

Das Werk Jörg Ratgebs ist durch verschiedene Eigenarten gekennzeichnet, welche die kunstgeschichtliche Forschung bis heute vor zahlreiche Probleme stellen. Zu diesen gehört neben der ausschließlichen Beschäftigung des Malers mit religiösen Bildthemen, die den Bereichen der Heiligenlegende, der Ordensgeschichte sowie den beiden Testamenten entnommen sind, vor allem das von Ratgeb häufig verwendete Verfahren, die Themen in Simultandarstellungen ausführlich zu erzählen.

Neben dieser Eigenart war es von jeher der sehr subjektive und expressive Stil des Malers, der die Aufmerksamkeit auf sich zog, während seinem ebenso auffallenden freien Umgang mit der Darstellungstradition der Themen bisher weniger Beachtung geschenkt wurde.

Mit dem Bekanntwerden der Biographie Ratgebs und damit auch seiner Teilnahme am Bauernkrieg 1525 sah sich die Forschung schließlich auch dazu veranlaßt, in den Bildwerken nach zeitgeschichtlichen Elementen zu suchen, die auf das sozial-religiöse Engagement ihres Schöpfers hinweisen und in dessen Hintergründe Einblick geben sollten.¹

Für eine Annäherung an einige dieser Probleme erweist sich neben dem Herrenberger Altar von 1518/19 in der Stuttgarter Staatsgalerie eine vor wenigen Jahren in der Graphischen Sammlung derselben Galerie entdeckte, aber kaum beachtete und noch nicht interpretierte Federzeichnung Ratgebs als hilfreich.² Beide Werke werden im folgenden näher betrachtet.

I. Die Stuttgarter Zeichnung

Die stilistisch in Ratgebs Spätwerk um 1519/20 gehörende Arbeit (Abb. 1), bei der es sich möglicherweise um einen Teilentwurf für ein größeres Gemälde zur Passionsgeschichte handelt, enthält in simultaner Darstellung drei Episoden aus der Leidensgeschichte Christi, die vor und in einer Felshöhle stattfinden. In der ersten Szene auf der linken Blatthälfte tragen Nikodemus und Joseph von Arimathia den Leichnam Christi vor den Eingang des Felsengrabes. Hinter dem Toten steht die trauernde Mutter mit weiteren Assistenzfiguren, während unter dem Leichnam bereits eine Ecke des Sarkophages erscheint.

In Abweichung von der ikonographischen Tradition greift Ratgeb hier nicht nur das für die Kunst des Nordens noch junge Thema der Grabtragung auf³, sondern verdichtet auch drei zeitlich aufeinanderfolgende Handlungen, die Grabtragung, die Beweinung und die Grablegung, zu einer einzigen Szene. Durch dieses originelle, die Logik zeitlicher und räumlicher Abfolge vernachlässigende Verfahren einer Szenenkonzentration erreicht er eine Steigerung sowohl der inhaltlichen Aussage wie auch der Ausdruckskraft des Themenkomplexes.

Der vorangegangenen Szenenkonzentration entgegengesetzt verfährt der Künstler auf der rechten Blatthälfte mit einer Szenenspaltung. Durch einen schmalen Felsgrat von der linken Darstellung getrennt, fällt der Blick in einen weit geöffneten



1 J. Ratgeb: Federzeichnung, um 1519-21. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

ten Höhlenraum. Er enthält mit dem Thema der Höllenfahrt Christi die beiden nächsten Episoden der Bilderzählung. Entgegen der ikonographischen Gewohnheit spaltet Ratgeb die Descensusgeschichte in zwei Szenen auf, in die Befreiung der Vorväter und in ein von ihm neu in die Bildkunst eingeführtes Thema, die Fesselung des überwundenen Satans durch Christus.⁴

Bereits bei der ersten der beiden Szenen, der Befreiungshandlung im Höhlenhintergrund, treten erneut bemerkenswerte Abweichungen von der Bildtradition des Themas auf. Der Erlöser, der über das zerbrochene Tor in die Höhle eingedrungen ist, wird durch keinerlei Herrschaftszeichen als Gottkönig charakterisiert. Er trägt statt des sonst üblichen Königsmantels nur ein schlichtes Leibtuch und führt auch die oft als Waffe gegen die höllischen Dämonen eingesetzte Siegesfahne nicht mit sich. Statt dessen ergreift er mit seinen Händen sowohl eine Hand Adams als auch eine Hand Evas; Eva wird dabei eine in dieser Szene ungewöhnliche Gleichbehandlung und Aufwertung zuteil.⁵ Die unrepräsentative Charakterisierung Christi und seines Verhaltens lassen in dieser Darstellung der Stuttgarter Zeichnung das soziale Moment besonders deutlich hervortreten.

Vom Befreiungsgeschehen im Bildhintergrund durch einen Tümpel⁶ getrennt, setzt Ratgeb im Vordergrund das zweite Höllenfahrtsthema, die Fesselung Satans durch Christus, groß ins Bild. In scharfem Kontrast zu dem erschlaft zusammengesunkenen Leichnam der gegenüberstehenden Grabtragung spannt sich nun der kraftvolle Körper Christi über der Gestalt des unter ihm auf dem Rücken liegenden Satans, dem der Sieger mit ausgestreckten Armen eine Kette um den Hals legt. Wiederum trägt Christus nur einen schlichten Leibschurz, und er scheut sich nicht, das

Ungeheuer mit eigener Hand niederzuzwingen und zu fesseln.⁷ Die Spuren des vorausgegangenen Kampfes erkennt man an der abgeschlagenen Pranke des überwundenen Höllenfürsten.

