

## Preisträger der Postersektion

### XXVI. Deutscher Kunsthistorikertag in Hamburg, 23.03.2001

1. Preis: Dorothee Wimmer, Berlin

#### *Zwischen ausgelöschter Spur und greifbarer Struktur: Yves Kleins und Alain Robbe-Grillet's Menschenbilder*

In Paris bahnte sich um 1960 auf den unterschiedlichsten kulturellen Ebenen ein vielschichtiger Veränderungsprozeß an, der einen Wandel des Menschenbildes einschloß. Die existentialistischen Positionen der Nachkriegszeit, die auf dem Bild eines engagierten, autonomen Ichs gründeten, wurden - so die These - ad absurdum geführt, der Mensch als dezentriertes Subjekt diskursiv zum Entschwinden gebracht. Diese Vorstellung von einem aus dem Zentrum gerückten Subjekt lag bei aller medialen und inhaltlichen Unterschiedlichkeit auch der Malerei Yves Kleins und den Romanen Alain Robbe-Grillet's, die in diesem Zeitraum entstanden, zugrunde.

Im Jahre 1958 strich Yves Klein für seine Pariser Ausstellung, die unter der Bezeichnung "Le vide" bekannt wurde, alle Wände der Galerie Iris Clerf mit einer Malrolle in leuchtend weißer Farbe an. Zudem deckte er die Türen und das Fenster der Galerie mit weißen Vorhängen zu. Die Besucher der Vernissage betraten einen Ausstellungsraum, in dem ihnen keine an die Wand gehängten Bilder präsentiert wurden, sondern sie eine weiße Leere umging, in deren Mitte der Künstler stand.

Zielsetzung der Ausstellungsinszenierung war es, den Menschen als Subjekt in der immateriellen Atmosphäre des Raumes zum Entschwinden zu bringen. Die weiße Strahlung, die den Besucher in der Galerie umgab, sollte ihn in den Bann ziehen und ihm zugleich jegliches Gefühl räumlichen Halts verwehren. Yves Klein selbst verstand sich dabei nicht als Autor, sondern als Medium des Unsichtbaren, als das er in einem Akt perfekter Selbstinszenierung die immaterielle Atmosphäre malerischer Sensibilität im Raum zu bewahren suchte.

Im Jahre 1957 veröffentlichte Alain Robbe-Grillet seinen Roman "La jalousie", in dem der Erzähler die Hauptfigur, beschrieben als "A...", minutiös zu beobachten versucht. Sie entgleitet jedoch immer wieder seinem Blickwinkel durch die "jalousie", die als Homonym für den Rolladen und die Eifersucht steht. Dem Leser wird nicht mehr ein fiktives Eifersuchtsdrama vorgeführt, sondern er sieht sich mit stetig neu kombinierten Fragmenten halluzinatorischer Wahrnehmungen konfrontiert, die immer wieder ins Leere führen.

Zielsetzung dieses Romans ist es, den Menschen als Subjekt in einem unendlichen Textgewebe zur Auflösung zu bringen. Das zeitliche und räumliche Verwirrspiel der Bezüge im Roman soll dem Leser jede Orientierung nehmen und ihn zugleich in eine endlose Lektüre hineinlocken. Robbe-Grillet's Erzähler verfügt nicht über ein auktoriales oder personales Wissen, sondern er manifestiert sich als ein Zustand unterschwelliger Eifersucht, in dem jeder Zugang zur Realität aus dem Blickfeld zu entschwinden scheint.

Mit Hilfe dieser unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen suchten Yves Klein und Alain Robbe-Grillet an der Schwelle zwischen ausgelöschter Spur und greifbarer Struktur zu operieren, um den Menschen als Subjekt in Bild und Text zu zerstreuen. Dem Bestreben Kleins, die Fokussierungen des Tafelbildes in räumliche Simultaneitäten der Bildstruktur zu überführen, stand Robbe-Grillet's Anliegen gegenüber, die Chronologien des Romantextes durch zeitliche Simultaneitäten der Erzählstruktur aufzuheben. Der Rezipient sollte - zu Zeiten der ersten erfolgreichen Weltraummissionen sowie der Nutzung der Kernenergie im militärischen wie auch zivilen Bereich - als Subjekt in unendlichen und unbegrenzten Bild- und Textstrukturen zur Auflösung gebracht werden.

Dieser Posterbeitrag ist Teil einer Dissertation über »Bild, Text und Theorie um 1960 in Paris«, die am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin von Prof. Dr. Thomas W. Gaetgens betreut wird.

#### Literaturauswahl:

1. Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, Paris 1963.
2. Paris-Paris 1937-1957, Kat. Centre Georges Pompidou, München 1981.
3. Face à l'Histoire 1933-1996, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1996.
4. Dorothee Wimmer: Zeichenspiele. Georges Mathieu »abstraction lyrique« und Alain Robbe-Grillet's Roman »La jalousie« im Vergleich, in: kritische berichte 2/1997, S. 49-54.
5. Nicolas Charlet: Yves Klein, Paris 2000.

#### Bildnachweise:

Abb. 1: Aus: Weitemeier 1994, S. 33; Abb. 2: Aus: Paris-Paris 1937-1957, S. 378, Abb. 716; Abb. [Hintergrund]: Yves Klein: Der Raum der Leere, Aus: Charlet 2000, S. 210.

