

Pforzheim – eine Stadt im Bild.
Zu einigen Stadtansichten des 16. und 17. Jahrhunderts
und ausgewählten methodischen Aspekten der Vedutenforschung

von Stefan PÄTZOLD, Pforzheim

Wer die Vergangenheit verstehen will, der muß – sagt man – so lange lesen, bis er die Menschen jener ihn interessierenden Epochen reden hören und das damalige Geschehen vor seinem geistigen Auge sehen kann. Das fällt einem Historiker in der Regel leichter, wenn ihm bei seiner Arbeit zusätzlich zu den Schriftquellen auch Bilder zur Verfügung stehen. Leider ist das keineswegs immer der Fall. Stadthistoriker hingegen können zumindest dann aufatmen, wenn sie sich mit der frühen Neuzeit beschäftigen: Aus dieser Epoche haben sich nicht selten sogar ganze Reihen von Stadtabbildungen¹ erhalten. Um sie soll es hier gehen – allerdings mit einigen Einschränkungen: Die folgenden Ausführungen sind allein solchen Stadtdarstellungen gewidmet, die erstens die jeweils abgebildete Stadt in ihrer Gesamtheit (und nicht nur teilweise) zeigen sowie zweitens den Anspruch erkennen lassen, deren reale Gestalt wiederzugeben.² Die frühesten Stadtansichten dieser Art entstanden im deutschen Teil des Römischen Reiches während des 15. Jahrhunderts, vornehmlich jedoch an dessen Ende.³ Von maßgeblicher Bedeutung waren in diesem Zusammenhang die Aquarelle Albrecht Dürers, unter ihnen besonders die Ansicht der Stadt Innsbruck aus dem Jahr 1494.⁴ In erster Linie sind solche Bilder aber Phänome der frühen Neuzeit.⁵

¹ Obgleich es scharfsinnige terminologische Erwägungen gibt, die zum Ziel haben, eine Stadtansicht von einer Vedute zu unterscheiden, werden in diesem Aufsatz die beiden Wörter – *variatio delectat!* – als Synonyme verwendet. – Zur Terminologie s. Frank-Dietrich JACOB, *Historische Stadtansichten als Quelle für Kunstwissenschaft und Geschichtswissenschaft*. (Masch. Diss. B) Leipzig 1990, S. 10-12.

² So Wolfgang BEHRINGER, *Stadtgestalt und Stadtbild im Alten Reich. Ein Projekt zur vergleichenden Ikonographie deutscher Städte*, in: *Die alte Stadt* 21, Heft 1 (1994), S. 56-69, hier S. 57.

³ So Frank-Dietrich JACOB, *Prolegomena einer quellenkundlichen Betrachtung historischer Stadtansichten*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* 6 (1978), S. 129-166, hier S. 134 f.; Michael SCHMITT, *Art. Stadtansicht und Stadtbild*, in: *Lexikon des Mittelalters [LMA]* 8 (1997), Sp. 8-11, hier Sp. 10 f. – Vgl. im übrigen den Überblick von Erich KEYSER, *Die deutsche Stadt im Bilde*, in: Otto BRUNNER (Hg.), *Festschrift Hermann Aubin zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden 1965, Bd. 2, S. 405-422, hier S. 408 f.

⁴ JACOB, *Historische Stadtansichten*, S. 21-23.

⁵ Cesare DE SETA, *Eine deutsche Städteikonographie in europäischer Perspektive*, in: Wolfgang BEHRINGER, Bernd ROECK (Hgg.), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, München 1999, S. 11 f., Jan SIMANE, *Die Welt im Bild – Städte- und Landschaftsdarstellungen im 16. und 17. Jahrhundert*, in: ebenda, S. 56-65.

Doch nicht nur sachliche und zeitliche Beschränkungen grenzen die Thematik der anschließenden Untersuchung ein; sie ist auch räumlich limitiert. Denn es werden nur solche Veduten behandelt, die Pforzheim darstellen. Deshalb soll am Anfang kurz auf die Geschichte dieser Stadt eingegangen werden, bevor dann die Pforzheimer Stadtansichten selbst zu beschreiben sind. Beschlossen werden die Ausführungen mit einigen methodischen Überlegungen zur Vedutenanalyse.

1.) Die Stadt: Pforzheim am Ende des Mittelalters und während der frühen Neuzeit – ein Überblick

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts hatte Pforzheim – zumindest im Bereich der sogenannten „Neuen Stadt“ – bis zu 1000 Einwohner und gehörte damit nach mittelalterlichen Maßstäben in die Kategorie der „mittleren“ bis „ansehnlichen“ Kleinstädte.⁶ Bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges stieg die Bevölkerungszahl an: 1618 brachte es Pforzheim auf insgesamt ungefähr 2500 bis 3000 Einwohner und zählte damit immerhin zu den kleinen Mittelstädten.⁷ Obgleich Pforzheim damit sogar die weitaus größte unter den Städten der Markgrafen von Baden war,⁸ hatte es innerhalb des genannten Zeitraumes erheblich an wirtschaftlicher Bedeutung eingebüßt. Besonders während des 15. Jahrhunderts verließen zahlreiche Oberschichtfamilien die Stadt,⁹ und die Niederlage des Markgrafen bei Seckenheim im Jahr 1462 bedeutete das Aus für viele ehrgeizige Pläne der Stadtherrn, deren Umsetzung die Entwicklung des Ortes gewiß erheblich befördert hätten. „Der Stadt war damit [...] in wirtschaftlicher Hinsicht nahezu jede Entwicklungsmöglichkeit genommen. Sie blieb bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine vom Kleingewerbe geprägte Landstadt mit nur in administrativer Hinsicht ausgeprägteren zentralörtlichen Funktionen“.¹⁰

Pforzheim, von 1535 bis 1565 sogar Residenzort der badischen Markgrafen, wurde im 16. und 17. Jahrhundert wiederholt ein Raub der Flammen: zunächst 1549 und dann mehrfach während des Dreißigjährigen Krieges, am schlimmsten in den Jahren

⁶ Hans-Peter BECHT, Pforzheim im Mittelalter. Bemerkungen und Überlegungen zum Stand der Forschung, in: DERS. (Hg.), Pforzheim im Mittelalter. Studien zur Geschichte einer landesherrlichen Stadt (Pforzheimer Geschichtsblätter 6), Sigmaringen 1983, S. 39-62, hier S. 46 Anm. 44.

⁷ Rüdiger STENZEL, Die Städte der Markgrafen von Baden, in: Jürgen TREFFFEISEN, Kurt ANDERMANN (Hgg.), Landesherrliche Städte in Südwestdeutschland (Oberrheinische Studien 12), Sigmaringen 1994, S. 89-130, hier S. 108.

⁸ Ebenda.

⁹ Zur Oberschicht: Stefan PÄTZOLD, Für Kommerz, Kommune und Kirche. Pforzheims Oberschicht im Mittelalter, in: Concilium medii aevi 6 (2003), S. 133-149.

¹⁰ BECHT, Pforzheim im Mittelalter, S. 58.

1644 und 1645. Nicht weniger verheerend waren die Verwüstungen des Pfälzischen Krieges, besonders in den Jahren 1689 und 1692. Im erstgenannten Jahr brannte Pforzheim gleich zwei Mal nieder; das Rathaus sank in Schutt und Asche und die Befestigungsanlagen wurden abgetragen.¹¹ Aber nicht nur deshalb findet man heute nur noch wenige Spuren des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Pforzheims. Die furchtbarsten Zerstörungen erlitt die Stadt durch einen schweren Bombenangriff im Februar 1945, der nahezu die gesamte Innenstadt mit ihrer alten Bausubstanz vernichtete.¹²

2.) Die Bilder: Pforzheimer Stadtansichten aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts

Die älteste bekannte Stadtansicht, die mit Pforzheim in Verbindung gebracht wird, stammt aus der Kosmographie des Baseler Hebraisten und Geographen Sebastian Münster (gest. 1552).¹³ Unter einer Kosmographie versteht man eine geographische Schrift wissenschaftlich-didaktischen Charakters, die eine Darstellung der gesamten Erde zum Thema hat. Münsters Werk erschien nach langen Vorarbeiten erstmals im Jahr 1544 und enthielt zahlreiche Abbildungen.¹⁴ Manche der Holzschnitte wurden

¹¹ Hans-Peter BECHT, Pforzheim – so wie es war, Düsseldorf 1987; S. 32-35; Hans-Peter BECHT, Gerhard FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg 1688-1697. Ein Beitrag zur Geschichte und Topographie der Stadt am Ende des 17. Jahrhunderts, in: Hans-Peter BECHT (Hg.), Pforzheim in der frühen Neuzeit. Beiträge zur Stadtgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts (Pforzheimer Geschichtsblätter 7), Sigmaringen 1989, S. 81-115, hier S. 86-93.

¹² Dazu Ursula MOESSNER-HECKNER, Pforzheim, Code Yellowfin. Eine Analyse der Luftangriffe 1944-1945 (Quellen und Studien zur Geschichte der Stadt Pforzheim 2), Sigmaringen 1991, S. 93-148.