Das Thema der Fesselung Satans durch Christus konnte Ratgeb keiner bildlichen Quelle entnehmen, denn die christliche Ikonographie kennt das Motiv als Einzelszene in dieser Form nicht. Auch die zahlreich verbreiteten Schilderungen der Höllenfahrt in der mittelalterlichen Literatur beschreiben den Vorgang nicht derart ausführlich. Einzig die alte und weniger populäre Variante Latine B des apokryphen Nikodemusevangeliums, welche der Maler gekannt haben muß, berichtet den Vorgang genauer:

»Und siehe, es kam der Herr Jesus Christus in der Helligkeit des himmlischen Lichtes, milde, erhaben und niedrig zugleich, trug eine Kette in seinen Händen und legte sie dem Satan um den Hals und band ihm ebenso die Hände zurück auf seinen Rücken und stieß den am Rücken Liegenden in den Tartarus, und setzte ihm seinen Heiligen Fuß auf den Hals.«⁸

Der Formulierung des neuen Bildthemas liegt jedoch außer der oben zitierten Schriftquelle noch eine andere, eine alttestamentarische Quelle zugrunde, wie eine nähere Betrachtung ergibt. Die unter Christus liegende Gestalt Satans weist nicht die sonst bei Teufelsdarstellungen übliche phantastische Anatomie auf, sondern läßt sich an ihren vier Pranken, dem Schwanz und dem raubtierhaften Schädel mit den zerfetzten Ohren deutlich als Raubkatze identifizieren. Christi Körperhaltung wiederum entspricht der Darstellung Samsons, die den Helden beim Aufreißen des Löwenrachsens zeigt.⁹

Das Motiv des Löwenbezwingers Samson wurde von Ratgeb keineswegs willkürlich als formales Vorbild für die neue Bildszene herangezogen. Das Thema aus dem Alten Testament gehört vielmehr in den typologischen Werken der Theologie und Kunst zu den häufigen Präfigurationen der Höllenfahrt Christi. Das wiederum bedeutet, daß Ratgeb hier zwei aufeinander bezogene Themen des Alten und Neuen Bundes ohne Rücksicht auf die zeitliche und räumliche Distanz ihres Geschehens zu einer Einheit verschmolzen hat.

Dieser Umgang mit typologischen Bildstoffen ist für die Kunstgeschichte eher ungewöhnlich. Bisher hielten sich die Künstler meist an das Verfahren, alt- und neuteamentarische Szenen einander in getrennten Bildfeldern gegenüberzustellen.¹⁰ Ratgeb dagegen begann schon in seinen früheren typologischen Werken dieses Schema räumlicher Trennung zu durchbrechen und die Szenen simultan in einem einheitlichen Bildraum zu erzählen und gelegentlich sogar miteinander in einer einzigen Szene zu vermischen. Vor allem sein großer heilsgeschichtlicher Wandbildzyklus in Frankfurt liefert dafür viele Beispiele.¹¹ Mit der Verschmelzung von Typ und Antityp in der Stuttgarter Zeichnung führt er schließlich die Auflösung der Trennung und Parallelisierung zum Extrem. Er erreicht damit eine inhaltliche Verdichtung des religiösen Bildgehaltes bei gleichzeitiger Intensivierung seines Ausdruckes.

Dieses Konzentrat aus je einem Ereignis zweier Phasen der Heilsgeschichte potenziert Ratgeb in der Fesselungsszene schließlich noch durch die zusätzliche Vermischung mit einem Thema der eigenen Zeitgeschichte, worauf eine weitere Beobachtung hinweist. Das Haupt des Höllenfürsten ziert eine Krone: die dreifach gestufte päpstliche Tiara. Der bezwungene Dämon ist somit nicht nur als Löwe gekennzeichnet, sondern auch als Papst.

Mit der Charakterisierung des Höllenlöwen als eines Papstes greift Ratgeb ein Verfahren der antiklerikalen Tiersatire auf. Diese benutzt häufig die Namensgleichheit oder -ähnlichkeit einer Person mit einem Tier, dessen Gestalt der Karikierte dann annimmt. Ein typisches Beispiel dafür liefert ein aus dem Jahr 1521 stammendes Spottbild auf Luthers Gegner (Abb. 2), das einen löwenhäuptigen Papst mit Tiara vorführt und zugleich bei seinem Namen nennt: »Leo papa Antichrist«. ¹² Der anonyme Schöpfer der Satire meint damit Leo X.

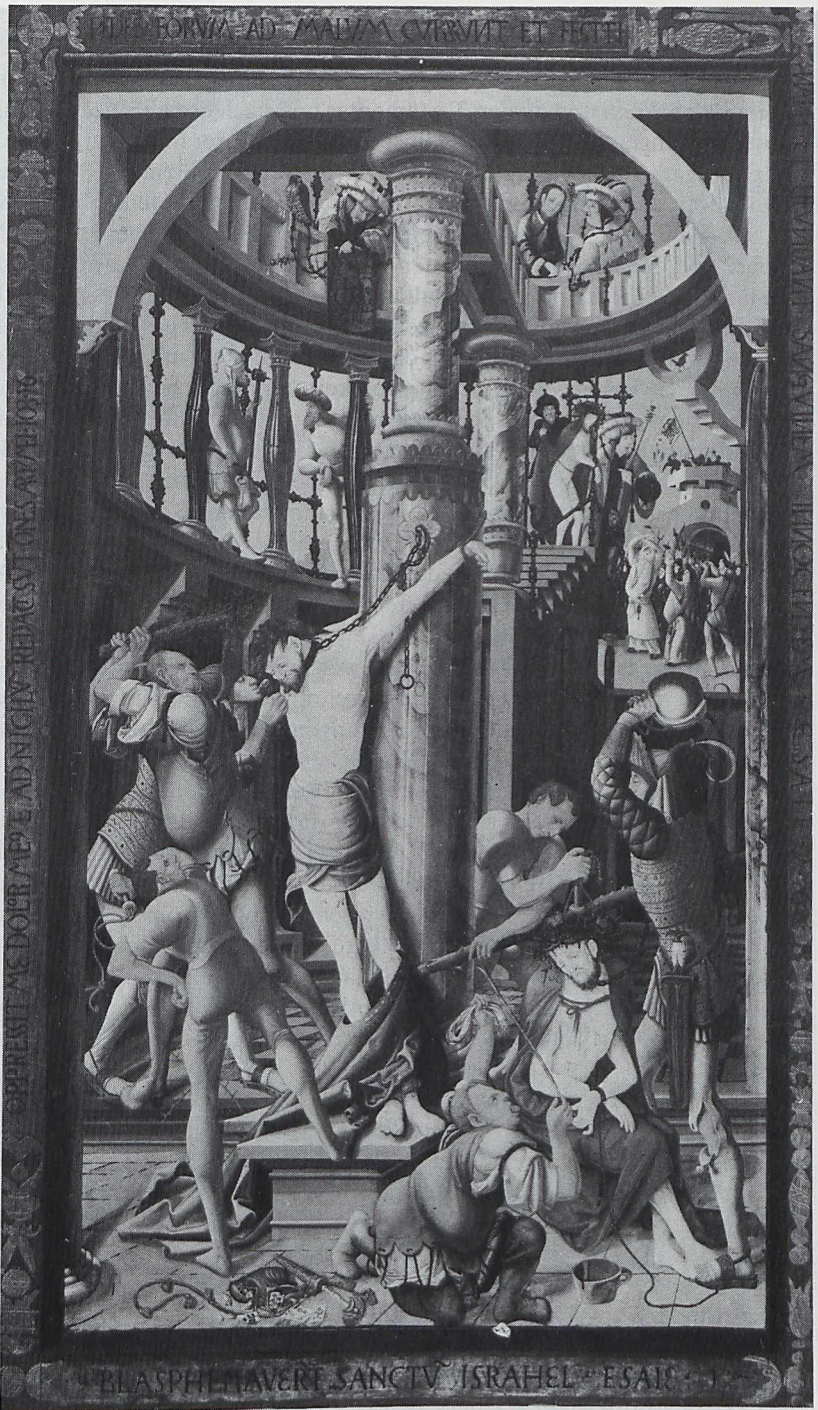
Unter Leo X. hatte die Reformation ihren Anfang genommen. Vor allem Luther war es, der bereits im Dezember 1518 erstmals den Verdacht äußerte, mit Leo residiere in Rom der Antichrist. Etwa ein Jahr später begann dann auch die reformatorische Literatur und Bildsatire den Oberhirten als den endzeitlichen Teufelsdiener darzustellen.