#### Abbildungen:

1. Yves Klein in: Le vide, 1958
2. Alain Robbe-Grillet hinter: La jalousie, ohne Datum [Ausschnitt]

Dorothee Wimmer M.A., Karl-Marx-Str. 223, 12055 Berlin, Tel.: 030/6858805, eMail: dwimmer@zedat.fu-berlin.de

## Zwischen ausgelöschter Spur und greifbarer Struktur: Yves Kleins und Alain Robbe-Grilletts Menschenbilder

In Paris bahnte sich um 1960 auf der unterschiedlichsten kulturellen Ebenen ein vielschichtiger Veränderungsprozess an, der einen Wandel des Menschseins einschloß. Die existenzialistischen Positionen der Nachkriegszeit, die auf dem Bild eines engagierten, autonomen Ions gründeten, wurden – so die These – ad absurdum geführt, der Mensch als dezentriertes Subjekt diskursiv zum Entschwinden gebracht. Diese Vorstellung von einem aus dem Zentrum gerückten Subjekt lag bei aller medialen und inhaltlichen Unterschiedlichkeit auch der Malerei Yves Kleins und den Romanen Alain Robbe-Grilletts, die in diesem Zeitraum entstanden, zugrunde.

Im Jahre 1956 strich Yves Klein für seine Pariser Ausstellung, die unter der Bezeichnung „La vide“ bekannt wurde, alle Wände der Galerie ins Clerf mit einer Malfarbe in leuchtend weißer Farbe an. Zudem deckte er die Türen und das Fenster der Galerie mit weißen Vorhängen zu. Die Besucher der Vernissage betraten einen Ausstellungsraum, in dem ihnen keine an die Wand gehängten Bilder präsentiert wurden, sondern sie eine weiße Leere umging, in deren Mitte der Künstler stand.

Zielsetzung dieser Ausstellungsanordnung war es, den Menschen als Subjekt in der immateriellen Atmosphäre des Raumes zum Entschwinden zu bringen. Die weiße Strahlung, die den Besucher in der Galerie umgab, sollte ihn in den Bann ziehen und ihn zugleich jegliches Gefühl räumlichen Halts verwehren. Yves Klein selbst verstand sich dabei nicht als Autor, sondern als Medium des Unsichtbaren, als das er in einem Akt perfekter Selbstlöschung die immaterielle Atmo-

sphäre materieller Sensibilität im Raum zu bewahren suchte.

Im Jahre 1957 veröffentlichte Alain Robbe-Grillet seinen Roman „La jalousie“, in dem der Erzähler die Hauptfigur, beschrieben als „A...“, minutiös zu beobachten versucht. Sie entgleitet jedoch immer wieder seinem Blickwinkel durch die „jalousie“, die als Homonym für den Rollläden und die Eifersucht steht. Dem Leser wird nicht mehr ein fiktives Eifersuchtsdrama vorgeführt, sondern er sieht sich mit stetig neu kombinierten Fragmenten halluzinatorischer Wahrnehmungen konfrontiert, die immer wieder ins Leere Chien.

Die Zielsetzung dieses Romans ist es, den Menschen als Subjekt in einem unendlichen Textgewebe zur Auflösung zu bringen. Das zeitliche und räumliche Verwirrspiel der Bezüge im Roman soll dem Leser jede Orientierung nehmen und ihn zugleich in eine endlose Lektüre hineinlocken. Robbe-Grilletts Erzähler verliert nicht über ein auktoriales oder personales Wissen, sondern er manifestiert sich als ein Zustand unterschiedlicher Eifersucht, in dem jeder Zugang zur Realität aus dem Blickfeld zu verschwinden scheint.

Mit Hilfe dieser unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen suchten Yves Klein und Alain Robbe-Grillet an der Schwelle zwischen ausgelöschter Spur und greifbarer Struktur zu operieren, um den Menschen als Subjekt in Bild und Text zu zeichnen. Dem Bestreben Kleins, die Fokussierungen des Tableaubildes in räumliche Simultanitäten der Bildstruktur zu überführen, stand Robbe-Grilletts Anliegen gegenüber, die Chronologien des Roman-Textes durch zeitliche Simultanitäten der Erzählstruktur aufzuheben. Der Rezipient sollte – zu Zeiten der ersten erfolgreichen Welt-raummissionen sowie der Nutzung der Kern-energie im militärischen wie auch zivilen Bereich – als Subjekt in unendlichen und unbegrenzten Bild- und Textstrukturen zur Auflösung gebracht werden.

Dorothee Wimmer  
eMail: dwoimmer@zednet.de-berlin.de

Dieser Posterbeitrag ist Teil einer Dissertation über „Bild, Text und Theorie um 1960 in Paris“, die am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin von Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens betreut wird.

Literaturauswahl:

1. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1953.
2. *Paris-Paris-1937-1957*, Kat. Centre Georges Pompidou, München 1991.
3. *Face à l'histoire 1933-1995*, Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1995.
4. Dorothee Wimmer *Zeichenspiele*, Georges Mathieu: „abstraction lyrique“ und Alain Robbe-Grilletts Roman „La jalousie“ im Vergleich, in: *Archivische Berichte* 2/1997, S. 49-54.
5. Nicolas Charlet *Yves Klein*, Paris 2000.