¹³ Zu Sebastian Münsters Leben und Werk s. Karl Heinz BURMEISTER, Sebastian Münster. Versuch eines biographischen Gesamtbildes, Basel/Stuttgart 1963 (u.ö.), passim; DERS., Neue Forschungen zu Sebastian Münster (Beiträge zur Ingelheimer Geschichte 21), Ingelheim 1971, S. 7-25; DERS., Sebastian Münster – eine Biographie, in: Karl-Heinz HENN, Ernst KÄHLER (Hgg.), Sebastian Münster (1488-1552). Universalgelehrter und Weinfachmann aus Ingelheim (Beiträge zur Ingelheimer Geschichte 46), Ingelheim 2002, S. 20-26. – Einen Überblick über Aufbau und Inhalt der Kosmographie bietet: Viktor HANTZSCH, Sebastian Münster. Leben, Werk, wissenschaftliche Bedeutung (Abhh.Königl.Sächs.Gesellsch.Wissensch., hist.-phil. Klasse XVIII, 3), Leipzig 1898, S. 50-69.

¹⁴ Zur Kosmographie und ihren verschiedenen Ausgaben s. Friedrich BACHMANN, Die alten Städtebilder. Ein Verzeichnis der graphischen Ortsansichten von Schedel bis Merian, (2. unver. Aufl.) Stuttgart 1965, S. 4 f.; BURMEISTER, Sebastian Münster, S. 108-184; Walter SEIB, Zur „Mappa Europae“ und zur „Cosmographie“, in: Sebastian Münster. Katalog zur Ausstellung aus Anlaß des 500. Geburtstages, hg. von der Stadt Ingelheim am Rhein, Fernwald 1988, S. 27-51; Ulrike Valeria FUSS, Mattheus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz – Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges (Europäische Hochschulschriften XXVIII, 350), Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 117-119; Uta LINDGREN, Kosmographie, Landkarten und Vermessungslehre bei Sebastian Münster, in: HENN, KÄHLER, Münster, S. 27-36.

von bedeutenden Künstlern wie Hans Holbein d.J. und Konrad Schnitt angefertigt.¹⁵ Es ist jedoch nicht bekannt, wer die Pforzheimer Stadtansicht schuf (Abb. 1). Der Holzschnitt ist nicht allzu detailliert ausgeführt und beschränkt sich auf eine typisierte Stadtdarstellung, in deren Vordergrund ein Tor, Mauern und ein (mittig platzierter und wohl überdimensionierter) Turm die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das Bild zeigt eine Profilansicht, so daß von der Stadtgestalt hinter den Mauern kaum etwas wahrnehmbar ist. Auffällig ist die Einbettung der Stadt in eine gebirgige Landschaft: Eine mächtige Burg liegt oberhalb der Stadt auf einem Hügel, gegenüber auf der rechten Seite begrenzt ein Steilhang die Sicht. Nun trifft es zwar zu, daß Pforzheim einen Schloßberg aufweist und aufgrund seiner Lage in einem Flußtal in hügeligem Gelände gebaut ist. Aber die Vedute gibt die tatsächlichen Verhältnisse nicht wieder: Das Schloß weist keine Ähnlichkeit mit der Burg des Holzschnittes auf, der Turm ist nicht identifizierbar und die Höhenunterschiede in der Landschaft werden zu stark betont. Der dargestellte Ort ist nicht Pforzheim, die Ansicht nicht wirklichkeitsgetreu, was wohl nicht allein an den eingeschränkten Darstellungsmöglichkeiten eines Holzschnittes liegt.

Daß man nicht weiß, wer den Holzschnitt anfertigte, macht es unmöglich, die Entstehung des Bildes nachzuvollziehen. Es ist in diesem Zusammenhang bedeutungslos, daß Münster selbst, der schon im Kindesalter dem Franziskanerorden beigetreten war und die Jahre von 1511 bis 1514 im Pforzheimer Kloster zugebracht hatte, die Stadt aus eigener Anschauung kannte.¹⁶ Eine zweite Schwierigkeit, die sich bei der Beschäftigung mit der vermeintlich ältesten Stadtansicht Pforzheims ergibt, ist es, eine Antwort auf die Frage nach dem Zweck der Darstellung zu finden. Hierbei sind wohl zwei Ebenen zu trennen: erstens die Funktion von Illustrationen im Kontext der Kosmographie und zweitens die Intentionen, die der Pforzheim zugeschriebenen Ansicht zugrundeliegen. Karl Heinz Burmeister beantwortet die erste Frage so: Die Abbildungen sollten die Leser erfreuen und zur fortgesetzten Lektüre des Buches anregen.¹⁷ Einen eigenständigen Informationswert mißt er ihnen nicht zu. Dem Verfertiger des angeblich Pforzheim darstellenden Holzschnittes scheint es ebenfalls nicht um Detailtreue gegangen zu sein; ihm genügte offensichtlich, die typisierte Darstellung einer Stadt am Fuße eines Burgberges herzustellen, um Münsters Text attraktiver zu gestalten.

Auf den Holzschnitt folgte fünfzig Jahre später eine Abbildung ganz anderer Art: Es ist Georg Gaders Karte des Wildbader Forstes von 1594 (Abb. 2). Georg Gader (gest. 1605), Doktor beider Rechte, war seit 1555 gelehrter Rat der Herzöge von Würt-

¹⁵ So BURMEISTER, Sebastian Münster, S. 120 f.

¹⁶ BURMEISTER, Sebastian Münster, S. 26 f.

¹⁷ BURMEISTER, Sebastian Münster, S. 121.

temberg.¹⁸ Als solcher hatte er sich wiederholt mit Grenzstreitigkeiten zu befassen. Zu deren Lösung bediente er sich seinerzeit als einer der ersten kartographischer Darstellungen. Auf Geheiß Herzog Ludwigs beritt Gadner das württembergische Territorium und legte seine Beobachtungen in einem „Chorographia“ genannten topographischen Kartenwerk nieder. Abgeleitet von ἡ χώρα, dem griechischen Wort für „Land“ oder „Landschaft“, bezeichnet „Chorographia“ allgemein eine Beschreibung von Erscheinungsformen der Erdoberfläche. Gadners „Chorographia“ hingegen ist, wie ihr Untertitel besagt, eine „Beschreibung des löblichen Fürstentums Wirtemberg“ geordnet nach dessen Forstbezirken. Den Wildbader Forst, dargestellt auf Blatt 8 verso des Kartenwerkes, bearbeitete Gadner 1594. Er zeichnete die insgesamt 21 Karten des repräsentativ gestalteten Atlases eigenhändig.¹⁹ Das badische Pforzheim gehörte zwar nicht zu Württemberg, lag aber in unmittelbarer Nachbarschaft des Forstes, der im Norden und Osten an die Markgrafschaft Baden grenzt.

Die mehrfarbige Abbildung zeigt die Stadt aus der Vogelschauerspektive und zwar von Süden her gesehen. Die Ansicht ist stilisiert und zeigt – wenig detailliert und auch nicht maßstabsgerecht – vornehmlich die Mauer und die dahinterliegenden Türme. Dennoch erweist sie sich als vergleichsweise wirklichkeitsgetreu. Man erkennt im Vordergrund die Flüsse Nagold und Würm, die sich vereinigen und bald darauf bei der Auer Brücke in die Enz einmünden. Darüber hinaus zeigt sie „links, im Schatten des alles überragenden Turms von St. Michael die Barfüßerkirche, rechts davon das spitze Helmdach des Auer-Tors und die Türme des Predigerklosters, des Spitals und der Altenstätter-Kirche, dicht von der hohen Stadtmauer zusammengehalten [...]“.²⁰ Somit erlaubt die zweite Ansicht Pforzheims zwar schon eine bessere Vorstellung von der Stadtsilhouette, Realismus wird aber nicht erreicht. Das ist allerdings angesichts des Zwecks der Zeichnung, des Maßstabs und der angewendeten Technik auch kaum zu erwarten.

¹⁸ Zu seiner Vita s. Karl Otto MÜLLER, Georg Gadner. Oberrat, Chronist und Kartograph, in: Hermann HAERING, Otto HOHENSTATT (Hgg.), Schwäbische Lebensbilder, Bd. 2, Stuttgart 1941, S. 171-182, Eberhard MERK, Leben und Tätigkeit Gadners. Zeittafel, in: „Beritten, beschrieben und gerissen“. Georg Gadner und sein kartographisches Werk 1559-1602. Inventar und Begleitbuch zu einer Ausstellung im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, hg. vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart, bearb. von Margareta BULL-REICHENMILLER, Stuttgart 1996, S. 9-12 und 18 f.

¹⁹ BULL-REICHENMILLER, „Beritten, beschrieben und gerissen“, S. 28, S. 90-94 und S. 97.

²⁰ So Erich RUMMEL, Eine bisher kaum beachtete Stadtansicht aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, in: Johannes Reuchlin (1455-1522). Nachdruck der 1955 von Manfred KREBS herausgegebenen Festgabe, neu hg. von Hermann KLING und Stefan RHEIN (Pforzheimer Reuchlinschriften 4), Sigmaringen 1994, S. 156. – Zu den beiden Pfarrkirchen Pforzheims s. Stefan PÄTZOLD, „Von der Pfarre wegen zu Pforzheim“. St. Martin und St. Michael im Mittelalter, in: Concilium medii aevi 6 (2003), S. 105-132.

