine feudal-höfische Kultur gab es derart, wie im übrigen Europa, hier nicht. Deshalb sind es Bürger, die als Auftraggeber in Erscheinung treten.
- 4 Als besonders aufschlussreich für die Erarbeitung der Varianten des Bildtyps gelten die so genannten «Schützenstücke», weil diese in grosser Zahl vorhanden sind. Die Schützen liessen sich regelmässig porträtieren. Es sind etwa 125 Bilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten geblieben (vgl. Kiers/Tissink 2000, S. 103). Ein Beispiel für die Staffelung der Bildfiguren ist das Gemälde von Frans Hals und Pieter Codde «Die Kompanie des Kapitäns Reynier Reael und des Leutnants Cornelis Micheilsz» (1637). Eines der bekanntesten Schützenstücke ist Rembrandts «Nachtwache» (1640–42).
- 5 Möglicherweise soll die Darstellung um einen und an einem Tisch an das christliche Motiv des letzten Abendmahls erinnern (vgl. Muller 1985, S. 12).
- 6 Kiers und Tissink verweisen auf den Amsterdamer Maler Dirck Barendz, der Schützen erstmals um alle vier Seiten des Tisches gruppiert. Diese Bildkomposition wird von italienischen Bildern übernommen (vgl. Kiers/Tissink 2000, S. 103).
- 7 Das Bild von Hals zeigt die Regenten des Altmännerhauses in Haarlem, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts errichtet wurde. Es bot ca. 60 alten Männern eine Unterkunft. Aufnahme fand nur, wer mindestens 60 Jahre alt, alleinstehend, Bewohner der Stadt war und sich zeit seines Lebens nichts zu Schulden hatte kommen lassen. Das Altmännerhaus war nicht für die Ärmsten gedacht. Beim Einzug hatte man für eine Grundausstattung zu sorgen: ein Bett, drei Decken, zwei Kopfkissen, sechs Bettla-
- ken, sechs Bettbezüge, sechs Schlafmützen, zwölf Nachthemden, einen Stuhl mit Kissen, eine Gardine und zwei Gulden (vgl. Kiers/Tissink 2000, S. 212 ff.). Auch zu diesem Bild gibt es – ähnlich dem Emden Bilderpaar – ein Pendant: «Die Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem».
- 8 Der Bildtopos kommt in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts in Mode (vgl. Muller 1985, S. 5). Frühe Bilder dieses Topos sind z. B.: Werner van de Valckert «Regenten des Leprozenhuis» (1614, Amsterdam) und «Regentinnen des Leprozenhuis» (1624, Amsterdam) (vgl. ebd., Abb. 9 und 10); Jacob Backer «Regentinnen des Bürgerweeshuis, Amsterdam» aus dem Jahr 1633 (vgl. ebd., S. 39). Hier lassen sich möglicherweise Anzeichen früher Emanzipation herauslesen: Die Darstellungen von Bürgerfrauen aus der Mittelschicht legt nahe, dass diese angefangen haben, sich als gleichwertig zu betrachten, obwohl sie gemäss ihrer traditionellen Rolle auch hier mit Frauenarbeiten betraut waren (vgl. ebd.).
- 9 Die Bilder wurden in die Interieurs der Räume regelrecht eingepasst. Der Hintergrund der Bilder gibt zumeist Aufschluss über den Präsentationsort, weil er diesen in Aus- bzw. Einblicken oder als Kulisse wiederholt. So ist zu erklären, dass der Tisch auf dem Gemälde der Gasthausvorsteherinnen ein exaktes Abbild des Tisches ist, der im Gasthaus selbst vorhanden war. Er findet sich heute im Ausstellungsraum der Abteilung «Emden und Reformation» des Ostfriesischen Landesmuseums. Darüber gehangen ist eben das Bild der Gasthausvorsteherinnen. So wird noch heute das Bild bzw. der Raum wiederholt.
- 10 Es wäre spannend nachzuforschen – was hier nicht geschehen kann –, ob es ähnliche Darstellungen in Genf gibt.
- 11 Das «Gast» in der Bezeichnung Gasthaus leitet sich möglicherweise von «Gast Gottes» her. Die Bewohner des Gasthauses sind folglich «Gäste Gottes».
- 12 Das Gemälde wird in anderen Zusammenhängen sowohl geringfügig abwei-

chend betitelt als auch datiert: Bei Timothy Fehler wird es als «Gasthaus Mothers» bzw. «Gastmoeder» bezeichnet (vgl. Fehler 1999, S. 206 ff.). Auf der Internetseite des Ostfriesischen Landesmuseums wird das Bild mit «Die Gasthausvorsteherinnen» betitelt und in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt (http://www.landesmuseum-emden.de/einblicke/estudier_4b.html, Zugriff: 12.10.2007). Eichhorn nennt es schlicht «Gasthausvorsteherinnen» ohne genaue Datierung (Eichhorn 1987, S. 61 f.). Zudem scheint das Gemälde einem anderen Malduktus

zu folgen, weshalb die Vermutung auftauchen kann, dass das Bild eventuell doch nicht von Sanders stammt.

- 13 So heisst es bezüglich der «haussitzenden Armendiakonie» in der Emder Armenordnung von 1576: «[The *haus-sitzenden* deacons; d. Verf.] should also secure, that those who eat the alms and receive from the church should give no offence with sins and disgrace, but instead carry themselves in faith and behaviour as the proper poor of Christ [...]» (Fehler 1999, S. 244).

Bildnachweise

- Abbildung 1: Die Vorsteher des Gasthauses.
Alexander Sanders, Emden 1659. Öl auf Leinwand, 423 x 270 cm. © Johannes-Alasco Bibliothek – Grosse Kirche Emden
- Abbildung 2: Rathaus, Gasthauskirche und Gasthaus in Emden nach einem Plan aus dem 17. Jahrhundert

- Abbildung 3: Die Vorsteherinnen des Emder Gasthauses, vermutlich Alexander Sanders, Mitte 17. Jahrhundert. Öl auf Holz, 142 x 83 cm. © Ostfriesisches Landesmuseum Emden