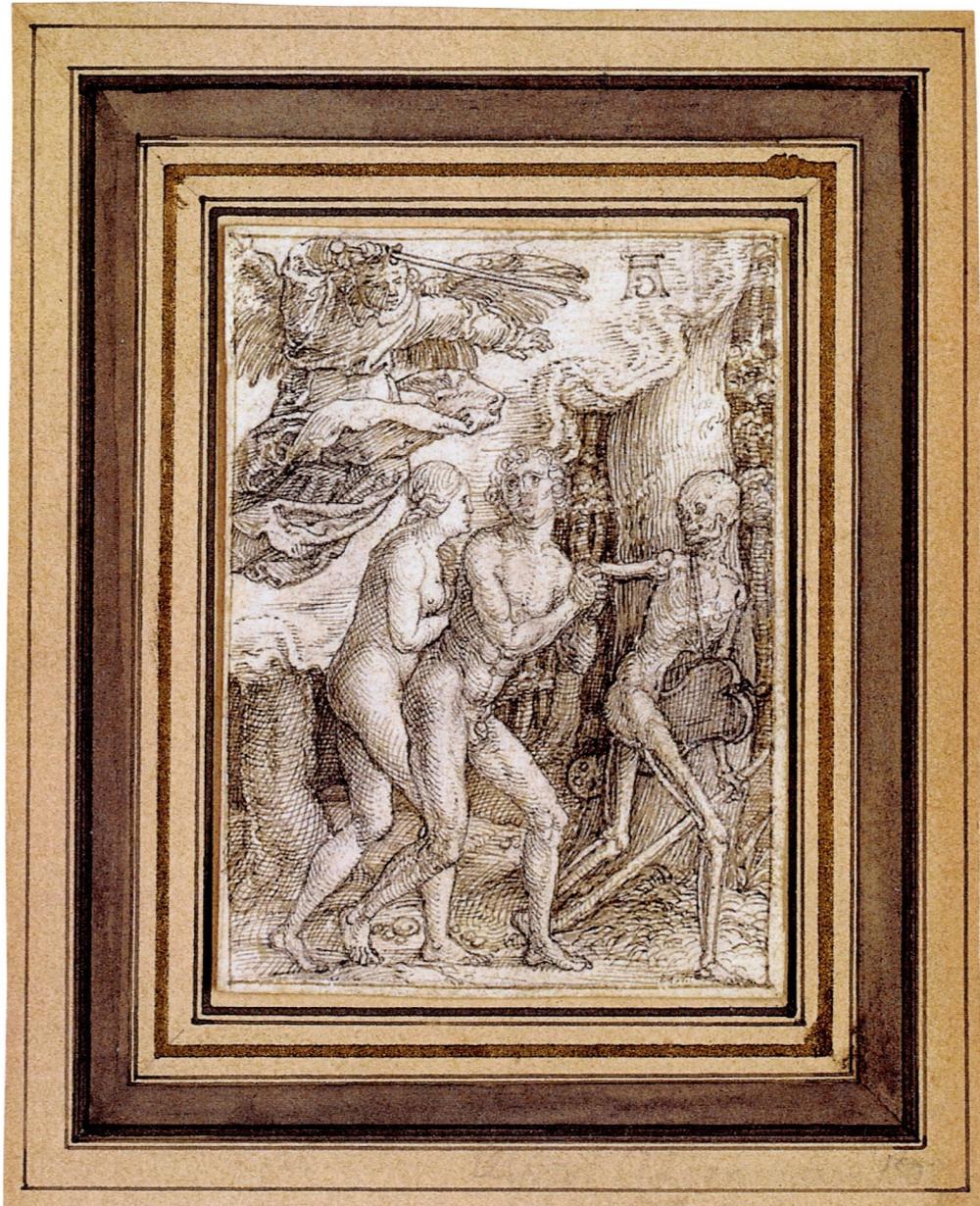


Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

April 2002



Heinrich Aldegrever
Vertreibung aus dem Paradies, 1540/1541
Federzeichnung in schwarz und braun, 6,8 x 5,0 cm
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und
Kulturgeschichte Münster
Inv.Nr. KdZ 681 LM