Im Jahr 1643 veröffentlichte der berühmte Frankfurter Kupferstecher und Verleger Matthäus Merian (geb. 1593 in Basel, gest. 1650 in Langenschwalbach²¹) eine „Topographia Sueviae“ genannte Ortsbeschreibung des Reichskreises Schwaben. Was genau man sich darunter vorzustellen hat, besagt der deutsche Untertitel des Buches: „Beschreib- und eigentliche Abcontrafeigung der fürnembsten Stätt und Plätz in Ober und NiderSchwaben, Hertzogthum Württemberg <und der> Marggraffschafft Baden [...]“. Dabei handelte es sich um den zweiten Band der monumentalen „Topographia Germaniae“, einem Kompendium von Städteansichten, das zwischen 1642 und 1656 in insgesamt 17 Bänden erschien.²² (Übrigens schlug Merian damals auch die Schweiz und andere heute selbständige europäische Staaten Deutschland zu.)

In der schwäbischen Topographie findet man einen Kupferstich, der 21 cm hoch und 33 cm breit ist und „Pfortzheim“ darstellt.²³ Wann und wie die Abbildung entstand, ist unklar. Merian hat, soviel weiß man, einige Städte selbst aufgenommen, weitere Ansichten – wohl der weitaus größere Teil – entstanden nach Vorlagen anderer Künstler.²⁴ Will man annehmen, Merian habe den Pforzheimer Stich nach eigener Anschauung gestaltet, dann kann dies aller Wahrscheinlichkeit nach nur im Jahr 1616 geschehen sein, als er sich für eine kurze Weile in Stuttgart aufhielt und von dort aus die Umgebung erkundete.²⁵ Eine damals entstandene Skizze müßte der Künstler dann knapp dreißig Jahre später zu der heute vorliegenden Darstellung ausgearbeitet haben. Ebensovienig glaubhaft läßt sich freilich die Vermutung untermauern, Merian habe nach einer Vorlage gearbeitet. Denn eine solche ist bisher nicht bekannt. Der Ausweg aus dieser Aporie muß noch gefunden werden.

Der berühmte Stich stellt Pforzheim in perspektivischer Ansicht dar (Abb. 3). Er bietet einen Panoramablick von Südwesten über die Stadt. Nach heutigen Begriffen

²¹ Die Literatur zu Merians Leben und Werk ist umfangreich; eine gute Einführung bieten: Lucas Heinrich WÜTHRICH, Matthaeus Merian d.Ä. Biographie, in: Ute SCHNEIDER (Red.), Matthaeus Merian der Ältere. Zeichner, Stecher und Verleger. Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main 1993, S. 5-19 (mit weiteren Literaturhinweisen) und FUSS, Merian, S. 23-36.

²² Bruno WEBER, Merians Topographia Germaniae als Manifestation „von der hiebevorigen Glückseligkeit“, in: SCHNEIDER, Matthaeus Merian, S. 202-211. - Zusammenfassend zu Merians Topographien jüngst: Wolfgang BEHRINGER, Die großen Städtebücher und ihre Voraussetzungen, in: BEHRINGER, ROECK, Bild der Stadt, S. 81-93, hier S. 86-88.

²³ Zwischen S. 150 und 151. – Abb.: BECHT, FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg, S. 113.

²⁴ WEBER, Topographia, S. 208: „Bei den im Bild festgehaltenen Städten handelt es sich zum Teil um solche, die Merian an Ort und Stelle selbst aufgenommen hat, zum weitaus größten Teil aber um Kopien nach Vorlagen Dritter, deren Namen er mitunter angibt“. – Im Fall Pforzheims ist von einer Namensangabe nichts bekannt.

²⁵ Vgl. Pforzheim in historischen Karten und Ansichten, ausgewählt und erläutert von Christoph TIMM, Begleitheft zur Planmappe, Pforzheim 1995, S. 10: „Nicht unbegründet ist die Vermutung, daß die Stadtansicht aber schon um 1616/1617 während der ausgedehnten Reisen des jungen Merian durch Süddeutschland entstand“.

stünde der Betrachter auf der Wilhelmshöhe. Markante Gebäude sind mit Buchstaben gekennzeichnet und werden in einer Legende unterhalb des Bildes genannt. Umgeben von Brötzingen im Westen (links im Bild, Buchstaben A und B) sowie der Auer Vorstadt im Osten (rechts im Bild) mit dem Auer Tor (Buchstabe O), wo sich die Flüsse Enz und Nagold vereinigen, findet sich, nahezu in der Mitte des Stichs, geschützt durch eine Mauer mit Türmen, der Pforzheimer Stadtkern. Man erkennt (in Auswahl von links nach rechts) den Dachreiter des Barfüßer- bzw. Franziskanerklosters (E), den Turm des Schlosses der Markgrafen von Baden (G), den Turm der Schloßkirche St. Michael (H), das Altenstädter Tor (L), das Dominikaner- bzw. Predigerkloster (M), rechts davor das zu Merians Zeit in ein Spital umgewandelte Dominikanerinnenkloster (N) sowie die Altenstädter Kirche St. Martin.²⁶ Die Stadt ist eingebettet in einen wolkenverhangenen Himmel und eine abwechslungsreich gestaltete Hügellandschaft im Hintergrund. Den Vordergrund bildet die verschattete Anhöhe, auf welcher der Betrachter steht, und das detailliert dargestellte Vorfeld der Stadt: Äcker und Gärten, Mauern und Türme der äußeren Verteidigungsanlagen, Bauern und Spaziergänger, Arbeitstiere und Fuhrwerke beleben die Szene.

Der Stich entstand mittels einer im 17. Jahrhundert neuartigen Radiertechnik, bei der ein Ätzgrund verwendet wurde, der ein weiches und leichtes Radieren und damit hohe Detailgenauigkeit ermöglichte. Merian hatte die Technik – man spricht dabei von der Verwendung des „Meyerschen Ätzgrundes“ – von seinem Zürcher Lehrmeister Dietrich Meyer gelernt.²⁷ Sie erlaubte ihm das akkurate und scheinbar authentische Festhalten von Einzelheiten des Stadtbildes. Merians Kupferbilder der „Topographia Germaniae“ sind „im allgemeinen ziemlich exakt und gleichmäßig sauber, klar und übersichtlich gezeichnet“.²⁸

Gleichwohl sollte man sich von dieser Präzision nicht täuschen lassen: Hat man es doch bei Merians Werken nicht mit Photographien zu tun, sondern den Ergebnissen intentionaler Akte eines in höchstem Maße befähigten Künstlers. Deshalb schreibt Bruno Weber sicher mit Recht: „[...] Tiefenschärfe und Akkuratess[e] [...] gehör<en> zum Naturalismus des Stils und täusch<en> Sachrichtigkeit vor, welche, falls nachprüfbar, nicht immer zutrifft“.²⁹ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Wolfgang Behringer: „Merians Topographien setzten bei den Städteansichten einen völlig neuen Standard [...]. An Exaktheit, ästhetischer Qualität und Rationalität schienen sie im Bereich der Druckgraphik kaum zu übertreffen, wobei freilich die genaue Analyse

²⁶ S. dazu TIMM, Karten und Ansichten, S. 10.

²⁷ WÜTHRICH, Merian, S. 6; TIMM, Karten und Ansichten, S. 10.

²⁸ WÜTHRICH, Merian, S. 17.

²⁹ WEBER, Topographia, S. 205.

zeigt, daß die optische Illusion des begnadeten Künstlers nicht selten die genaue Vermessung ersetzt³⁰. Im Fall des Pforzheimer Stiches bewegen sich Merians Abweichungen von der Wirklichkeit im Rahmen des für den Künstler Üblichen: Der abgebildete Turm der Altenstädter Kirche St. Martin oder die Dachreiter des Prediger- und des Dominikanerinnenklosters sind allzu überhöht dargestellt.³¹ Auf die keineswegs zahlreichen Unrichtigkeiten bei der Wiedergabe einiger Pforzheimer Gebäude wird noch zurückzukommen sein.