Abb. 1 Yves Klein in La vide, 1956



Abb. 2 Alain Robbe-Grillet blickt durch La jalousie, ohne Dämon (Ausweitung)

*Zwischen ausgelöschter Spur und greifbarer Struktur: Yves Kleins und Alain Robbe-Grilletts Menschenbilder* (1. Preis: Dorothee Wimmer, Berlin)  
Abbildung in Farbe: <http://www.kunsthistoriker.org/congress 2001/images/DSC00033.jpg>

2. Preis: Markus Lohoff, Aachen

## *Ästhetik des Krieges*

(Auszug aus dem Text des Posters:)

### **Ausgangspunkt**

Die Bildberichterstattung über den Zweiten Persischen Golfkrieg zeichnete sich durch interessen-geleitete Inszenierung und wirkungsorientierte Mediengestaltung aus. Dabei waren es weniger Aufnahmen, die durch Stromlinien- und Werbeästhetik das Bild eines sauberen Krieges in den Köpfen der Zuschauer etablierten, sondern die Raketen- und Cockpitbilder alliierter Kampfflieger, die Luftangriffe auf irakische Einrichtungen dokumentieren. Verschiedene repräsentative empirische Untersuchungen, die unabhängig voneinander in den ersten drei Jahren nach Kriegsende durchgeführt wurden, belegen, daß sich Fernsehzuschauer an diese Bilder am besten erinnerten. Das primäre Forschungsziel war es folglich, Indizien für potentielle Wirkursachen zu ermitteln.

### **Formal-inhaltliche Betrachtung**

Bereits im ersten Teil der Untersuchung konnten zahlreiche bildimmanente Faktoren aufgezeigt werden, die mit hoher Wahrscheinlichkeit Einfluß auf die spezifische Rezeption nahmen. Die Bilder, die unter dem Vorzeichen der Treffsicherheit präsentiert wurden, konnten so zu eingängigen Symbolbildern werden, zu Zeichen der präzisen Kriegsführung. Die Identifikation mit der erfolgreichen Kriegshandlung wurde u.a. durch die Ausblendung von Negativeindrücken verstärkt.

### **Vergleichende Betrachtung**

1990 empfanden Fernsehzuschauer die untersuchten Bilder als Neuheit. Doch es konnte gezeigt werden, daß es durchaus Bildtraditionen gibt, an die diese Bilder anknüpfen: sowohl in der bildenden Kunst als auch in den Populärmedien und den Bereichen der wissenschaftlichen und militärischen Visualistik. Die Behauptung, bei den technischen Bildern des Golfkrieges mit Neuheiten konfrontiert worden zu sein, muß folglich differenzierter formuliert werden.

### **Bildende Kunst**

Zur ikonographischen Tradition der Kriegsdarstellung ergaben sich vielfältige Bezüge. So bspw. das Motiv des Ziels, die monumentale Inszenierung von Militärtechnik, die Idealisierung des Krieges und Ausblendung des Schreckens. Aber auch hinsichtlich formaler Besonderheiten wie der Bewegungsdarstellung, der starken Abstraktion und Geometrisierung oder des immateriell entrückten Gesamteindrucks der Sequenz ließen sich sinnstiftende Bezüge aufzeigen.

### **Kriegsdarstellung in den Populärmedien Foto, Film und Fernsehen**

Die Geschichte der freien Kriegsberichterstattung ist seit Anbeginn vom Topos »No dead bodies please« dominiert. Vor diesem Hintergrund erwiesen sich Bilder moderner Waffentechnik und des Luftkampfes als besonders geeignete Vehikel zur idealisierenden Kriegsdarstellung. Diese Tendenz erreicht mit den technischen Bildern des Golfkrieges, die das Kriegsgeschehen aus der 'Sicht' intelligenter Waffensysteme wiedergeben, einen vorläufigen Höhepunkt.

### **Videospiele**

Der häufig angeführte Vergleich und die weiterreichende begriffliche Gleichsetzung mit Videospielen, die in keiner Phase des Golfkrieges kritisiert wurde, erwies sich bspw. nach Maßgabe eines journalistischen Ethos als unzulässig. Assoziative Bedeutungsfelder, die durch die Ähnlichkeit mit Videospielen eröffnet werden, erwecken den Eindruck des Spiels und führen zu emotionaler Distanz: Dies gilt sowohl für Fernsehzuschauer, als auch für Piloten.

### **Wissenschaftliche und militärische Visualistik**

Die Visualistik ist bemüht, Unsichtbares sichtbar zu machen. Militärs adaptieren diese Techniken und nutzen sie für ihre Zwecke. In diesem Sinne folgen die untersuchten Bilder einer militärischen Regie. Von den Eindrücken des Kriegsgeschehens abstrahierend wird nur das in Szene gesetzt, was für den militärischen Angriff von Bedeutung ist. Ebendiese funktionalen Charakteristika unterscheiden die Raketenbilder von konventionellen Kriegsbildern.