1. Erschaffung Evas



2. Der Sündenfall



3. Die Vertreibung aus dem Paradies



4. Das Erdenleben von Adam und Eva

Die Szene ist auf den ersten Blick vertraut – sie zeigt das Schicksal von Adam und Eva, wie sie nach dem Sündenfall durch den Engel aus dem Paradies verwiesen werden, so wie es im Buch Genesis der Bibel berichtet wird. Der zweite Blick ist begleitet von einer Irritation, denn zu dem nackten ersten Menschenpaar und dem unerbittlichen, sein Schwert erhebenden Engel hat sich eine befremdliche Figur gesellt. Es ist der Tod in Gestalt eines Knochenmannes, der die Vertreibung aus dem Paradies begleitet und ihr eine zusätzliche Dramatik und Dynamik verleiht. Denn die Skelettgestalt geht mit weit ausgreifendem Schritt voran und wendet sich zu dem Paar um, das in seiner Motorik zögerlich und wie festgefroren erscheint, wobei der Tod nachdrücklich den knöchernen Arm an Adams Schulter legt. Wanderstab und eine umgehängte Dreheier vervollständigen die Ausstattung des makabren, nicht in der Bibel erwähnten Führers aus den waldreichen paradiesischen Gefilden in eine andere Lebenswirklichkeit.

Das ungewöhnliche, kleine Blatt, eine Federzeichnung, ist ein Werk Heinrich Aldegrevers (Paderborn 1502-1555/61 Soest), dessen Monogramm AG sich in der Wolkenzone entdecken läßt, die den Engel umgibt. Aldegrever gehört als Kupferstecher zu den bedeutendsten Künstlern Nordwestdeutschlands in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auf die Technik des Kupferstichs verweist auch verschlüsselt sein Monogramm in unserem Blatt: Das seitenverkehrt angegebene G dort ist untrügliches Zeichen dafür, daß wir es hier mit einer Vorzeichnung für einen Stich zu tun haben. Solche Zeichnungen führten alle Details einer Komposition minutiös und häufig bis in Schraffuren und Strichlagen in seitenverkehrter Anlage aus und bereiteten auf diese Weise die „Übersetzung“ in das graphische Medium vor. Im umfangreichen, etwa 300 Arbeiten umfassenden graphischen Werk Aldegrevers, das bis auf 40 Stiche im Westfälischen Landesmuseum vertreten ist, findet sich dann auch die Szene dieser nicht bibelkonformen Vertreibung aus dem Paradies wieder. Sie ist Bestandteil einer Folge von 8 Kupferstichen zum Thema Totentanz, die Aldegrever 1541 schuf und deren Auftakt die Geschichte von Adam und Eva bildet (Abb. 1-4), in die der Tod nach dem Sündenfall eingefügt ist und das erste Menschenpaar bei der Vertreibung und dem anschließenden Erdenleben begleitet. Die kleinen 68 x 49 mm messenden Hochformate sind am unteren Rand mit einer lateinischen Beischrift in Anlehnung an die entspre-

chende Bibelstelle versehen. Aldegrever orientierte sich bei seiner Totentanzfolge an einem berühmten Vorbild – Hans Holbein d.J. Illustrationen zu „Les simulacres et historiees faces de la mort [...]“, ein Totentanz mit 41 Holzschnitten, dessen Buchausgabe 1538 in Lyon erschienen war. Totentanzdarstellungen, in denen die Gestalt des Todes den Vertretern der unterschiedlichen Stände beigesellt ist, waren im Spätmittelalter ein häufig anzutreffendes Bildthema. In ihm trifft die Ermahnung zu einem gottgefälligen Leben auf die Erinnerung, daß vor dem Tod alle Menschen gleich sind. Im Gegensatz zur Tradition, in der die Begegnung der verschiedenen Menschen mit dem Tod in Einzelbildern immer einheitlich angelegt ist, stellt Holbein die Szene in einem bestimmten, für die Person bzw. ihren Stand charakteristischen Lebenszusammenhang dar. Hierdurch bot sich die Möglichkeit zur Kritik bestimmter Stände auch und vor allem im Hinblick auf kirchliche Würdenträger und Mißstände innerhalb der katholischen Kirche. Holbein und in enger Anlehnung sein westfälischer Künstlerkollege nutzten dies in ihrer Totentanzfolge in den Blättern, in denen Vertreter des Klerus' mit ihrer Sterblichkeit konfrontiert werden, im reformatorischen Sinne. Innerhalb der Begegnungen, die der Tod mit dem Papst (Abb. 5), dem Kardinal (Abb. 6), dem Bischof (Abb. 7) und dem Abt (Abb. 8) hat, enthalten vor allem die ersten beiden Blätter eine antikatholische Polemik. Während der Papst sich anschickt, einen weltlichen Herrscher zu krönen, läßt er sich von diesem die Füße küßen. Diese Handlung wurde von den Reformatoren als offenes Zeichen päpstlicher Selbstvergötzung angesehen. Auch Holbein und Aldegrever werten den Fußkuß als Ausdruck der lasterhaften Verweltlichung der Kirche und bringen dies in drastischer Weise zum Ausdruck, indem sie den Teufel in Gestalt eines Drachen im Papstbaldachin hocken lassen. Der langschwänzige Dämon wird in diese Nähe gerückt zum Verbündeten des Papstes, gleichsam zu dessen Wappentier.