Da nun Ratgeb's Zeichnung schon aus stilistischen Gründen in die Zeit des Pontifikates Leos X. datiert werden kann, darf auch seine Löwenfigur als Anspielung auf den Medicipapst verstanden werden. ¹³ Er aktualisiert demnach das Samson- und Descensusthema durch eine subjektive Stellungnahme zum eigenen Zeitgeschehen. Mit der Überwindung des Papst-Teufels durch Samson-Christus verleiht er seiner von vielen Zeitgenossen geteilten Hoffnung Ausdruck, daß durch göttliche Hilfe der unchristlichen Herrschaft des Römers ein Ende gesetzt werde.

In diesem Sinne ist die Stuttgarter Zeichnung nicht nur das bisher eindeutigste Zeugnis der frühen und – der Schärfe der Satire nach – leidenschaftlichen Anhängerschaft Ratgeb's an die antirömische Reformbewegung, sie darf auch überhaupt zu den frühesten und gleichzeitig originellsten Bildschöpfungen der Reformation gezählt werden. ¹⁴



2 Anonyme Satire auf Luthers Gegner, um 1521



3 J. Ratgeb: Prozeß und Peinigung Christi, Teil des Herrenberger Altars, 1518/19. Stuttgart, Staatsgalerie

Nach Ratgebs Interesse an einer engen Verknüpfung der beiden heilsgeschichtlichen Epochen des Alten und Neuen Testaments und nach der gleichzeitigen Bezugnahme auf Vorgänge seiner eigenen Zeit soll auch in unserer folgenden Betrachtung des Herrenberger Altars gefragt werden. Der im Winterhalbjahr 1518/19 geschaffene Wandelaltar, den die Herrenberger Brüder vom Gemeinsamen Leben in Auftrag gaben, präsentiert auf vier doppelseitig bemalten Flügeln Themen der Mariengeschichte und der Passion sowie einen Apostelabschied. Mit Ausnahme des letzten Themas werden alle Episoden simultan erzählt, wobei neben meist einer Hauptszene im Bildvordergrund die Nebenszenen im Hintergrund geschildert werden.

Das Alte Testament taucht in den Gemälden nicht mit eigenen Darstellungen auf. Demnach hatten die Auftraggeber kein typologisches Programm entworfen oder beabsichtigt. Dennoch ließ auch hier Ratgeb das Alte Testament nicht außer acht und schrieb vorwiegend altbiblische Zitate, die auf die dargestellten Szenen Bezug nehmen, auf die einzelnen Gemälderahmen. Daß Ratgeb dies aus eigenem Interesse unternahm, dafür spricht die Übernahme aller Inschriften aus seinen früheren Bildern im Frankfurter Karmeliterkreuzgang.¹⁵ Der Maler legte also auch beim Herrenberger Altar darauf Wert, die Zeit des Neuen Bundes mit der des Alten Bundes zu verbinden, indem er die zweite Epoche der Heilsgeschichte buchstäblich in den Rahmen der ersten stellte.