### **Die technischen Bilder im Kontext der Nachrichten**

Besonders deutlich wurde die Differenz bei der direkten Gegenüberstellung in den Fernsehnachrichten. Derart spezialisierte und übersetzungsbedürftige Bilder erwartete man, wenn überhaupt, in technisch-wissenschaftlichen Kontexten, nicht aber im Rahmen eines Kriegsberichts. Verglichen mit den Erwartungen an Nachrichtensendungen stellte die unvermittelte Präsentation dieser Bilder einen Modusbruch dar, der als Stilmittel eher dem Genre der Werbesendung zugehörig ist.

Eine ausführliche Publikation ist in Vorbereitung. Der Text kann aber bereits unter Verweis auf Autor und Herkunft verwendet werden. Er basiert auf der Magisterarbeit »Die technischen Bilder des Krieges. Zur Funktion der Cockpit- und Raketenbilder in der Bildberichterstattung über den Zweiten Persischen Golfkrieg«, vorgelegt von Markus Lohoff an der RWTH Aachen, Januar 1999

Markus Lohoff, M.A., Im Johannistal 6, 52064 Aachen  
Tel./Fax: 09241-74680,  
eMail: Markus.Lohoff@post.rwth-aachen.de

### Ästhetik des Krieges · Technische Bilder im Persischen Golfkrieg

Martus Lohoff

**Ausgangspunkt**

Die Bilderwelt zwischen dem Zweiten Persischen Golfkrieg und dem Zweiten Weltkrieg ist durch technologische Innovationen und veränderte Medien- und Kommunikationsstrukturen geprägt. Die durch die Technik ermöglichte Erzeugung von Bildern, die durch die Technik vermittelt werden, ist ein zentraler Aspekt der Ästhetik des Krieges. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Formelhaftigkeit der Betrachtung**

Bereits im ersten Teil unserer abstrakten Bildmotive: Faktoren der Gegenwart sind in der Ästhetik des Krieges zu sehen. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Vergleichende Betrachtung**

1890: Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Bildende Kunst**

Zur Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Kriegspropaganda in den populärkulturellen Film, Film und Fernsehen**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Videospiele**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Wissenschaftliche und militärische Visualität**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Die technische Bilder im Kontext der Neuen Medien**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Zur Ästhetik des Krieges**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Formelhaftigkeit der Betrachtung**

Bereits im ersten Teil unserer abstrakten Bildmotive: Faktoren der Gegenwart sind in der Ästhetik des Krieges zu sehen. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Bildende Kunst**

Zur Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Videospiele**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

**Die technische Bilder im Kontext der Neuen Medien**

Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt. Die Ästhetik des Krieges ist ein Feld, in dem die Technik die Ästhetik des Krieges prägt.

3. Preis: Jürgen A. Wurst, München

### *Ein Weg zur Seligkeit in 23 Bildern? Das Figurenalphabet des Meisters E.S.*

(Stark gekürzter Auszug aus dem Text des Plakates:)

Meister E.S. (...) schildert eine Welt, die er als moralisch verkommen sieht, gefangen in ihrer Lasterhaftigkeit; eine Welt, die wie der Narr, der Wilde und das Tier von Gott nichts wissen will. Seine Buchstaben zeigen die Verderbtheit des Menschen, der um einen Augenblick des flüchtigen Genusses, welcher Art auch immer, wie ein Tor sein Leben verwirrt. Ebenso wie Wittenweiler im *Ring* oder der anonyme Autor von *Des Teufels Netz* verwendet Meister E.S. Bilder, deren beabsichtigte Schockwirkung den Betrachter förmlich zur Umkehr oder wenigstens zum Nachdenken zwingen.

Wittenweilers Bauerntöpleien fungieren als *exemplum ex contrario*, bei dem der moralische Zweck die Darstellung rechtfertigt, wenn er sie nicht sogar nötig macht. Der Betrachter des Alphabetes (...) wird schockiert und beschämt. Seine Seele soll erschrecken und gereinigt werden, das Häßliche fungiert als memorandum, es nötigt ihn, sich dem Guten zuzuwenden.

Ich sehe das Figurenalphabet des Meisters E.S. als eine Art bildliches Äquivalent zu den nach dem ABC geordneten Sittenlehren (...), Moraltraktaten und Erbauungsbüchern des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Ebenso wie in der Literatur wird im Figurenalphabet eine christlich-moralische Botschaft vermittelt. Das Alphabet benutzt Meister E.S. (...) als übergeordneten Rahmen, als Zeichen für etwas in sich Geschlossenes, Regelhaftes, Geordnetes. Es wird zur gottgegebenen Metapher für den Verstand, mit dem der Mensch die Welt erfaßt. Innerhalb der einzelnen Buchstaben wird die auf den Kopf gestellte, sitenlose weil gottlose, von innen in ihrer Existenz bedrohte Welt geschildert (...).

Wie die Erbauungsbücher, Moral- und Sittenlehren, bietet auch das Figurenalphabet des Meisters E.S. einen - natürlich christlichen - Weg zur Erlösung aus irdischer Verstrickung und zur Erlangung des ewigen Lebens an. Für diesen Weg stehen Margaretha, Georg, Christopherus und Johannes der Täufer (...).