Etwas subtiler ist die Kritik an der Heilslehre und Geldgier der alten Kirche im Blatt „Der Kardinal und der Tod“ bildlich umgesetzt. Ein mit gut gefüllten Geldbeuteln versehener älterer Mann erhält von dem hohen Geistlichen in dem Moment einen Ablaßbrief überreicht, als dieser durch den Tod – unmißverständlich unterstrichen durch ein Stundenglas – mit seinem Ende konfrontiert wird. Der Gläubige erkaufte sich den

Erlaß seiner Sünden und die erhoffte göttliche Gnade von einer Person, die sterblich und sündhaft ist wie er – in der geschnitzten, kleinen nackten Gestalt an der Wange des Kardinalsthrons hat der Kupferstecher eine entsprechende Anspielung versteckt. Die Bibel, das Wort Gottes, in der nach reformatorischer Lehre allein die Grundlagen für den Glauben und die Erlösung des Menschen verankert sind, wird in der Szene „mit Füßen getreten“. Sie liegt am Boden und wird als Fußstütze mißbraucht für den Kniefall des sein Seelenheil bezahlen wollenden Gläubigen.

Holbeins Totentanzfolge im Holzschnitt umfaßt zahlreiche Blätter, in denen er neben der Anprangerung der moralischen Verworfenheit der katholischen Kirche auch die protestantische Kritik an den Werken des Menschen bildkräftig werden läßt die besagt, daß gegen den Tod die Werke des Menschen nichts ausrichten können. Und er stellt in Ergänzung der traditionellen Ikonographie, der Bildfolge vier Blätter mit Themen der Schöpfungsgeschichte voran, in denen die Personifikation des Todes bei der Vertreibung aus dem Paradies eingeführt wird. Der Tod erscheint somit als Konsequenz des sündigen Verhaltens des Menschen. Auch hier offenbart sich reformatorisches Gedankengut, denn nach der Lehre Luthers ist die Hoffnungslosigkeit und Todesgewißheit des sündigen Menschen allein durch seinen Glauben an das Erlösungswerk Christi und die Errettung vom Tod durch die Gnade Gottes zu überwinden. Holbeins Totentanzfolge reiht sich in ihrer Tendenz ein in die Bildwelten, die im 16. Jahrhundert den Glaubenskampf und schließlich die Spaltung der Kirche begleiten. Hierbei bot das noch recht neue Medium des Kupferstichs mit seinen Vervielfältigungsmöglichkeiten die Kunst als Waffe für beide Parteien an. Vor diesem Hintergrund ist auch der Totentanz Aldegrevers zu sehen, der in der Reduktion der Holbeinschen Bilderfindung mit der Geschichte von Adam und Eva, denen die vier Szenen mit Klerikern folgen, eine schärfer zugespitzte Kritik an der alten Kirche formuliert.

Wer war Heinrich Aldegrever? Als Sohn eines Holzschuhmachers wurde er als Hinrik Trippemeker 1502 in Paderborn geboren und nannte sich selbst Aldegrever. Sein Monogramm – ein in ein großes A eingestelltes kleines G – mit dem er fast