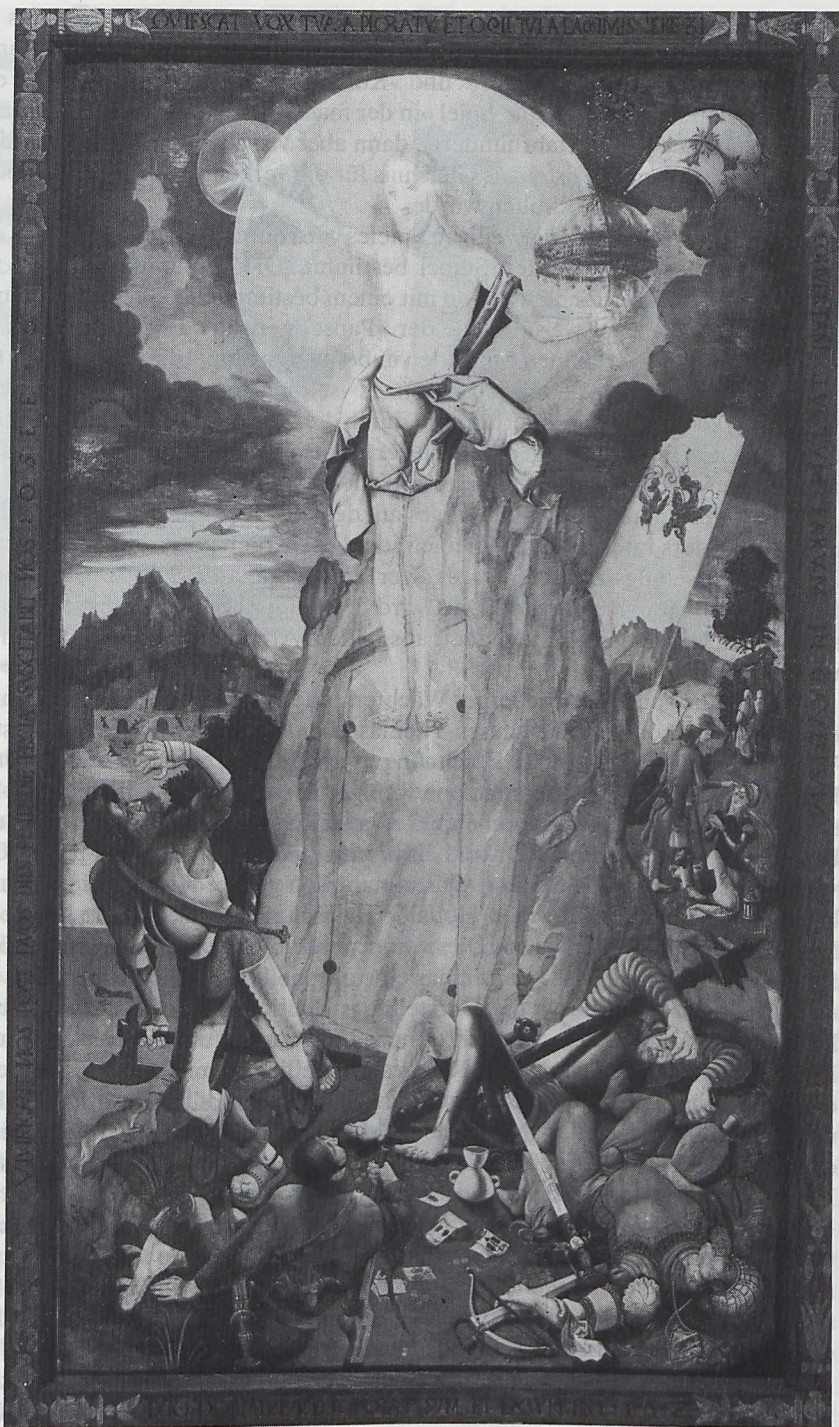
Für die nachfolgende Betrachtung, welche nur die zeitgeschichtlichen Aspekte im Herrenberger Altar aufdecken soll, beschränken wir uns auf einige besonders ungewöhnliche Details der Passionsdarstellungen. Sie präsentieren sich dem Betrachter im ersten Öffnungszustand des Wandelaltars, der die Ereignisse vom Abendmahl Christi bis zu den Geschehnissen des Ostertages umfaßt.

Vor allem die zweite Tafel mit den Verhör- und Folterszenen Christi (Abb. 3) und die vierte mit der Auferstehung (Abb. 4) weisen seltsame ikonographische Besonderheiten auf. Zum Beispiel verlieh Ratgeb der Gestalt des Pilatus auf der Geißelungstafel die für Kaiser Maximilian typischen physiognomischen Merkmale. Den mit einem roten, hermelinbesetzten Mantel bekleideten Herrscher erkennt man so schließlich als Zuschauer bei der Geißelung und Dornenkrönung hoch oben in der Schauhausarchitektur.¹⁶ Vom Stadttor Jerusalems wiederum flattert die gelbgründige Reichsfahne mit dem schwarzen Doppeladler der Gestalt des Kaisers entgegen (Abb. 5).¹⁷

Ähnlich auffallende Details entdeckt man auf der Tafel mit dem Ostergeschehen. Vor dem Grab Christi lagern vier zeitgenössisch bewaffnete und gekleidete Landsknechte als Wächter, die entgegen der biblischen Überlieferung und der ikonographischen Tradition nicht im Schlaf, sondern beim Kartenspiel vom Auferstehungsgeschehen überrascht werden. Durch das Geld, das sie aufs Spiel setzten, können sie noch genauer als Söldner bezeichnet werden (Abb. 6).

Das Kartenspiel, dem sich die derb charakterisierten Zeitgenossen hingeben, wurde von der Forschung bereits früher als das sogenannte Kaiser- oder Karnöffelspiel identifiziert.¹⁸ Es erfreute sich in der spielwütigen Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts besonders bei den Landsknechten großer Beliebtheit.

Das Karnöffelspiel zeichnet sich vor allem durch eine starke sozialpolitische Komponente aus, denn bei ihm gelten die niedrigen Kartenwerte mehr als die höhe-



4 J. Ratgeb: Ostertafel des Herrenberger Altares, 1518/19. Stuttgart, Staatsgalerie

ren. Der als »Karnöffel« bezeichnete Trumpfunter, oft mit dem Bild des Landsknechtes verziert¹⁹, ist die höchste Karte im Spiel. Er vermag deshalb die Karten mit den Namen wie »Kaiser«, »Papst« und »König« zu stechen. Daher nimmt es nicht Wunder, wenn das vielgeliebte Spiel »in der macht- und religionspolitisch gärenden Zeit gegen Ende des 15. Jahrhunderts, dann aber vor allem im 16. Jahrhundert von Predigern und Pamphletisten als Gleichnis für die verkehrte Weltordnung beschrieben«²⁰ und auch sehr gescholten wurde.