Der Orientale im *c* ist der Heide Olibrius, der Margarethe ihrer Schönheit wegen zur Frau oder Konkubine machen will. Sie aber weiß um das hohe Gut ihrer Jungfräulichkeit und läßt sich um derentwillen sogar martern. Durch ihre Standhaftigkeit hat sie die Versuchung, die sich ihr in so meisterlich umgesetzter Weise als Vogel von hinten nähert, besiegt. Innerhalb des Alphabetes

wird sie damit zum Gegenbild der im Netz ihrer Begierden und Eitelkeiten gefangenen Frauen (...). Als positiver Konterpart ist auch Georg im *y* gedacht. Als der ideale Ritter des Abendlandes verzichtet Georg auf jegliche »irdische Triebwünsche«. Sein Handeln dient ganz der Bekämpfung und Auslöschung der im Drachen verkörperten dunklen, animalisch triebhaften Kräfte, die Zivilisation und die Prinzessin bedrohen. Das Bild wird zum Paradigma für die Überwindung jeglicher Sinnlichkeit durch Selbstbeherrschung und Mäßigung. (...) Als tugendreicher und gerechter Streiter für die gute Sache steht Georg den aus Habsucht, Streitlust und sonstigen niederen Motiven kämpfenden Rittern der Buchstaben *l*, *p* und *q* gegenüber. Der Buchstabe *u* ist meines Erachtens ein an den Zeitgenossen gerichteter Aufruf zur Umkehr, der damit eine der wichtigsten Aussagen des Neuen Testaments aufnimmt. Christus, der den Betrachter so unvermittelt anblickt, weist in die entgegengesetzte Richtung in die Christopherus geht - und damit gleichzeitig an den Anfang des Alphabets zurück. Am gegenüberliegenden Ufer, das Licht des Mönchs ist erloschen!, ist kein Heil zu erwarten. Im *d* schließlich kann sich der Betrachter des Alphabets in der Figur des knienden Mannes wiederfinden. Johannes der Täufer weist durch Buch und Lamm auf das Gericht am Ende der Tage hin, das in der Gedankenwelt der Menschen immer präsent war. (...) Das *d* verdeutlicht somit den einzig rechten Weg für den Menschen des (Spät-) Mittelalters, nämlich das Leben nach der Botschaft Christi. Um den Menschen diesen Weg heraus zu weisen, müssen die vier Heiligen mitten in deren Lebenschaos stehen, denn der Mensch kann nur irdisch-menschlich denken, handeln und fühlen und auch das Entgegengesetzte gehört zum menschlichen Dasein. Die Heiligen aber haben den Verführungen des Diesseits widerstanden, denn ihr Streben gilt einer jenseitigen Welt. In dem daraus erwachsenden Kontrast zwischen einem kaum erfüllbaren Anspruch der Ratio und der zuweilen derben Wirklichkeit des Lebens, liegt der besondere, auch intellektuelle Reiz dieses Werkes.

Eine ausführliche Publikation mit guten Abbildungen ist erschienen unter dem Titel *Das Figurenalphabet des Meisters E.S.*, Tuduv Verlag 1999.

Jürgen A. Wurst, Regina-Ullmann-Straße 32,  
81927 München, eMail: JuerWurst@aol.com

# EIN WEG ZUR SELIGKEIT IN 23 BILDERN? DAS FIGURENALPHABET DES MEISTERS E.S.

Das Figurenalphabet des Meisters E.S. besteht aus 23 einzelnen Kupferstichen unterschiedlicher, aber inhaltlich gleicher Größe. Jedes Blatt der Folge zeigt eine Miniatur des optischen Alphabets, es fehlen dabei die Buchstaben J, u und v, in einer zeitgenössischen Textschrift.

Die Stiche sind wieder in der Platte nach den Abzügen datiert, signiert oder mit einer Künstlermarke versehen. Sie wurden von Max Lehrl und Max Gieseking aufgrund ihrer engen stilistischen Nähe zu den mit dem Buch-

staben E und S versehen. Arbeiten in das Darste des nach diesen beiden Buchstaben benannten, unvollständigen Figurenalphabetes. Das Figurenalphabet wird in der Forschung überstritten in die letzten Schaffensjahre des Kupferstechers datiert, also in die Zeit um 1466/67.

Meister E. S. griff mittelbar oder unmittelbar auf das um 1400 entstandene, gemalte Figurenalphabet aus dem Giovanni de Grassi zugeschriebenen Musterbuch (Benamio) zurück (Abb. 8) und re. von Fenssel. Von den

einzelnen Platten existieren nur mehr wenige Abzüge. Umso erstaunlicher ist es, dass die Staatliche Graphische Sammlung in München eine die einzige komplette Folge des Alphabets besitzt. Wahrscheinlich wurde die von Anfang an zusammengehörige Folge fortlaufend in einem zusammenhängenden Auftrag (fortlaufende Illustration) aus einem Buch der Holzschnitt-München ausgeliefert und bereits vor 1522 an das damalige Kupferstichwerk abgegeben. Das Figurenalphabet hat sich, wie eine vergrößerte Werke, nicht in einem zeitgenössischen Zusammenhang erhalten.