Dennoch ist der Quellenwert von Merians Pforzheim-Darstellung hoch und das nicht nur im Vergleich mit der formelhaften Illustration in der Kosmographie. Die Stadtansicht trägt individuelle Züge: Alle markanten Gebäude Pforzheims sind vorhanden. Ihre Erschließung durch eine Legende unterstreicht das Bemühen des Kupferstechers um eine wirklichkeitsnahe Darstellung. Auffällig ist freilich das weitgehende Fehlen häßlicher Realitäten, von Dreck und Verfall etwa, Baustellen oder Misthaufen.³² Merian bereinigt Stadt wie Bild gleichermaßen, er idealisiert. Das ist auch schon anderen Beobachtern aufgefallen, Bruno Weber zum Beispiel der schreibt: „Merian ist mehr gesamtschauender Künstler als minutiös exakter Detailtopograph, sein Abbild mehr Ideal als Realität“.³³ Ihren besonderen Wert erhält die Pforzheimer Ansicht durch den Umstand, daß die Stadt in den beiden folgenden Jahren niedergebrannt wurde und damit ihre Gestalt veränderte. Insofern erfüllte die Abbildung auf geradezu tragische Weise den Zweck, den Merian seinen Stichen in der Topographie zgedacht hatte. Denn in den Vorreden zahlreicher Bände der „Topographia Germaniae“ hatte er immer wieder ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es ihm unter dem Eindruck der Greuel des Dreißigjährigen Krieges darum gegangen sei, den baulichen Zustand der Städte des Reiches vor den Zerstörungen zu dokumentieren.³⁴

Dem Merianstich sehr ähnlich sind zwei weitere Stadtansichten. Sie zeigen ebenfalls das noch unzerstörte Pforzheim aus derselben Perspektive. Es handelt sich dabei um eine unter der Signatur J-B Pforzheim 8 im Karlsruher Generallandesarchiv verwahrte Darstellung, deren Verfertiger unbekannt ist (Abb. 4), sowie um eine Vedute mit einer sehr umfangreichen Legende, aus der hervorgeht, das die Abbildung von Jost

³⁰ BEHRINGER, Städtebücher, S. 87.

³¹ So Ottmar SEXAUER, Pforzheim zur Zeit Reuchlins. Ein Kulturbild, in: KREBS, KLING, RHEIN, Reuchlin, S. 157-172, hier S. 158.

³² Allenfalls der Fuhrkarren zum Transport des Bauholzes in die Stadt oder zwei etwas baufällig wirkende Hütten im Vordergrund des Bildes lassen den Zahn der Zeit ahnen, der an manchen Gebäuden nagte.

³³ WEBER, Topographia, S. 206.

³⁴ Ebenda, S. 203 f. – Weber verweist dort auf die Vorreden zum 1., 3., 7., 9. und 10. Band.

Dages gezeichnet und von Stefan Michelspacher³⁵ gestochen wurde (Abb. 5). Daß die Darstellungen Pforzheim vor seiner Zerstörung zeigen, ist kein Datierungsmerkmal: Beide können sowohl tatsächlich vor 1644/45 entstanden oder aber in Anlehnung an eine Vorlage – und dann doch sehr wahrscheinlich an Merians Vorbild – danach hergestellt worden sein.

Die in Karlsruhe verwahrte Stadtansicht erweist sich bei näherer Betrachtung in mehr als einer Hinsicht als eine wesentlich gröbere Darstellung als der Merianstich. Ihr fehlt dessen Liebe zum Detail: Bäume und Pflanzen scheinen – wie in einer Skizze – rasch hinzugefügt, nicht aber ausgeführt worden zu sein, gleiches gilt für die Wolken am Himmel. Menschen und Tiere sucht man vergebens; die Bauten sind keineswegs im Wortsinne „gestochen scharf“, eher nur durch ihre Konturen angedeutet. Die Türme sind in noch auffälligerer Weise als beim Stich von 1643 überdimensioniert. Die horizontalen Erstreckungen wirken demgegenüber sonderbar verkürzt, geradezu gestaucht. Legende und Wappen, wie man sie bei Merian findet, fehlen. Es ist deshalb durchaus denkbar, diese Ansicht trotz ihrer perspektivischen wie inhaltlichen Ähnlichkeit mit dem Merianstich prima facie vor diesen zu datieren.³⁶ Zwingend ist es freilich nicht. Anders verhält es sich mit dem Stich von Dages und Michelspacher. Bei seiner Betrachtung gewinnt man den Eindruck, sie hätten Merian bis in Detail kopiert – und zwar in Text und Legende. Selbst die Schreibung des Stadtnamens entspricht derjenigen Merians. Boote, Menschen und Tiere, der Fuhrkarren und das Bauholz, alle diese Szenen begegnen dem Betrachter wieder. Das ist wichtig, weil gerade sie im Gegensatz zum Gefüge der Bauten veränderbar wären. So ist es wahrscheinlich, daß Dages und Michelspacher sich Merian zum Vorbild nahmen.

Die Zahl der aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Stadtdarstellungen ist beträchtlich. Zu nennen ist hier neben der in Kupfer gestochenen Stadtansicht auf einer Landkarte in der „Geographica provinciarum Sueviae descriptio“ des Johann [Hans] Georg Bodenehr von 1679³⁷ besonders „Das brennende Pforzheim“ aus dem 1691 von Theophil Warmund veröffentlichten Werk „[...] Rhein- und Neckar Pfalz [...]“ (Abb. 6).³⁸ Es soll wohl den zweiten Brand des Jahres 1689 zeigen, als die

³⁵ Ob es sich bei ihm um den Verfasser des Werkes „Cabala, Spiegel der Kunst und Natur [in Alchymia]“ (Augsburg 1615 u.ö.) handelt, muß offen bleiben.

³⁶ So TIMM, Karten und Ansichten, Einbandinnenseite, der den Stich dort auf „1620-30“ datiert.

³⁷ Zu Bodenehr und seinem Kupferstich s. E. BOCK, Art. Bodenehr, Johann Georg, in: Ulrich THIEME, Felix BECKER (Hgg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. III/IV, München 1992, S. 167 sowie Die Kunstdenkmäler der Stadt Pforzheim, bearb. v. Emil LACROIX, Peter HIRSCHFELD und Wilhelm PAESELER (Die Kunstdenkmäler Badens IX, 6), Karlsruhe 1939 (Ndr. 1983), S. 28.

³⁸ Theophil WAHRMUND, Die jammer-gedrückte, hülfleistend erquickte und Kronen-beglückte Rhein- und Neckar-Pfalz des dieser Zeit neuburgisch-durchleuchtigen Chur-Hauses: Wie solche samt andern

Franzosen die Stadt im Verlauf des Pfälzischen Erbfolgekrieges zum wiederholten Male einnahmen, plünderten und schließlich am 15. August anzündeten.³⁹ Da die Ansicht aber unverkennbar auf dem Merianstich beruht, bietet sie „für die Topographie der Stadt am Ende des 17. Jahrhunderts keine verwertbaren Erkenntnisse“.⁴⁰

Bereits ein Jahr vor der Publikation der Ansicht des brennenden Pforzheims, also im Juli 1690, entsandte Markgraf Friedrich Magnus den Ingenieurhauptmann und Oberinspektor des badischen Bauwesens Johann Matthäus Faulhaber mit dem Auftrag in die Stadt, die in Pforzheim entstandenen Schäden aufzunehmen. Seinem Bericht fügte Faulhaber einen handgezeichneten Stadtplan bei, den ältesten, soweit bisher bekannt ist.⁴¹ Um eine Stadtansicht aus der Vogelschauperspektive handelt es sich dabei aber nicht. Im 18. Jahrhundert verfertigte man eine große Anzahl von Plänen, darunter als einen der bekanntesten, den „Hörrmann-Plan“, der 1766 von Michael Hörrmann gezeichnet wurde.⁴² Hinzu kamen schließlich mehrere Katasterpläne.⁴³ Ansichten aus jener Zeit, welche die gesamte Stadt erfaßten, findet man hingegen nicht mehr.⁴⁴ Erst im 19. Jahrhundert begegnen wieder Gesamtansichten, bei denen es sich dann aber um Lithographien handelt.⁴⁵ Es fällt auf, daß viele dieser Ansichten nach dem Vorbild des Merianstiches von 1643 gestaltet wurden.⁴⁶

Der voranstehende Überblick erfordert nun eine Auswertung. Zunächst ist deshalb hier der Wandel der Stadtdarstellung zu berücksichtigen. Pforzheim wurde im 16. und 17. Jahrhundert durch einen typisierenden Holzschnitt (Münster 1544), eine mehrfarbige Zeichnung (Gadner 1594) und in mehreren Kupferstichen (Merian 1643 u. a.) abgebildet. Den Materialien und Techniken entsprechend erweisen sich die Darstel-

benachbarten Ländern und angränzenden Flüssen [...] von denen alles-verheerenden Franzosen so übel zugerichtet und jämmlerich verwüestet worden [...], o. O. 1691, Faltblatt nach S. 236. – Abb. in: BECHT, Pforzheim – so wie es war, S. 34 und BECHT, FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg, S. 113.

³⁹ Zum historischen Kontext s. BECHT, FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg, S. 90-93 und TIMM, Karten und Ansichten, S. 11.

⁴⁰ BECHT, FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg, S. 92 Anm. 52.

⁴¹ BECHT, FOUQUET, Pforzheim im Pfälzischen Krieg, S. 93 f.

⁴² TIMM, Karten und Ansichten, S. 12.

⁴³ TIMM, Karten und Ansichten, S. 13.

⁴⁴ Solche, die Teile der Stadt darstellen, gab es freilich schon: s. beispielsweise Simon M. HAAG, ANDREA BRÄUNING, Pforzheim. Spurensuche nach einer untergegangenen Stadt (Archäologischer Stadtkataster, Materialien zur Stadtgeschichte 15), Ubstadt-Weiher 2001, S. 216 Abb. 100. Die Ansicht von 1759/66 zeigt die Pforzheimer Südweststadt.

⁴⁵ HAAG, BRÄUNING, Pforzheim, S. 216 ff. und Max SCHEFFOLD, Alte Ansichten aus Baden, Bd. 2, Ulm 1971, S. 597 f.