Die Trumpffarbe des jeweiligen Spieles wird durch Aufdecken einer Karte aus dem gemischten, unbenutzten Stapel bestimmt. Die Trümpfe wiederum werden nach ihren jeweiligen Zahlenwerten mit einem bestimmten Namen bezeichnet. Die Trumpf-Sechs beispielsweise wurde der »Papst« genannt. Blicken wir nun in Ratgebs Spielszene, so erkennen wir an den unbenutzten Stapel die aufgedeckte trumpfbestimmende Karte gelehnt (Abb. 6): es ist die Herz-Sechs, d.h. zugleich ein »Papst«.²¹ Dieser Papst wiederum wird durch die Herzfarbe der Karte näher charakterisiert. Der Oberhirte neigt demnach der irdischen Liebe zu und offenbart somit eine für einen Geistlichen zweifelhafte sittliche Haltung.²²

Die Verbindung des Spielmotives mit dem des Papsttums darf uns auf Ratgebs Altar besonders interessant erscheinen, da diese Kombination wenig später erneut in seiner Fesselungsszene der Stuttgarter Zeichnung auftaucht, worauf wir bisher noch nicht hingewiesen haben. Dort wird der teuflische Papst selbst als Quelle der sündhaften Glücksspiele bezeichnet: aus seinem After entfährt ein Stoß von Karten und Würfeln.²³

Über die ganze Herrenberger Wächterszene triumphiert schließlich Christus in einer für die Ikonographie dieses Themas ebenfalls ungewöhnlichen Gestaltung. Wie schon auf der Stuttgarter Zeichnung nur mit einem bescheidenen Leibtuch bekleidet, erscheint der Auferstandene weniger in irdischer, als vielmehr in himmlischer Herrlichkeit. Er wird von einer an kosmische Diagramme erinnernden Nimbokonstellation umgeben. Dabei hält er in seiner Hand eine allen realen Größenverhältnissen spottende Sphära. Das unnatürlich große, reich verzierte und daher besonders auffallende Zeichen globaler Herrschaft charakterisiert ihn betont als Pantokrator, als Allherrscher. Diese Interpretation des Auferstandenen bedeutet für die Ikonographie des Osterthemas eine originelle Neuschöpfung.

Angesichts all dieser die Darstellungstraditionen der Themen sprengenden Details drängen sich dem Betrachter nun drei Fragen auf. Erstens: Was sucht der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches im Heiligen Land und warum weht über dem Tor Jerusalems die Reichsfahne? Zweitens: Was treibt ein sittlich verkommener Papst im Kreise gedungener Söldner vor dem Heiligen Grab für ein Spiel? Und drittens: Warum ist der auferstandene Triumphator so auffallend als höchster aller Herrscher charakterisiert?

Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, wird ein kurzer Blick auf ein wichtiges geschichtliches Ereignis eben jenes Jahres nötig, in welchem Ratgeb sein Altarwerk vorzubereiten und zu malen begann. Gemeint ist der im April 1518 eröffnete Augsburger Reichstag. Auf ihm wurden einige Angelegenheiten verhandelt, die von der Öffentlichkeit mit größter Aufmerksamkeit verfolgt wurden.

Auf dem Reichstag stand zum einen die Frage zur Debatte, wer als künftiger römischer König gewählt werden sollte und damit Anspruch auf die Kaiserkrone erheben konnte. Maximilian hatte dafür seinen Enkel Karl vorgesehen, stieß aber auf



5 J. Ratgeb: Kaiser und Reichsfahne; Detail aus Abb. 3



6 J. Ratgeb: Karnöffelspielszene; Detail aus Abb. 4

den Widerstand des Papstes. Leo X. unterstützte aus politischen Gründen die Kandidatur des französischen Königs.

Vor dem Hintergrund dieses Politpokers spielte es für Maximilian eine wichtige Rolle, daß zwischen ihm und der römischen Kurie in einer anderen Angelegenheit Übereinstimmung herrschte: der Planung eines Kreuzzugsvorhabens gegen die Türken unter Führung von Papst und Kaiser. Ziel des Unternehmens war es letztlich, das Heilige Grab für die Kirche zurückzugewinnen und auf das Tor Jerusalems das Reichsbanner zu pflanzen.

Der Reichstag sollte nun den Einzug von Geldmitteln zur Anwerbung von Söldnern für diesen Kreuzzug genehmigen. Damit aber stießen Kaiser und Papst nicht nur bei den Teilnehmern der Versammlung auf unüberwindlichen Widerstand. Aus Rücksicht auf die schon seit Jahren zunehmende Erbitterung in der Bevölkerung über den ständigen Abzug von Geldern aus Deutschland durch die römische Kurie, deren jahrzehntelange Kreuzzugsankündigungen nur noch als leere Versprechungen empfunden wurden, wurde das Ansinnen verworfen.

Jedoch noch bevor die damit beschäftigte Reichstagskommission im August ihren abschlägigen, mit harten Vorwürfen gegen das Finanzgebaren der Kurie versehenen Bescheid erließ, erschien als erste einer ganzen Reihe von Druckschriften ein Pamphlet, dessen Inhalt die allgemeine Stimmung gegenüber den Kreuzzugsplänen und die bereits weit verbreitete antirömische Einstellung jener Zeit treffend charakterisiert. In der Schrift heißt es:

»Den Türken wollt ihr schlagen? Ich billige Eure Absicht; aber ich fürchte, Ihr irret Euch im Namen. Sucht ihn nicht in Asien, suchet ihn in Italien. Gegen den asia-

tischen kann jeder Fürst sich selber wehren, den anderen zu bändigen, reicht die ganze christliche Welt nicht aus. Jener liegt mit seinen Nachbarn ab und zu im Kampfe und hat uns noch nicht geschadet; dieser wüthet überall und dürstet nach dem Blute der Armen: Ihr könnt diesen Höllenhund nur mit Strömen Goldes besänftigen.«²⁴

Von nun an bezeichneten zahlreiche Flugschriften Papst und Kurie ungeniert als »römische Türken« und behaupteten offen, das Kreuzzugsvorhaben sei nur ein Vorwand, Geld aus Deutschland abzuziehen, um damit den Luxus und die sittliche Dekadenz in Rom zu finanzieren. Und falls der Papst tatsächlich die Eroberung des Heiligen Landes beabsichtige, so ebenfalls nur aus Macht- und Geldgier gegenüber den neuzugewinnenden Provinzen. Das Heilige Grab sei daher unter der Herrschaft der Türken immer noch besser bewahrt als unter der Obhut der Römer.²⁵

Das dritte Ereignis des Augsburger Reichstages, das anfangs noch wenig allgemeine Beachtung fand, jedoch den Kritikern der kirchlichen Verhältnisse nicht verborgen blieb, war das Verhör Luthers durch den päpstlichen Legaten Cajetan. Gegen Luther war in Rom der Prozeß eröffnet und seine Auslieferung beantragt worden. Seine Anhänger hofften auf eine Unterstützung durch den Kaiser – jedoch vergeblich. Als Luther im Oktober vor Cajetan trat, hatte der Kaiser den Reichstag bereits verlassen, um sich zur Jagd nach Tirol zu begeben. (Wir sehen den als leidenschaftlichen Jäger berühmten Maximilian auf dem Herrenberger Altar mit einem Jagdvogel von ferne auf das Passionsspektakel herunterschauen.) Schon im Hinblick auf seine eigenen Probleme mit Rom hatte er kein Interesse daran, sich in diesem Prozeß hinter den Augustinermönch, der bereits vielen als ein aufrichtiger Verfechter des wahren Glaubens und einer längst überfälligen Reform der Kirche galt, zu stellen.