Lauf eine Motivecke, die ich in meiner Arbeit „Obszönität und Narsität“ genannt habe, möchte ich zeigen, wie sich die Bildfindungen von Meister E. S. in das kulturelle und geistige Klima des ausgehenden 15. Jahrhunderts einfügen. Unzweifelhaft handelt es sich beim Buchstaben um ein dem Buchstaben u in eine Minnesängerin, zu Zeiten von Meister E. S. bezeichnet man die Frau mit dem Wort Minne längst nicht mehr nur die durch Alzeu's stich gezeigte Liebes- sondern hat einen neuen Wert. Auf die eigentlichen und unvollständigen, weil sexuellen, Absichten weist der alte Narrecht hin. Er zeigt auf die Frau im Zentrum, die durch ihre Nacktheit, ihre Pose und ihren Scherz als Frau Welt oder Frau Minne dargestellt ist zum Quell allen Uchls wird. Die Charakterisierung des Minnesängers als Mordgott und die ihm beigegebenen Tieresassen „Schlammst“ betrieblen. Er ist in Gefahr zum Minnesknecht zu werden, abhängig von der durch die Frau vermittelten „minne“, „amanda“ Zuehlung und mit der offensichtlich im Geistesgeschlecht des Narren, dem Mann das Ergebnis ungezügelter Sinnensorgens vor Augen gefügt. Ein zeitgenössischer Sprichwort bringt die Szene auf einen Nennort: „Wo machet manig klagen man zu eine un-“.

Ähnliches Uchls dreh auch dem Mann in b. wemgleich hier der Aspekt mehr in Richtung „Welcherart“ verschoben ist. Meister E. S. benutzt die als Metapher für das Verhältnis der Geschlechter in Literatur und Kunst behandelte Fellenjagd, um die Macht der Frau über den Mann zu schildern. Denn wenn sie füllbar ist (die füllbar dargestellt) Frau dem Mann, Sie trägt den Fellenjagd und hat in der anderen Hand das sog. Linder ein Linder, den Vogel zu dressieren. Offensichtlich hält sie dies über dem Mann, als dem Vogel hin und macht ihn dann zu ihrer sexuellen) Objekt.

Auch die in m. dem Mönch schauende Nonne gehört in den weiten Linken der „Welcherart“ Reihe. Solche Platte folgen sich aber nicht in der Reihe des Stäbteleiters. Sie thematisieren wohl die von den Männern betriebene Verhöhnung der realen Machverhältnisse. Die Tiere, die den Narren, Minnesänger, den guten Menschen und den Verführerinnen beigegeben sind, dienen Meister E. S. dazu auf unentstellte Absichten anzuspielen, als auch menschliche Handlung in die Ecke der Tiere zu übermitteln. Denn wenn sie füllbar ist, Ausdruck für das als tierisch beherrschte, wohl reich gegliederte Verhalten der Menschen, denen sie beigegeben sind.

So lautet z. B. in der Bildwelt des Stäbteleiters die Fülle eine recht einflussreiche Funktion. In kaum einer Darstellung der falschen Minne ließ dieser Vogel, Uchls oder Felle sind in den Buchstaben b und g Symbol für Wollust und Sexualität. Auf das den Klosterfrauen eigene, innerweltliche göttliche Treiben spielt die Fülle im g an, wie sie Metapher für den sinnlichen Mönch oder Klosterkloster.

Der Vogel behalt den ungezügelter pluffen die fufft geistig ganz haben von ihren kirchlichen und sich doch vermehren mit den sinnen.

Anfänge als das geblühte, aufzuckende nackter Männer im Figurenalphabet, denn in der Kunst des Spätmittelalters trifft man nur selten auf Minnie, die ihre er-Endlichen Gefühlen dem zur Schau stellen, wie in den Buchstaben g und n. Auch die Entstellungen aus dieser Zeit haben sich fast ausschließlich in weiteren Stichen aus der Hand des Meisters E. S. erhalten. In den Ständenbuch des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

wenn auch ziemlich durchstrichene „Juwel“, aber die dem Tier im Tier ist, mental ihren eigentlichen Aufgaben entgegengekehrt.

*Münche, pflaffen, rümpfen, Trabrenn mit sinnen/ Die der weiche liebt trages/ Sint in die unkeusche geschicht.*

Christliche Grundtöne werden erschüttert, die gleichzeitig gesellschaftliche Maximen waren und zumindest sein sollten. So widerspricht es fundamentalen christlichen Werten, als Halber Arm zu unzüchtigen, mehrmals gezeigt wird (l. B).

Die Bilder des maritus, salomonis, inversus bei Meister E. S. bekommen durch ihre Bildlichkeit etwas Beiläufiges, Erschreckendes und Anspielendes. Es schildert eine Welt, die sich als moralisch verkommen sieht, gedrungen in ihrer Lastbarkeit; eine Welt, die wie der Narr, der Wilde und das Tier von Gott nichts wissen will. Seine Buchstaben zeigen die Verlorenheit des Menschen, der um einen Augenblick des blühenden Genusses, weicher Art auch immer, wie ein Tor sein Leben verpflückt. Ebenso wie Heinrich Wäldeyer im Ring oder der anonyme Autor von Jay Feitelitz bezug nimmt Meister E. S. Bilder, deren beabsichtigte Schockwirkung dem Betrachter förmlich zur Linken oder rechts zum Nachdenken zwingen. Wälderer gibt selbst eine Begründung, warum er seine Lebenslehre, die in weiten Teilen eine Stillebeiz ist, ausgerechnet in einem Baumdorf spielen lässt. Ein Umfeld, das der Stadtbewohner nicht gerade mit Süße, Mod und Verstand verband.