⁴⁶ Der durchlauchtigsten Fürsten und Marggrafen von Baaden Leben, Regierung, Großthaten und Absterben, aus bewährten Geschichtsschreibern hervorgesucht, Frankfurt am Main/Leipzig 1695 (Kupferstich) sowie zwei Lithographien von 1840 (SCHEFFOLD, Ansichten, S. 598 Nr. 31833) und 1862 (ebenda, Nr. 31843).

lungen von Holzschnitt und Zeichnung, die Pforzheim im Profil und aus der Vogelschauerspektive zeigen, als vergleichsweise ungenau, die Kupferstiche hingegen, allesamt Profilsichten, als genauer und wesentlich detailreicher. Weitere Veduten des 17. Jahrhunderts orientieren sich in Technik und Perspektive am Merianstich. Im 18. Jahrhundert bevorzugte man andere Darstellungsschwerpunkte: Nicht mehr die Stadt als Ganzes, sondern Teilansichten und Pläne bestimmen die Überlieferung.

Neben dem Wandel der Darstellung sind die Veränderungen in der Stadtgestalt zu berücksichtigen. Hier erlaubt das vorliegende Bildmaterial – leider – kaum substantielle Feststellungen. Über das Aussehen Pforzheims im 16. Jahrhundert lassen die beiden vorhandenen Veduten von Münster und Gadner aus den schon genannten Gründen kaum Aufschluß zu. Und auch für das 17. Jahrhundert ist die Situation keineswegs günstig. Zwar verfügt man über den Merianstich; da aber die anderen Stiche jener Zeit der Darstellung Merians so ähnlich sind, fehlt es an aussagekräftigem Vergleichsmaterial, um den Wandel der Stadtgestalt während dieser zerstörungsreichen Epoche nachvollziehen zu können.

Für einen Vergleich bieten sich nur die Darstellungen Gadners von 1594 und Merians von 1643 an. Auch hier muß das Ergebnis mager ausfallen. Denn Gadners Zeichnung erfaßt ja im wesentlichen bloß eine stark vereinfachte Stadtsilhouette mit Mauern und Türmen. Man erkennt die Türme des Franziskanerklosters, der Schloßkirche St. Michael, des Auer Tores, des Dominikanerklosters und der Altstadtkirche. Gadner zufolge besaß das Franziskanerkloster einen Turm mit einer spitzen Haube; der Merianstich zeigt hingegen einen Reiter auf dem Langhausdach. Nach allem, was man weiß, ist wohl Merians Dachreiter der Vorzug zu geben, selbst wenn dieser – und das ist ein wichtiges Detail – auf dem Chordach angebracht war. Es gibt keinerlei Hinweise darauf, daß zwischen dem Ende des 16. und der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Turm mit Dachhaube durch einen Dachreiter ersetzt wurde.⁴⁷ Auch hinsichtlich des Turmes der Schloßkirche St. Michael ist Merians Darstellung realitätsnäher. Während die Gadnersche Ansicht eine spitz zulaufende Haube zeigt, auf der sich eine Kugel befindet, bildet Merian einen hohen Dachreiter „auf dem westlichen Dachfirstrand des Stiftschores“ ab, dessen Unterbau im Dachstuhl zumindest in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts noch vorhanden war.⁴⁸ Hinweise auf eine bauliche Veränderung des Turmes in der Zeit zwischen der Entstehung der beiden Stadtansichten gibt es nicht, so daß der gegen Ende des 15. Jahrhunderts errichtete Turm wohl schon zu Gadners Zeiten so ähnlich ausgesehen hat, wie ihn Merian dann später abbildete. In der Darstellung des Auer Tores weichen Gadner und Merian ebenfalls voneinander ab, was nicht nur daran

⁴⁷ LACROIX, HIRSCHFELD, PAESELER, *Kunstdenkmäler*, S. 212 f.

⁴⁸ Ebenda, S. 82.

liegt, daß sie es aus unterschiedlichen Blickrichtungen und in abweichender Perspektive betrachten. Obgleich während der in Frage stehenden Zeit keine Veränderungen an dem Bau vorgenommen wurden, sind die Abbildungen einander nicht ähnlich.

Über die Gestalt des Turmes beziehungsweise des Dachreiters der zum Dominikanerkloster gehörenden Stephanskirche läßt sich kaum etwas in Erfahrung bringen: Gadner zeigt einen Turm mit spitz zulaufender Dachhaube, bleibt ansonsten aber ungenau, und „Merians Abbildung von 1643 ist [...] nicht als Dokument zu werten, da sie nur einen schematischen Typus gibt [...]“.⁴⁹ Deshalb muß offen bleiben, ob die Predigerkirche tatsächlich einen „glatten Dachreiter ohne Krabben auf dem Langhaus“ trug, wie Merian zeigt,⁵⁰ oder eben nicht. Kaum mehr Klarheit bietet schließlich ein Vergleich der Altenstädter Kirche St. Martin bei Gadner und bei Merian. Ihr Turm, ein „steinerner Vierungs- oder Chorturm, in dessen steinernen zwei Obergeschossen im Norden zwei unregelmäßig verteilte, kleine Fenster mit halbrunden Stützen saßen“,⁵¹ wurde bereits im 12. Jahrhundert errichtet und erfuhr bis 1645 keine nennenswerten Veränderungen.⁵² Eine realistische Darstellung dieses Zustandes bieten weder Gadner noch Merian, aber cum grano salis sind sich die von ihnen dargestellten Viereckstürme sogar einigermaßen ähnlich.

Fazit: Der Vorzug von Gaders Darstellung, etwa im Vergleich zu derjenigen in Münsters Kosmographie, besteht darin, daß man die abgebildeten Gebäude aufgrund ihrer Lage im Stadtganzen identifizieren kann. Wegen des kleinen Maßstabs und der angewendeten Technik sind allerdings kaum genügend verwertbare Details zu entdecken, die eine hinreichende Grundlage für eine Untersuchung des städtischen Gestaltwandels böten. Merians Stich ist hingegen zwar wesentlich detailreicher, aber nicht in allen Einzelheiten so zuverlässig, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Die oben zitierten Warnungen von Bruno Weber und Wolfgang Behringer vor einem allzu großen Vertrauen in die Zuverlässigkeit von Merians Stadtansichten scheinen auch im Fall der Pforzheimer Vedute berechtigt zu sein. Deshalb läßt sich die bauliche Entwicklung Pforzheims allein auf der Grundlage der erhaltenen Bilder ebensowenig sicher wie anschaulich nachvollziehen. Für den Historiker wirkt sich die Dominanz der merianähnlichen Darstellungen unter den Stadtansichten schließlich sogar höchst nachteilig aus.

⁴⁹ Ebenda, S. 257. – Eine Begründung für ihr Urteil bieten Lacroix, Hirschfeld und Paeseler freilich nicht.

⁵⁰ Ebenda, S. 259.

⁵¹ Ebenda, S. 51.

⁵² HAAG, BRÄUNING, Pforzheim, S. 151.

3.) Der Weg und das Ziel: Methodische Gesichtspunkte der Vedutenforschung

Die Übersicht über die Pforzheimer Stadtansichten des 16. und 17. Jahrhunderts hat zahlreiche methodische Schwierigkeiten zutage gefördert. Hier sollen nur die wesentlichen in Erinnerung gerufen werden. Erstens: Im Fall des in der Münsterschen Kosmographie abgedruckten Kupferstiches ist unklar, wer sein Urheber war. Damit bleiben auch die Entstehungsumstände der Stadtansicht im dunkeln. Zweitens: Bei der Vedute von 1643 kennt man mit Merian zwar den Stecher; es ist aber ungewiß, ob der Meister sein Werk aufgrund eigener Anschauung oder der Vorlage eines Dritten schuf. Unsicher ist deshalb überdies, in welches Jahr der durch den Stich dargestellte Zustand der Stadt zu datieren ist. Drittens: Es ist zu klären, welche Funktion der Stadtansicht in ihrem jeweiligen Kontext zukommt. Der kann ganz unterschiedlicher Art sein: etwa eine Verwaltungskarte (wie bei Gadner) oder aber eine Kosmo- bzw. Topographie (wie bei Münster oder Merian). Viertens: Jede Beschäftigung mit einer Quelle gleich welcher Art führt zu der Frage nach den Intentionen, die ihrer Genese zugrunde lagen sowie fünftens und schließlich nach Realitätsgehalt und Detailgenauigkeit, mit anderen Worten: nach ihrem Quellenwert.