Gehen wir nun davon aus, daß Ratgeb, der sich in seiner Stuttgarter Zeichnung schon um 1520 als radikaler Anhänger der Reformation zu erkennen gibt, die seinerzeit vielbeachteten Vorgänge des Augsburger Reichstages gekannt und in seinem im Herbst des Jahres begonnenen Altarwerk mitverarbeitet hat, so eröffnet sich die Bedeutung jener ungewöhnlichen Details, die Gegenstand unserer Betrachtung sind. Angesichts der Türkenkriegspläne erklären sich die Anwesenheit Maximilians vor Jerusalem und die Reichsfahne auf dem Stadttor von selbst. Daß Maximilian in der Rolle des Pilatus, der einst Christus in einem ungerechten Prozeß aus eigennützigen Gründen den Feinden preisgegeben hatte, auftritt, darf dabei als Anspielung auf das gleichgültige und eigennützige Verhalten des Kaisers in Sachen Kirchenreform und Luther verstanden werden.²⁶

Ganz im Sinne der heftig ablehnenden, mit scharfer antirömischer Kritik verbundenen Haltung gegenüber den Kreuzzugsplänen muß auch die versteckte Anspielung auf die Anwesenheit des Papstes vor dem Heiligen Grab gesehen werden. Daß er sich im Kreise von Söldnern befindet, die in diesem Spiel um Macht und Geld mitmischen, ist angesichts der vorgeblichen oder tatsächlichen kriegerischen Absichten des Römers und der damit verbundenen Geldforderungen zur Söldneranwerbung nur logisch.

Und schließlich erklärt sich nach einer solchen Charakterisierung der irdischen Herrscher und ihres Treibens auch die ungewöhnliche Darstellung des Auferstandenen als des Pantokrators, auf dessen Eigenschaft als Allherrscher neben der kosmisch anmutenden Gloriole vor allem die auffallende Größe der Sphära zusätzlich aufmerksam macht. Mit dieser Neuinterpretation des Auferstandenen verleiht Rat-

geb der Hoffnung Ausdruck, daß Christus als der oberste Herrscher über das böse Spiel der Mächtigen am Ende triumphieren wird.²⁷

Unseren Beobachtungen zufolge aktualisiert Ratgeb die Leidensgeschichte im Sinne der bekannten »Immerwährenden Passion«, wonach das Leiden Christi durch die Sünden der Menschheit stets fortgeführt wird. Er bezieht das Passionsgeschehen auf konkrete Vorgänge und Personen seiner Zeit und stellt dabei die geistlichen und weltlichen Herrscher in den Mittelpunkt seiner Kritik. Diese wiederum verbindet ihn, vor allem in den Anspielungen auf den Papst, mit der breiten antirömischen Bewegung am Beginn der Reformation.

Eine solche Kritik in ein Altarwerk aufzunehmen, mag kühn erscheinen und ist es in gewisser Weise auch. Man muß dabei jedoch berücksichtigen, in welcher Massivität und Schärfe damals kritische Stimmen zum Zustand von Reich und Kirche nicht nur aus dem Munde der Laien zu vernehmen waren, sondern auch aus den Reihen der Geistlichkeit selbst, und dort noch aus den höchsten Kreisen.²⁸ Die reformatorische Bewegung wiederum, die sich in jenen Monaten, in denen der Herrenberger Altar entstand, erst langsam zu formieren begann, wandte sich zwar gegen die Zustände an Haupt und Gliedern der Kirche, begriff sich aber noch keineswegs als außerkirchlich. Diese Situation erleichterte es nicht nur Ratgeb, die subjektive Stellungnahme, zu der er sich persönlich gedrängt sah, in sein Altarwerk einzubringen, sie ermöglichte es auch seinen Auftraggebern, die kritischen Äußerungen – sofern sie überhaupt von ihnen erkannt wurden – hinzunehmen, wenn sie ihrer eigenen Anschauung der Zustände entsprachen.

Vergleichen wir nun den Herrenberger Altar mit der Stuttgarter Zeichnung, so können wir einige Gemeinsamkeiten feststellen. In beiden Werken legt Ratgeb darauf wert, Altes und Neues Testament miteinander zu verbinden. Er besitzt demnach ein persönliches Interesse an einer Zusammenschau der heilsgeschichtlichen Epochen. Dieses Interesse veranlaßt den Künstler dort, wo ihm eine typologische Darstellung möglich ist, die traditionelle Gegenüberstellung aufzugeben und die Themen in Simultanszenen einander eng anzunähern. Diese Annäherung wird in der Stuttgarter Zeichnung auf die Spitze getrieben, indem Ratgeb mehrere Themen zu einer einzigen, ausdrucksstarken Szene verdichtet. Gleichzeitig spaltet er aber auch ein Thema in mehrere Szenen auf, wenn er dadurch dessen Gehalt ausführlicher hervorzukehren vermag.