alle seine graphischen Arbeiten signiert, gestaltet er in augentäuschender Analogie zu dem Albrecht Dürers, dem großen künstlerischen Vorbild, dem er Zeit seines Lebens verpflichtet bleibt. Auf seinem 1530 entstandenen Selbstbildnis im Kupferstich bezeichnet er sich selbst als Maler. Da Paderborn zu Beginn des 16. Jahrhunderts keine Malerzunft besaß, nimmt man an, daß er seine Lehrzeit im benachbarten Soest verbrachte, bevor er sich auf die vorgeschriebene Wanderschaft begab. Den Weg kennt man nicht, aber aufgrund stilistischer Einflüsse in seinem Werk, wird ihn der Weg in die Niederlande geführt haben, wo er vielleicht zum ersten Mal mit der Kunst Albrecht Dürers in Berührung gekommen sein mag, dessen Graphik hochgerühmt und in Sammlungen bereits zahlreich vertreten war. Nach seiner Rückkehr ließ sich Aldegrever um 1525 in Soest nieder, wo er zu wirtschaftlichem und künstlerischem Erfolg gelangte. Er wird dort Bürger, Ehemann und Meister und beginnt eine umfangreiche Kupferstichproduktion, deren früheste datierte Arbeiten aus dem Jahr 1527 stammen. Sein malerisches Oeuvre hat sich trotz vieler Zuschreibungsversuche bis heute in nur zwei Werken überliefert – dem Flügelaltar in der Wiesenkirche in Soest (um 1527) und einem Porträt des Grafen Philipp III. von Waldeck (1537). Die alte Hansestadt Soest war, bevor ihr Münster im Verlauf des 16. Jahrhunderts diesen Rang streitig machte, eine der bedeutendsten Handelsstädte Westfalens. Aufgrund ihrer weitverzweigten Handelsbeziehungen bot sie einen guten Rahmen für den Vertrieb von Druckgraphik, die vermehrt von einem gebildeten Bürgertum gesammelt wurde. Sehr häufig illustrierte und „personalisierte“ man in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Bibeln und Stammbücher, indem man kleine Graphiken einklebte oder sie auf zwischengeklebte Blätter montierte. Mit dem Aufkommen der Kunstkammern entstanden aber auch schon thematische und nach Künstlern angelegte Sammlungen von graphischen Blättern. Mit seinen zumeist kleinformatischen Kupferstichen bediente Aldegrever diesen weitgespannten, vom Mittelstand bis ins Patriziat reichenden Interessentenkreis und wurde zum bedeutendsten Kupferstecher Nordwestdeutschlands in der Zeit nach Dürer.

Aldegrevers Kupferstiche spiegeln in ihrer Themenwahl die durch den Humanismus und die Antike geprägten neuen künstlerischen Leitwerte der Renaissance ebenso wider wie



5. Der Tod und der Papst



6. Der Tod und der Kardinal



7. Der Tod und der Bischof



8. Der Tod und der Abt

die Diskussionen und Erschütterungen, die die Glaubensspaltung in der Zeit hinterließ. Er selbst wurde ein überzeugter Anhänger des neuen Glaubens als Soest 1531 protestantisch geworden war und wurde mit der ehrenvollen Aufgabe betraut, den Superintendenten Gert Omeken aus Lippstadt abzuholen, der in Soest eine eigene Kirchenordnung abfassen sollte. Als 1548 eine nur wenige Jahre dauernde Rückkehr der Stadt zum katholischen Bekenntnis beschlossen wurde, lehnte sich der Künstler offen dagegen auf und durfte auf Fürsprache des Landesherrn, Herzog Wilhelm von Kleve, nur gegen Stellung von Bürgen in der Stadt bleiben. Seine späten Lebensjahre bleiben im Dunkeln – die letzten datierten Kupferstiche entstehen 1555, im Jahr 1561 schreibt sein Sohn Christoph Aldegrever aus Straßburg an den Rat der Stadt Soest, sein Vater sei „ein geschickter Maler“ gewesen, so daß man Aldegrevers Tod in der Zeitspanne von 1555-1561 annimmt.

In Aldegrevers reichem graphischen „Nachlaß“ sind innerhalb der religiösen Themen solche bevorzugt, die als moralische Leit- und Lehrstücke für ein sittlich gerechtes Leben im Sinne von Luthers Bibelinterpretation stehen. Zu diesem religionspädagogischen Impetus in den Folgen zur Lazarusgeschichte oder dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter gesellen sich pamphlethaft drastische Szenen, die die Mißstände innerhalb der katholischen Kirche anprangern. Hierzu ist die oben besprochene Totentanzfolge zu zählen, vor allem aber die beiden Blätter, in denen sich ein Mönch und eine Nonne in unmißverständlicher Umarmung begegnen.

Für einen anderen Abnehmerkreis waren die Allegorien und profane Bildthemen, wie die Folge der „Hochzeitstänzer“ gedacht, in der sich auf 14 Blättern ausgesucht gekleidete patrizische Paare im gemessenen Tanzschritt bewegen. Ein weiterer Themenschwerpunkt sind Darstellungen zur griechischen und römischen Mythologie und Historie. In diesen, am Formenkanon der Antike und den zeitgenössischen Proportionsstudien entwickelten Stichen, fallen auch freizügige Darstellungen des nackten Körpers mit eindeutig erotischer Note auf. Sie gehen häufig zurück auf Bildfindungen der Nürnberger Künstler Barthel und Sebald Beham sowie Georg Pencz, deren Bekenntnis zum neuen Glauben ebenso leidenschaftlich war wie das ihres westfälischen Künstlerkollegen.