Diese hier formulierten Fragen nach dem oder den beteiligten Künstler(n), nach Ort, Zeit, Umständen sowie Art und Weise der Entstehung der Werke, nach ihrem kulturellen (Publikations-) Kontext, ihrer Wirklichkeitswiedergabe (Authentizität) als dem Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild, den ihnen zugrundeliegenden Intentionen und ihrem historisch verwertbaren Informationsgehalt sind nun keineswegs originell. Es sind – neben anderen – ebenso die elementaren Fragen der traditionellen historischen Quellenkritik wie der sich speziell mit den Belangen von Bildquellen befassenden historischen Bildkunde,⁵³ deren Einordnung in die Historischen Hilfswissenschaften schon seit längerem postuliert wird.⁵⁴ Daß es durchaus möglich ist, die Ansätze der klassischen Quellenkritik auch auf Bilder anzuwenden, unterstreicht Frank-Dietrich Jacob, der schreibt: „Es erwies sich, daß Methoden der Quellenkritik, die für schriftliche Quellen entwickelt wurden, weitgehend auch auf bildliche Quellen Anwendung finden können, daß aber ein fundamentaler Unterschied zu beachten ist. Es darf nicht

⁵³ JACOB, Prolegomena, S. 163-165; Rainer WOHLFEIL, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Brigitte TOLKEMITT, Rainer WOHLFEIL (Hgg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele (Zeitschrift für Historische Forschung, Beihefte 12), Berlin 1991, S. 17-35, hier S. 27 f.

⁵⁴ Vgl. dazu den Überblick von Frank-Dietrich JACOB, Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde, in: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper, hg. vom Rat der Stadt Görlitz (Beiheft zum Görlitzer Magazin), Görlitz 1989, S. 14-24 sowie die Äußerungen von JACOB, Historische Stadtansichten, S. 139-146 und Brigitte TOLKEMITT, Einleitung, in: TOLKEMITT, WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 7-14, hier S. 8.

übersehen werden, ‚daß die schriftlichen Quellen bereits eine Struktur der Information besitzen, die der wissenschaftlichen Darstellung sehr nahekommt und jene deshalb für die Forschungsarbeit als besonders geeignet erscheinen lassen‘. Bilder dagegen übermitteln nichtverbale Nachrichten und sind deshalb weitaus schwerer zu entschlüsseln“.⁵⁵

Einige der quellenkritischen Aspekte sollen hier nun etwas ausführlicher betrachtet werden. Erstens: die Frage nach dem Verfertiger des Bildes, dem Künstler. „Der Maler“, so schreibt Eckhard Jäger, „hielt im Bilde fest, [...] was ihm darstellenswert erschien“.⁵⁶ Es ist also nicht nur die technische Fähigkeit des Zeichners, Malers oder Stechers, die bei der Betrachtung zu berücksichtigen ist, sondern auch seine Wahrnehmung(-sfähigkeit) und seine ‚Weltsicht‘: „In allen Techniken wirkt der Bild-Schöpfer als Persönlichkeit mit“.⁵⁷ Die Charakteristika dieser Persönlichkeit, ihre intellektuelle Kapazität, die wirtschaftliche, soziale und politische Situation sind stets mitzubedenken. Dazu muß man seine Vita ebenso kennen wie die Phasen seines Schaffens und dessen Umstände, die maßgeblich von den Auftraggebern seiner Werke bestimmt werden.⁵⁸

Zweitens: die Genese. „Als Produkte künstlerischer Tätigkeit vermitteln Kunstwerke Informationen über ihren Entstehungsprozeß [...]“.⁵⁹ Das ist wichtig, denn wenn man die Aussagen einer Quelle verstehen möchte, sollte man möglichst gut darüber bescheid wissen, wie und unter welchen Umständen sie entstanden ist. Dazu ist es notwendig, das Bild zeitlich und räumlich in den historischen Kontext einordnen zu können. Das meint nicht nur die Fragen nach den Ideen und Anschauungen der Entstehungszeit, den damals typischen Seh- und Darstellungsweisen⁶⁰ sowie dem Stil als der „jeweils aktuellen Sprechweise“ der Kunst,⁶¹ sondern auch die „Frage nach der sozialen Struktur, durch die Künstler und gegebenenfalls Auftraggeber/Stifter in ihrer Mentalität, in ihrem Verhalten und in ihrem Handeln geprägt wurden, nach dem gesellschaftlichen Beziehungsgefüge und nach ihrem politischen Umfeld sowie nach den

⁵⁵ JACOB, Historische Bildkunde, S. 17 f.; das Zitat im Zitat stammt von Bernd RÜDIGER, Quellenkundlicher Leitfaden für die Arbeit mit historischen Sachzeugen (Institut für Museumswesen, Schriftenreihe 18), Berlin (Ost) 1983, S. 4.

⁵⁶ Eckhard JÄGER, Zur Einführung, in: DERS. (Hg.), Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung, Lüneburg 1983, S. 7 f., hier S. 7.

⁵⁷ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 19.

⁵⁸ S. hierzu JACOB, Prolegomena, S. 140 f.; DERS., Historische Stadtansichten, S. 55 f. und WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S., 19-23.

⁵⁹ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 53.

⁶⁰ Michael SCHMITT, Mehr Kunst als getreues Abbild. Stadtansichten als Geschichtsquelle, in: Forschung – Mitteilungen der DFG 1 (1983), S. 19-21, hier S. 19.

⁶¹ JACOB, Historische Bildkunde, S. 16.

Formen ihres Bewußtseins“.⁶² Somit hat der genetische Ansatz kunst-, mentalitäts- und sozialgeschichtliche Gesichtspunkte zu umfassen.⁶³

Neben diesem allgemeinen gesellschaftlichen Rahmen ist aber auch die ganz konkrete Entstehungssituation der Stadtansicht zu rekonstruieren. Die Liste der zu berücksichtigenden Gesichtspunkte wäre allzu lang, wollte man hier Vollständigkeit anstreben. Eine Auswahl muß genügen: So interessiert den Betrachter einer Bildquelle beispielsweise der Anlaß ihrer Entstehung. Er fragt überdies, ob der Verfertiger die Stadt aus eigener Anschauung kannte oder aber auf die Vorlage eines anderen Künstlers zurückgriff, und wenn ja, welcher Art sie war. Ferner ist für ihn von Belang, ob die in Frage stehende Vedute den baulichen Zustand der Stadt zeigt, wie er zur Zeit der Herstellung des Bildes zu sehen war.⁶⁴ Der Betrachter wird darüber hinaus die Entstehungsstufe der Ansicht ebenso feststellen wollen wie die Technik, die der Künstler anwendete.⁶⁵ Die Gründe, die den Verfertiger zur Nutzung einer bestimmten Herstellungsweise bewogen,⁶⁶ mögen auch von dem Nutzungskontext abgehangen haben, für den die Ansicht – etwa als Aktenbeigabe, Buchillustration oder Einblattdruck – vorgesehen war.⁶⁷ Auch das wird den wissenschaftlichen Betrachter interessieren.

Drittens: die Authentizität. „Portraithaftigkeit im Sinne unserer heutigen, an fotografischer Treue orientierten Vorstellung“, so schreibt Michael Schmitt, „besaßen historische Stadtdarstellungen im allgemeinen jedoch bis ins 19. Jahrhundert nicht, mögen sie auch noch so realitätstreu erscheinen [...]“.⁶⁸ Denn es „ist stets zu bedenken, daß die Stadtansichten nicht zeigten, wie die Städte wirklich aussahen, sondern wie sie gesehen wurden, welchen Eindruck sie hervorrufen sollten“.⁶⁹ Jede Darstellung vermittelt dementsprechend Informationen lediglich „über einen Ausschnitt der [...]“

⁶² Rainer WOHLFEIL, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 91-100, hier S. 97. – Später formulierte WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 28 entsprechende Überlegungen so: „Ihr [sc. der Künstler] soziales Beziehungsgefüge und ihr politisches Umfeld, in das sie hineingewachsen waren, müssen ebenso zu ermitteln versucht werden wie ihre Bildung, ihr Bewußtsein, die Einflüsse von neuen Ideen und generell ihre Lebensumstände. Wichtig sind Erkenntnisse über den Anlaß zur Schaffung des Bildes, warum sein Thema gerade zu der Datierungszeit an einem bestimmten Ort in der vorliegenden Form und Weise durch den ermittelten Hersteller in Übereinstimmung mit oder in unterschiedlicher Absicht zum Auftraggeber / Stifter / Mäzen verbildlicht wurde“.

⁶³ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 22.

⁶⁴ JACOB, Prolegomena, S. 165.

⁶⁵ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 28.

⁶⁶ JACOB, Prolegomena, S. 140 f.

⁶⁷ Wilfried KRINGS, Text und Bild als Informationsträger bei gedruckten Stadtdarstellungen der Frühen Neuzeit, in: Stephan FÜSSEL, Joachim KNAPE (Hgg.), Poesis et pictura. Festschrift Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, Baden-Baden 1989, S. 295-336, hier S. 296. – Weitere Literatur zum Thema ‚Bild und Text‘ nennt WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 20 Anm. 10.

⁶⁸ SCHMITT, Mehr Kunst als getreues Abbild, S. 19.

⁶⁹ KEYSER, Stadt im Bilde, S. 406.