Darüber hinaus mißachtet Ratgeb auch die zeitliche und räumliche Distanz zwischen den biblischen Ereignissen und solchen seiner eigenen Gegenwart, indem er die Themen der Heilsgeschichte auf Verhältnisse der eigenen Zeit bezieht. Zu dieser Aktualisierung in mehr oder weniger leicht erkennbaren »versteckten« Anspielungen benutzt er z.B. Bildnisse und als Requisiten verwendbare Gegenstände, sowie Metaphern, z.B. aus dem Bereich des Spieles.²⁹

Die Zusammenschau der heilsgeschichtlichen Epochen und die kritische Aktualisierung ihrer Themen realisiert Ratgeb in einem Moment, in dem er das Christentum einer massiven Bedrohung ausgesetzt sieht. Wie für viele seiner Zeitgenossen geht sie auch in seinen Augen weniger von den asiatischen Türken aus als vielmehr vom Klerus der Kirche selbst. Deren Oberhirte läßt er schon 1518/19 – allerdings noch in versteckter Form – als liederlichen und kriegerischen Spieler auftreten, um ihn dann gegen Ende 1520 unverhohlen mit Satan selbst zu identifizieren. Wir dürfen deshalb annehmen, daß Ratgeb wie der katholische Geistliche Martin Luther

und viele andere in diesen Jahren im Zustand der Kirche das Werk des Antichristen vermutete, dessen Wirken als ein Hinweis auf den Anbruch der Endzeit betrachtet wurde.

Ratgebs formale und ikonographische Eigenwilligkeiten müssen – unter anderem – auch vor diesem historischen Hintergrund gesehen werden. Dem offensichtlich sehr religiösen Maler erschien in einer so erlebten Gegenwart und mit solchen Zukunftserwartungen eine inhaltlich dichte, ausdrucksstarke und den Betrachter aufrüttelnde Verkündigung der überzeitlich gültigen Heilsbotschaft sowie das aufmerksam Machen auf die Zeichen der eigenen Zeit wohl wichtiger als eine formale Orientierung an traditionellen Darstellungsschemata oder eine konsequente Beachtung moderner Raum- und Zeitgesetze, wie sie für die Renaissancekunst gerade formuliert wurden.³⁰

Anmerkungen

- * Der Aufsatz enthält stark verkürzte Teile meiner demnächst am Kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart vorliegenden Dissertation: »Narren und Spieler im Welttheater. Beobachtungen zur Bildwelt des Jörg Ratgeb und Verzeichnis seiner Werke.«
- 1 Besonders W. Fraenger, in: Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg; Dresden 1972. Zuletzt R. Mattausch-Schirmbeck u. V. Schmidt-Linsenhoff in der sehr brauchbaren Publikation: Jörg Ratgeb's Wandmalereien im Frankfurter Karmeliterkloster. Frankfurt a.M. 1987; darin auch interessante Aspekte zu den Frankfurter Simultanbildern Ratgebs und zu seinem eschatologischen Geschichtsverständnis.
 - 2 Inv.Nr. C 65/1399. Erstveröffentlichung durch H. Geißler und M. Kopplin in: Die Renaissance im deutschen Südwesten; Karlsruhe 1986; Bd. 1, S. 305/6, 332. Die von den Autoren in Frage gestellte Eigenhändigkeit darf nach dem Vergleich mit den drei in Dresden aufbewahrten, früheren Stilstufen angehörenden und ebenfalls eigenhändigen Zeichnungen als sicher gelten.
 - 3 Das Motiv der Grabtragung, in Italien schon länger bekannt, findet im Norden erst nach 1500 und besonders in Raffaels Formulierung weitere Verbreitung.
 - 4 Gewöhnlich eine einzige Szene mit königlich gekleidetem Christus, der während der Vorfäterbefreiung gleichzeitig einen Fuß auf Satan setzt oder ihn mit der Fahnenstange niederzwingt.
 - 5 Gewöhnlich wird nur Adam mit der Hand erfaßt. Ein seltenes Beispiel mit Handreichung Evas, jedoch ohne deren Gleichbehandlung, auf dem Klosterneuburger Altar.
 - 6 Gewöhnlich Höllenfeuer statt Wasser i. d. nördl. Kunst.
 - 7 Ein so unmittelbarer Körperkontakt zwischen Christus und Satan ist in der Descensuszene unüblich.
 - 8 Die lateinische Quelle publiziert bei C. de Tischendorf: Evangelia Apokrypta editio altera, Lipsiae 1876; S. 429. Die hier verwendete Übersetzung vom Verfasser.
 - 9 Vgl. z.B. die Hans Weiditz zugeschriebene Samson-Zeichnung, in: Altdeutsche Zeichnungen aus der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe; Baden-Baden 1955; Nr. 20. Die Gestaltung erinnert zwar an die öfters auf Christus bezogenen Herkuleszenen, unterscheidet sich aber durch das biblisch überlieferte Motiv des Zerreißens des Löwenrachsens klar davon.
 - 10 Vgl. zahlreiche Biblia Pauperum-Zyklen mit meist klarer architektonischer Szenentrennung und hierarchisierender Anord-