Etwa ein Drittel des Oeuvres von Heinrich Aldegrever wird von Ornamentstichen eingenommen. Es sind Vorlagenblätter, die zu einem Teil Entwürfe für Schmuck, Besteck und Dolchscheiden zeigen und für Goldschmiede gedacht sind; ein anderer Teil besteht aus meist symmetrisch aufgebauten, rein ornamentalen Entwürfen zur Ausschmückung unterschiedlicher kunsthandwerklicher Gegenstände.

Die Druckgraphik war in jener Zeit nicht nur Ausdruck der Kunst, sondern diente auch als Mittel religiöser und politischer Auseinandersetzungen wie wir gesehen haben und war das Medium, um mit Bild und Text Neuigkeiten bekannt zu machen. Hierzu zählten auch Bildnisse berühmter Zeitgenossen sowie Herrscherporträts. Auch Aldegrever befriedigte dieses Bedürfnis einer bildnisbesessenen Zeit mit Porträtkupferstichen von Martin Luther, Philipp Melanchthon und dem Herzog Wilhelm V. von Kleve und Jülich. Seine spektakulärsten Bildnisse aber, die in den folgenden Jahrhunderten oft kopiert

wurden, sind diejenigen der beiden Anführer der Wiedertäuferherrschaft in Münster - Jan van Leyden und Bernt Knipperdoling. Mit ihrem Programm einer radikalreformerischen Religions- und Sozialbewegung hatten sie die Stadt 1534-1535 unter ihre Herrschaft gebracht und den Bischof ausgewiesen. Als dieser nach einer Belagerung Münster wieder unter seine Gewalt gebracht hatte, ließ er die Hauptprotagonisten im Stich von Aldegrever porträtieren, bevor ihnen der mit Verhängung der Todesstrafe endende Prozeß gemacht wurde.

Heinrich Aldegrever nutzte den Porträtstich auch für seine Person und überliefert in seinen beiden 1530 und 1537 entstandenen Selbstbildnissen einen bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte des Künstlerbildnisses. In den intensiven Blicken der beiden Selbstporträts mischen sich Selbstbewußtsein und Selbstbefragung eines Künstlers, dessen Leben und Werk von einer Zeit des extremen gesellschaftlichen Umbruchs geprägt war.

In der kleinen Federzeichnung des Landesmuseums, die an dieser Stelle aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers vorgestellt wird, verdeutlicht sich in reizvoller Weise der Entstehungsprozeß seiner Graphik. Sie lädt zum Vergleich zwischen ursprünglicher „1. Fassung“ in der Zeichnung und ausgeführtem Stich ein. So entdeckt man, daß der Künstler offenbar seine anatomischen Kenntnisse im Laufe des Entstehungsprozesses erweiterte, denn er läßt im Kupferstich bei der Gestalt des Knochenmannes einen fälschlich gezeichneten zweiten Knochen im Oberschenkel weg. In der gedruckten Version hat der Tod seine Rolle als Wanderer und persönlicher Führer des Menschenpaares eingebüßt – die Drehleier spielend, ist er nun Begleiter eines unabwendbaren Schicksals. An anderer Stelle entlarvt die spiegelbildliche Übernahme eines gezeichneten Motivs im Druck eine Unachtsamkeit – im gedruckten Blatt schwingt der Engel sein Schwert nun mit der linken statt mit der rechten Hand.

Angelika Lorenz

Literatur:

- R. Fritz, Aldegrever als Maler, Dortmund 1959.
A. Shestack, Some Preliminary Drawings by H. Aldegrever, in: Master Drawings VIII, 1970, S. 141-148.
H. Zschelletzschky, Das graphische Werk Heinrich Aldegrevers, Baden-Baden 1974 (2. Aufl.).
R.H. Schmitz, Entstehung und Entwicklung der Gestalt des Todes und ihrer Symbolik bis zu den heutigen Totentänzen, in: Ausst.Kat. Bilder und Tänze des Todes (bearb. von K.B. Heppel, H. Knirim, C. Stiegemann), Unna 1982.
G. Luther, Heinrich Aldegrever, ein Kupferstecher des 16. Jahrhunderts, Münster 1982.
Ausst.Kat. Hamburg, Luther und die Folgen für die Kunst (Hg. W. Hofmann), München 1983, S. 180-181, Nr. 51-52.
O. Plaßmann, Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers, Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 14, Marburg 1994 (zugleich Uni.-Diss. Münster 1991).
The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, Heinrich Aldegrever (bearb. von U. Mielke, Hg. H. Bevers, C. Wiebel), Rotterdam 1998.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Domplatz 10, 48143 Münster
Fotonachweis: Titel: Sabine Ahlbrandt-Dornseif, Abb.: Rudolf Wakonigg
Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen/Westfalen
© 2002 Landschaftsverband Westfalen-Lippe