Realität“.⁷⁰ Das hat mehrere Gründe: zunächst das individuelle Können oder aber das Unvermögen des Künstlers; ferner den Umstand, daß dem Verfertiger seine Idee und Vorstellung vom abzubildenden Gegenstand wichtiger war als dessen tatsächliches Aussehen,⁷¹ überdies die Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen seiner Zeit⁷² sowie schließlich die einfache Tatsache, daß Veduten über längere Zeiträume hinweg immer wieder kopiert wurden.⁷³

Um das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild zu ermitteln, ist es deshalb unabdingbar, für jede einzelne Stadtansicht Realitätstreue und topographische Aussage zu prüfen. Das geschieht sinnvollerweise, indem man möglichst viele sichere Informationen über die bauliche Gestalt der dargestellten Stadt während der fraglichen Epoche entweder aus weiteren zeitgenössischen Veduten oder aber aus anderen Quellengattungen sammelt, um Vergleichsmaterial zu gewinnen.⁷⁴ Als solche bieten sich Schriftquellen (beispielsweise Stadtbeschreibungen oder Katasterpläne), bauliche Überreste im Boden oder in noch vorhandenen Gebäuden an.⁷⁵ Schließlich ist die Darstellungsweise der Abbildung selbst vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse zu analysieren.⁷⁶ Welche Gebäude wurden abgebildet, welche nicht? Wie wird Wichtiges hervorgehoben, wie weniger Wichtiges behandelt? Schließlich: Wann verwendet der Künstler bloße Architekturformeln oder -schemata? Diese Fragen zeigen, daß die Beschäftigung mit der Entstehung, dem Realitätsgehalt und der Darstellungsweise untrennbar mit derjenigen nach den mit dem Bild verfolgten Absichten verbunden ist.

Viertens: die Intentionen. Kunstwerke, so betont Jacob, „dienen stets einem bestimmten Zweck“. [...] Der Zweck historischer Stadtansichten berührt alle gesellschaftlichen Bereiche, erwächst also aus dem wirtschaftlichen wie dem politischen und dem kulturell-geistigen Leben“.⁷⁷ So befriedigte die Vedute als Ware kommerziell nutzbare Bedürfnisse, beispielsweise als Kaufanreiz zum Erwerb vergleichsweise teurer Bücher oder als Andenken für die reisenden Kavaliere des 17. Jahrhunderts. Als Bestandteile von Weltchroniken, Reisewerken oder Kosmographien kamen Stadtansichten darüber hinaus dem gesellschaftlichen Informationsbedürfnis

⁷⁰ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 53.

⁷¹ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 71.

⁷² SCHMITT, Mehr Kunst als getreues Abbild, S. 19.

⁷³ JÄGER, Einführung, S. 7. – S. ferner: Michael SCHMITT, Vorbild, Abbild, Kopie. Zur Entwicklung von Sehweisen und Darstellungsarten in druckgraphischen Stadtabbildungen des 15. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Aachen, in: Helmut JÄGER, Franz PETRI, Heinz QUIRIN (Hgg.), Civitatum communitas. Studien zum europäischen Städtewesen. Festschrift für Heinz Stooß zum 65. Geburtstag (Städteforschung; Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, A 21/I), Köln/Wien 1985, S. 322-354, hier S. 323.

⁷⁴ JACOB, Prolegomena, S. 165.

⁷⁵ BEHRINGER, Stadtgestalt und Stadtbild, S. 62.

⁷⁶ SCHMITT, Mehr Kunst als getreues Abbild, S. 20.

⁷⁷ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 92.

sichten darüber hinaus dem gesellschaftlichen Informationsbedürfnis entgegen, indem sie den verbalen Kontext mit visuellen Informationen ergänzten. Nicht selten kombinierte man dabei das Bild der Stadt mit der Darstellung historischer Ereignisse und zeigte Kriegsgeschehen und Brände.⁷⁸ In politischer Hinsicht wurden sie schließlich oft im Auftrag der jeweiligen Stadtoberen selbst oder der Stadt- beziehungsweise Landesherrn zu Repräsentationszwecken angefertigt.

Der Zweck einer Sache wird neben den situativen Erfordernissen in erster Linie bestimmt durch die Absicht ihres Verfertigers. Deshalb müssen bei der Beschäftigung mit jeder Quelle die ihr zugrundeliegenden Intentionen, also die Zielvorstellungen, ihres Schöpfers in die Überlegungen einbezogen werden. Zu fragen ist dabei erstens, was der Künstler darstellen sollte, zweitens was er darstellen wollte und drittens welche Ziele er mit seiner Darstellung verfolgte. Letzteres meint den Aspekt der Tendenz, mit der ein Sachverhalt in einer Quelle vermittelt wird. Die beiden zuerst genannten Gesichtspunkte berücksichtigen den Umstand, daß sich die Intention des Künstlers bei einem Auftragswerk nicht mit der Vorstellung des Auftraggebers decken muß, man sich also bei der Interpretation auf „mehrfach gestufte Sinnfindungen und – formulierungen“ einzustellen hat.⁷⁹ Der Betrachter sollte sich daher in der Welt der Bilder, ihrer Sujets, Motive, Leitgedanken und Konzeptionen auskennen, um Intentionen und Tendenz einer bildlichen Darstellung entdecken und ein Bild entschlüsseln zu können.⁸⁰ Hierbei sind kunsthistorische Kenntnisse, insbesondere der Ikonographie und der Ikonologie, unabdingbar. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Fünftens: der Quellenwert. Stadtansichten geben Auskunft über eine Vielzahl von Themen. Sie lassen sich im wesentlichen zwei Themenkreisen zuordnen: erstens einem quellenorientierten, bei dem es um den Künstler, sein gesellschaftliches und intellektuelles Umfeld, das Werk selbst und dessen Entstehungsprozeß geht. Davon war in den voranstehenden Abschnitten schon ausführlich die Rede; das braucht hier nicht wiederholt zu werden. Der zweite Themenkreis umfaßt das im Bild Dargestellte, also einen Ausschnitt der vom Künstler wahrgenommenen und vermittelten (inzwischen historischen) Realität.⁸¹ In dieser Hinsicht haben Stadtansichten für viele Bereiche historischen Erkennens ihren Quellenwert: Das gilt für die politische und die Ereignisge-

⁷⁸ Dazu ausführlich JACOB, Stadtansichten, S. 92-99. – Weitere Zwecke nennt WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 28: „Welche Funktionen und Bedürfnisse hat es [sc. das Bild]: liturgische, didaktische, soziale, rechtliche; [...] diente es zur Information, Erinnerung, als Lehrmittel, zur Propaganda, als Werbung; war es ein Instrument zur sozialen Anpassung, ein Medium zur Stabilisierung oder zur Veränderung sozialer Verhaltensformen einer Gruppe oder Gesellschaft [...]?“.

⁷⁹ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 19.

⁸⁰ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 25.

⁸¹ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 53.

schichte (etwa durch die Darstellung von Kriegereignissen oder Bränden) ebenso wie für die Architektur-, Bau- und Militärgeschichte (wegen der abgebildeten städtischen Verteidigungsanlagen), für die Wirtschafts- und Kulturgeschichte sowie die Volks- und Realienkunde (weil sie Aufschlüsse über das Arbeits- und Alltagsleben der Menschen und der von ihnen dabei benutzten Gerätschaften bieten), ferner für die Rechtsgeschichte, für die Siedlungskunde und –geographie sowie die Onomastik (wegen der den Bildern oftmals beigegebenen Legenden) und – selbstverständlich – für die Stadtgeschichte. Durch die Veduten erfährt man etwas über den Stadttyp, ihre Baugestalt, die Topographie und ihren Wandel und günstigenfalls auch etwas über die Sozialtopographie und damit über die Beziehungen zwischen der sozialen und der baulichen Struktur der Stadt.⁸²

Die bisher beschriebenen Interpretationsansätze reichen aus, um einem Historiker eine gewisse Vorstellung von der Quelle und den ihn interessierenden Informationen zu verschaffen. Es ist den wissenschaftlichen Betrachtern von Bildern jedoch rasch deutlich geworden, daß mehr nur möglich sein würde, wenn man sich der Mühe unterzog, die „Kunstwissenschaft, die sich ja mit den gleichen Quellen entsprechend ihren eigenen Fragestellungen beschäftigte, zu befragen und zu versuchen, das Verhältnis zueinander zu bestimmen“.⁸³ So diskutierten in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts Erich Keyser und Heinz Ladendorf über das Verhältnis von Bildkunde und Ikonographie, beziehungsweise Ikonographie und Ikonologie sowie deren Nutzbarmachung für den Historiker.⁸⁴ Unter ‚Ikonographie‘ versteht man heute einen kunstwissenschaftlichen Ansatz, der „die Geschichte der Darstellung einzelner Themen bzw. den Sinn von Bildern, Bildprogrammen <und> Themenkreisen“ untersucht. „Die Ikonographie ist [...] eine Beschreibung und Klassifizierung von Bildern“.⁸⁵ Die Ikonologie hingegen ist eine Interpretationsmethode, deren Ziel „eine vertiefte Erfassung und Mitteilung des künstlerischen Tatbestandes als gestalterische Konzeption samt den

⁸² S. dazu die umfangreichen Ausführungen von JACOB. (1.) Prolegomena, S. 143-163, (2.) Historische Stadtansichten. Entwicklungsgeschichtliche und quellenkundliche Momente, Leipzig 1982, S. 170-209 (mit zahlreichen Abb.) und (3.) Historische Stadtansichten, S. 111-123.

⁸³ JACOB, Historische Bildkunde, S. 15.