- nung von zentralem Antityp zwischen zwei Typen.
- 11 Tafelübergreifende Simultandarstellung im Figdorschen Altarfragment (Rotterdam: Abendmahl und Berliner Passahmahl); zu Frankfurt s. Mattausch-Schirmbeck, *op.cit.*, S. 43 ff.
In der Simultandarstellung von alt- und neutestamentarischen Themen mit dem Wandbildzyklus des Karmeliterkreuzganges am ehesten vergleichbar ist der zwischen 1509 und 1530 in einem französischen Atelier für die Kathedrale von Reims gefertigte Teppichzyklus mit einem Marienleben. Er läßt zugleich einen deutlichen Einfluß auf Ratgebs Werk erkennen. Dazu mehr in der eingangs angekündigten Dissertation.
 - 12 Ausführlicher besprochen in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland; German. Nationalmuseum, Nürnberg 1983; S. 224, Nr. 283.
 - 13 Interessant ist auch die Übereinstimmung zwischen der auffallenden Verfettung des Ratgebischen Papstlöwen und der durch Porträts bekannten Dickleibigkeit Papst Leos X., worauf mich Frau Dr. Sabine Poeschel, Stuttgart, freundlicherweise aufmerksam gemacht hat.
 - 14 Mit dem Tod Leos 1521 bricht sein Auftauchen in reformatorischen Karikaturen vorübergehend ab; damit ergibt sich auch die oberste Zeitgrenze für die Entstehung der Zeichnung. Ob Ratgeb bereits die ganze Institution des Papsttums verwirft oder mit Leo nur einen einzelnen Vertreter, läßt sich aus der Zeichnung nicht eindeutig erschließen.
 - 15 Die Kenntnis dieser Übereinstimmung der Inschriften verdanke ich der Teilnahme an einem Seminar zu Ratgeb unter der Leitung v. Prof. Dr. H. Röttgen, Stuttgart 1983. Unabhängig davon wurde dies auch von L. Faber festgestellt; in: Jerg Ratgeb and the Herrenberg altarpiece. Diss. Princeton 1989; S. 175 f.
 - 16 Schauhaus im Sinne zeitgenössischer Übersetzung von *theatrum*; die konsequent durchgebildete Architektur ist eine der zahlreichen frühneuzeitlichen Phantasiendarstellungen antiker Theaterbauten, wie sie u. a. zur Illustration von Terenzausgaben (z.B. Lyon 1493 u. Venedig 1497) verwendet und später durch die Rekonstruktionsversuche vitruvianischer Theaterarchitektur erweitert werden. Der Vorgang in Ratgebs Bau wird zusätzlich durch die Glücksspielrequisiten am Boden als Spiel (*ludus*) und durch die Zuschauer auf den Rängen als Schauspiel (*spectaculum*) charakterisiert. Zur Rolle der Theaterarchitektur und szenographischer Architekturprospekte (z.B. in Intarsia) für Ratgebs Altar, sowie zur Bedeutung der nordfranzösischen Simultanbühne mit ihren mansiones (z.B. Valenciennes) für seine Frankfurter Zyklusarchitektur weitere Ausführungen in der eingangs angekündigten Arbeit.
 - 17 Die vorstehende Unterlippe und die lange, gebogene Nase des Pilatus gehören auch zu den markantesten physiognomischen Merkmalen Maximilians. Die auffallende optische Nähe zwischen dem Pilatusgesicht und der Reichsfahne erhärtet den Verdacht, daß in Pilatus ein – freilich unauthentisches – Bildnis des Habsburgers oder wenigstens eine Anspielung auf ihn vorliegt. Daß die Reichsfahne gelegentlich auch in anderen Passionsdarstellungen des 15. u. 16. Jahrhunderts auftaucht, heißt keineswegs, daß sie bei Ratgeb eine Motivübernahme ohne eigene Bedeutung ist, wie gelegentlich angenommen wurde.
 - 18 R. v. Leyden: Karnöffel; Wien 1978; S. 12, 23. Fraenger, *op.cit.*, S. 279; von Fraenger stammt auch der Hinweis, daß der ebenfalls »Karnöffel« genannte Hodenbruch eines der Landsknechte auf das Spiel anspielt.
 - 19 Landsknechte selbst wurden oft abfällig »Karnöffel« genannt; in der Reformationssatire auch Kardinäle, wie eine von Leyden (*op.cit.*, S. 22 f.) aufgeführte Quelle, in welcher der Teufel dem Papst das Spiel aktualisierend erklärt, zeigt.
 - 20 v. Leyden, *op.cit.*, S. 11.
 - 21 Schon v. Leyden (*op.cit.*, S. 36) stellte die Frage, ob die Karte nicht den »Papst« bedeuten könne, jedoch ohne weiter darauf einzugehen. Sie muß bejaht werden, da Ratgeb Requisiten nicht, wie vielfach angenommen, einfach im Bild verstreut, sondern oft aufeinander bezogen plazierte. Auch sind die am Boden liegenden restli-

- chen Karten der Szene zusammen mit den Münzen jeweils einem Spieler zugeordnet.
- 22 Daß Farbzeichen und Bildsymbol einer Karte das Wesen einer Person bezeichnen, dafür ein weiteres Beispiel: eine Schellenkarte charakterisiert den Judas des Herrenberger Abendmahles zusammen mit weiteren dafür typischen Merkmalen als Narren. Das für Judas traditionelle Hundesymbol der anderen Karte bezeichnet ihn als unablässigen Sünder. (Der Fasan am Fenster bezieht sich auf die Verführbarkeit des Judas durch die Welt u. seine leichte Fangbarkeit durch Satan.) Zum Narrenthema mehr in der eingangs angekündigten Arbeit.
 - 23 Wie wichtig hier Ratgeb das Spielmotiv war, zeigt sich an dessen ausführlicher Fortsetzung an genau entsprechender Stelle auf der Blattrückseite. Zudem besitzt ein Dämon Spielkartenflügel, ein anderer einen Spielbrettrücken.
 - 24 Aus der anonymen Flugschrift oratio dissuasoria, zitiert nach B. Gebhardt: Die gravamina der deutschen Nation gegen den römischen Hof; Diss. Breslau 1884; S. 82.
 - 25 Z.B. Luther und Hutten lassen in dieser Zeit kaum eine Gelegenheit aus, das Türkenkriegsthema satirisch anzusprechen.
 - 26 Die seit Fraenger (op.cit., S. 114) vertretene These, das Banner beziehe sich auf die Zwangsverwaltung Württembergs durch Habsburg, ist wegen des späten Zeitpunkts der Besetzung nicht haltbar. Auch war Maximilian damals schon tot. Der Kaiser (Karl V.) als Pilatusfigur der »Lutherpassion« taucht auch nach dem Wormser Reichstag 1521 in Flugschriften auf; s. dazu J. Ufer: »Passion D. Martins Luthers«, in: Der Reichstag zu Worms von 1521; F. Reuter (Hrsg.); Worms 1971; S. 450.
 - 27 Zur Überwindung katholischer Geistlicher als Wächter des Hl. Grabes durch den Auferstehenden s. auch in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, op.cit., S. 232.
 - 28 Vgl. die 1518 auf dem Augsburger Reichstag vorgelegte, in ihrer Schärfe selbst von späteren Kampfschriften der Reformation kaum überbotene Denkschrift des Lütticher Bischofs und Klerus gegen Rom; s. Gebhardt, op.cit., S. 84ff.
 - 29 Über die Beziehung der von Ratgeb verwendeten Metaphorik zu der in Literatur und Flugblattillustration des 15./16. Jhs. öfter auftretenden Spielmetaphorik mehr in der eingangs angekündigten Arbeit.
 - 30 Für kritische Anmerkungen zu diesem Aufsatz bedanke ich mich bei Frau Dr. E. Rettich, Stuttgart.