*„Ni ist der mensch so chlaier sät/ Daz er nicht abweg führen mag/ Erschließ sacht an schimpes sag/ Und fahret sich v'f mangel lai/ Dar umt hab ich der gupinen geschet/ Gemischer unter diser art/ Der se ist der erger sin bescher/“*

Seine Baumdorfschichten fungieren also als exemplum ex contrario, bei dem der moralische Zweck die Darstellung rechtfertigt, wenn er sich nicht sogar nötig macht. Der Betrachter des Alphabets, mit nackten Tassen konfrontiert, wird schockiert und erschrocken. Seine Seele soll erstrecken und somit gereinigt werden. Das Häßliche fungiert als mensurandum, es nötigt ihn, sich dem Guten zuwenden.

Ich sehe das Figurenalphabet des Meisters E. S. dennoch als eine Art bildlichen Anknüpfung zu den nach dem ABC geordneten Ständenbuch und der kurzen, aber mit prägnanten Bildern spezierenden Moraltraktaten und Erläuterungsbüchern des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Ebenso wie in der Literatur wird im Figurenalphabet eine christlich-moralische Botschaft vermittelt. Das Alphabet kennzt Meister E. S., wie die Autoren der Ständenbuch, als phlegmatischen Botschaft, als Zeichen für etwas in sich Gefährliches, das Begreifbares, Gottförmiges. Es will zur zeitgenössischen Welt den Verstand, Innerhalb der einzelnen Buchstaben wird auf den Kopf gestellt, sitzweise wohl göttliche, von innen in ihrer Existenz bestohene Welt geschillert, oder zumindest der Befriedigung durch Ausblick verfahren.

Wie die Erläuterungsbüchern, Moral- und Ständenbuch, breitet auch das Figurenalphabet des Meisters E. S. einen – natürlich christlichen – Weg zur Erlösung aus inföhrer Verstrickung und zur Erlangung des ewigen Lebens. In

Aussagekraft des Bildes um ein vielfaches gesteigert sein, denn für ihn ist mental ihren eigentlichen Aufgaben entgegengekehrt.

*Münche, pflaffen, rümpfen, Trabrenn mit sinnen/ Die der weiche liebt trages/ Sint in die unkeusche geschicht.*

Christliche Grundtöne werden erschüttert, die gleichzeitig gesellschaftliche Maximen waren und zumindest sein sollten. So widerspricht es fundamentalen christlichen Werten, als Halber Arm zu unzüchtigen, mehrmals gezeigt wird (l. B).

Die Bilder des maritus, salomonis, inversus bei Meister E. S. bekommen durch ihre Bildlichkeit etwas Beiläufiges, Erschreckendes und Anspielendes. Es schildert eine Welt, die sich als moralisch verkommen sieht, gedrungen in ihrer Lastbarkeit; eine Welt, die wie der Narr, der Wilde und das Tier von Gott nichts wissen will. Seine Buchstaben zeigen die Verlorenheit des Menschen, der um einen Augenblick des blühenden Genusses, weicher Art auch immer, wie ein Tor sein Leben verpflückt. Ebenso wie Heinrich Wäldeyer im Ring oder der anonyme Autor von Jay Feitelitz bezug nimmt Meister E. S. Bilder, deren beabsichtigte Schockwirkung dem Betrachter förmlich zur Linken oder rechts zum Nachdenken zwingen. Wälderer gibt selbst eine Begründung, warum er seine Lebenslehre, die in weiten Teilen eine Stillebeiz ist, ausgerechnet in einem Baumdorf spielen lässt. Ein Umfeld, das der Stadtbewohner nicht gerade mit Süße, Mod und Verstand verband.

*„Ni ist der mensch so chlaier sät/ Daz er nicht abweg führen mag/ Erschließ sacht an schimpes sag/ Und fahret sich v'f mangel lai/ Dar umt hab ich der gupinen geschet/ Gemischer unter diser art/ Der se ist der erger sin bescher/“*

Seine Baumdorfschichten fungieren also als exemplum ex contrario, bei dem der moralische Zweck die Darstellung rechtfertigt, wenn er sich nicht sogar nötig macht. Der Betrachter des Alphabets, mit nackten Tassen konfrontiert, wird schockiert und erschrocken. Seine Seele soll erstrecken und somit gereinigt werden. Das Häßliche fungiert als mensurandum, es nötigt ihn, sich dem Guten zuwenden.