⁸⁴ JACOB, Historische Bildkunde, S. 15 unter Verweis auf Erich KEYSER, Das Bild als Geschichtsquelle, in: W. GOETZ (Hg.), Historische Bildkunde Heft 2, Hamburg 1935, S. 5-32 und Heinz LADENDORF, Zur historischen Bildkunde, in: Berlin – Dahlem 47 (1935), S. 378-385.

⁸⁵ So das Lexikon der Kunst, Bd. 3 (1975), S. 426, zitiert nach JACOB, Historische Stadtansichten, S. 104. – Zur Geschichte der Wörter ‚Ikonographie‘ und ‚Ikonologie‘ s. Hermann BAUER, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München (3. Aufl.) 1989, S. 93-99. Bauer kennzeichnet die Ikonographie dort als „Gegenstandsidentifizierung“, die Ikonologie („Symbolanalyse“) als synthetische Deutung und das Begreifen von Gesamtinhalten. – Zur Forschungsgeschichte s. Udo KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1996, S. 201-215.

darin widergespiegelten allgemeinen und individuellen Inhalten ist“.⁸⁶ Die „Interpretation erschließt die Bedeutung des Kunstwerkes, die allerdings nicht der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich ist“.⁸⁷ Da nun die Ikonologie nach dem „Gehalt“ eines Bildes sucht und damit nach einer vom Entstehungsprozeß gelösten und zeitlosen Bedeutung ist sie für den Historiker freilich nur von begrenztem Nutzen.⁸⁸

Erst Rainer Wohlfeil kombinierte in seinem Konzept einer Historischen Bildkunde die geschichts- und kunstwissenschaftlichen Ansätze so, daß sie für Historiker ein pragmatisch nutzbares Interpretationsschema ergeben. Dabei erhebt die Historische Bildkunde nicht den Anspruch, die bildliche Darstellung als Kunstwerk in allen Facetten zu erfassen, sondern ist bemüht, eine spezifische Frage des Historikers an das ihm als Quelle vorliegende Bild zu beantworten.⁸⁹ Wohlfeils Ansatz beruht auf den Überlegungen des Kunsthistorikers Erwin Panofsky (1892-1968), den er um sozial- und mentalitätsgeschichtliche Komponenten erweitert. Die erste Stufe der Wohlfeilschen Vorgehensweise besteht in der „vor-ikonographischen Bildbeschreibung“, einer Art Inhaltsangabe. Es folgt als zweite Stufe die „ikonographisch-historische Analyse“, die sich aus drei Schritten zusammensetzt: der ikonographischen Analyse, der Interpretation im engeren Sinn und der historisch-gesellschaftlichen Einbindung des Bildes in sein soziales Umfeld. Die dritte und letzte Stufe bildet die ikonologische Interpretation, welche die symbolischen Werte des Bildes deutet.⁹⁰ Die von Wohlfeil vorgeschlagene Methodik geht weit über die Fragestellungen der traditionellen Quellenkritik hinaus. Für bildkundlich interessierte Historiker sind die Überlegungen gewiß außerordentlich anregend. Diejenigen freilich, die unter vielen anderen Quellen auch das eine oder andere Bild auszuwerten haben, dürften sie ebenso überfordern wie etwa das ganze Repertoire der Urkundenkritik (wenn möglich noch ergänzt durch paläographische Vergleiche), das in der Regel ja auch nur in besonderen Fällen zur Anwendung kommt und nicht, wenn ein Stück nur einer bestimmten Information wegen zu Rate gezogen wird.

Resümee:

Erstens: Es gibt eine durchaus beachtliche Zahl frühneuzeitlicher Ansichten der Stadt Pforzheim. Zweitens: Die Eigenheiten der Vedutenüberlieferung erlauben es je-

⁸⁶ Lexikon der Kunst, Bd. 2 (1971), S. 409, zitiert nach JACOB, Historische Stadtansichten, S. 105.

⁸⁷ JACOB, Historische Stadtansichten, S. 105.

⁸⁸ TOLKEMITT, Einleitung, S. 9.

⁸⁹ TOLKEMITT, Einleitung, S. 9.

⁹⁰ WOHLFEIL, Historische Bildkunde, S. 23-31.

doch nicht, en détail Aufschluß über den baulichen Wandel Pforzheims in jener Epoche zu gewinnen. Erschwerend kommt hinzu, daß durch den Bombenangriff im Februar 1945 nahezu alles vernichtet wurde, was es in Pforzheim an schriftlichem wie baulichem Vergleichsmaterial gab. Drittens: Die Pforzheimer Stadtansichten sind gleichwohl geeignet, in eine Diskussion über geschichtswissenschaftliche Methoden zur Bildanalyse einzuführen. Viertens: Für den vergleichsweise begrenzten Zweck der historischen Quellenkritik genügen durchaus zunächst die Ansätze der traditionellen Quellenkunde. Von Bedeutung sind hierbei die Fragen nach dem Künstler, den Entstehungsumständen des Bildes, seiner Authentizität, den mit ihm verbundenen Intentionen und seinem Wert als historische Quelle. Fünftens: Die quellenkundliche Betrachtung von Bildern erfordert allerdings verglichen mit der Arbeit an Schriftquellen einige Modifikationen: Unabdingbar ist eine angemessene Verbalisierung des im Bild Dargestellten; die Untersuchung der Bildgenese bedarf einer Einordnung in sozial-, mentalitäts- und kunstgeschichtliche Zusammenhänge der Entstehungszeit; Anleihen bei Ikonographie wie Ikonologie können sich als hilfreich erweisen, selbst wenn deren Fragestellungen über das Interesse des Historikers weit hinausführen. Sechstens: Wie bei jedem hilfswissenschaftlichen Ansatz – und als solche wird die historische Bildkunde hier verstanden – ist die Methode des Vergleichs von grundlegender Bedeutung. Dazu ist es unverzichtbar, nicht nur einzelne lokale Überlieferungen zu bearbeiten, sondern überregional Vergleichsmaterial zu erschließen und bereitzustellen.

Dr. Stefan Pätzold
Stadtarchiv Pforzheim
Kronprinzenstr. 28
75177 Pforzheim
paetzos@stadt-pforzheim.de



Abb. 1: Illustration der Kosmographie des Sebastian Münster, Holzschnitt 1544 [Stadtarchiv Pforzheim]



Abb. 2: Ausschnitt aus der Karte des Wildbader Forstes von Georg Gadner, Zeichnung 1594 [Stadtarchiv Pforzheim]

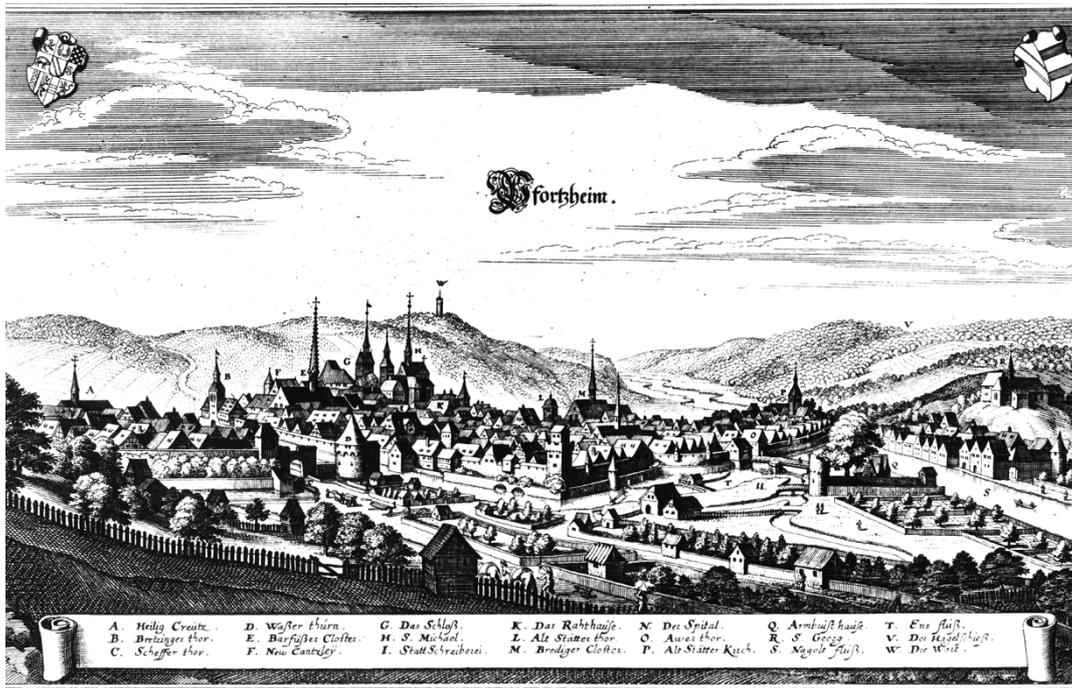


Abb. 3: Darstellung Pforzheims in der Topographia Sueviae des Mattias Merian d. Ä., Kupferstich 1643 [Stadtarchiv Pforzheim]



Abb. 4: Stadtansicht von Pforzheim, Kupferstich 17. Jh. [Generallandesarchiv Karlsruhe J-B Pforzheim 8]