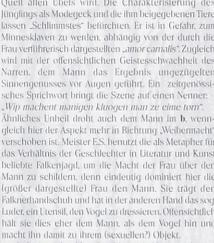
Ich sehe das Figurenalphabet des Meisters E. S. dennoch als eine Art bildlichen Anknüpfung zu den nach dem ABC geordneten Ständenbuch und der kurzen, aber mit prägnanten Bildern spezierenden Moraltraktaten und Erläuterungsbüchern des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Ebenso wie in der Literatur wird im Figurenalphabet eine christlich-moralische Botschaft vermittelt. Das Alphabet kennzt Meister E. S., wie die Autoren der Ständenbuch, als phlegmatischen Botschaft, als Zeichen für etwas in sich Gefährliches, das Begreifbares, Gottförmiges. Es will zur zeitgenössischen Welt den Verstand, Innerhalb der einzelnen Buchstaben wird auf den Kopf gestellt, sitzweise wohl göttliche, von innen in ihrer Existenz bestohene Welt geschillert, oder zumindest der Befriedigung durch Ausblick verfahren.

Wie die Erläuterungsbüchern, Moral- und Ständenbuch, breitet auch das Figurenalphabet des Meisters E. S. einen – natürlich christlichen – Weg zur Erlösung aus inföhrer Verstrickung und zur Erlangung des ewigen Lebens. In

Für diesen Weg stehen die popalären Heiligen Margarethe, Geost, Christophorus und Johannes der Taube, von denen sich Darstellungen in Alt- und Bildmängeln finden. Wichtig für die Aussage des Alphabets sind die Anweisungen von der traditionellen Biographie. So weist das Christophorus in die obere, eckelichen Grund mit der rechten Hand nach links aus dem Bild heraus. Ungewöhnlich ist im g der Umstand, daß die Prinzessin von einem Engel geküßt wird und Vogel um die Fülle in die rechte Hand hält. Die Darstellung des Heiligen Margarethe, dem Buchstaben d mit der Figur des Täufers schließlich kommt eine, wenn nicht die Schlüsselrolle zum Verständnis des Geistes in den einzelnen Buchstaben.

Der Ornament z. B. der Heile Unnes, die Margarethe ihrer Schwelger wegen zur Frau oder Konkubine machen will. Sie aber will nicht das hohe Gut ihrer Jungfräulichkeit und läßt sich um deren erlösen sogar martiren. Durch ihre Ständhaftigkeit hat sie die Versuchung, die sich ihr in so meisterlich umgesetzter Weise als Vogel von hinten nähert, bestiegt. Innerhalb des Alphabets wird sie damit zum Gegenbild der in der Figur des Heiligen und Heiligen gestiegenen Frauen der Buchstaben b, g und v allen m. Als positiver Kontrapunkt ist auch Georg im gesticht. Georg verzichtet auf die ideale Welt des Abendlandes auf jegliche andere Treueverpflichtung. Sein Handeln dient ganz der Bekämpfung und Ausschöpfung der in diesen verkörpern dunklen, animalischen triebhaften Kraft, die Zwistissen und die Präzissen Bestäubung. Das Bild wird zum Passivum für die Überwindung jeglicher Ständlichkeit durch Selbstbeherrschung und Mühselig, daß auch die Gelanten der Prinzessin lauter sind und bilden beweise ihre Krönung. Georg verkörpert aber nicht nur den Gegensatz zu den Mönchen im b, g und m, als Gegenüber und gerechter Ströber für die gute Sache steht er den Halsbüch, Strohreis und sonstigen mieren Mönchen Kontrast. Innerhalb der Buchstaben l, p und g gegenüber. Der Buchstabe u, ist meines Erachtens ein an den Zeugnissen gerichtet. Auf der Linken der damit eine der wichtigsten Aussagen des Neuen Testaments annimmt. Christus, der den Betrachter so unmittelbar abbildet, weist in die entgegengekehrte Richtung in die Christusophorus. Am gegenüberlichen Ende des Lichs des Mönchs ist erschlossen, ist sein Heil zu erwarten.

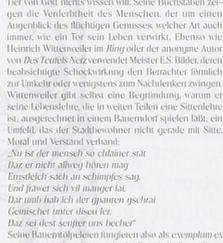
Im d schließlich kann sich der Betrachter des Alphabets in der Figur des knechtigen Mannes wiederfinden. Knechtens, wie auch durch die Buchstaben m, die durch am Ende der Tage hin- aus, in der Vorstellung der Menschen immer präsent war. Gleichzeitig ist das Buch als Hinweis auf die Heilige Schrift zu sehen, wonit ein Bezug zum Alphabet als Rahmen hergestellt sein kann. Ein gut geordnetes Bild erst ermöglicht. Das d vertritt somit den einzig rechten Weg für den Menschen, die Isyale Mädelchen, nämlich das Fortschreiten nach der Botschaft Christi. In den Menschen dieses Weg heraus zu weisen, bedeutet die vier Heiligen nicht nur inföhrer menschlich, denn der Mensch kann nicht denken, handeln und fühlen und auch das Gegenübergesetzte gelöst zu menschlichen Dingen. Die Heiligen aber haben die Verführungen des Dussens widerstanden, denn ihr Streben geht jenseitigen Welt.



II. Eine metaphorische Verwendung des Alphabets läßt sich schon früh in der Allegoria-Alpha-Omega Metapher in der Apokalypse für unseren Zusammenhang aufschlußreich als die Gebrauch von Buchstaben und Alphabeten in der Literatur des 15. Jahrhunderts.

In dieser Zeit waren nach den Buchstaben des Alphabets konkrete Lebensweisen gemeint, die anhand individuell-erfolgsreichen Zwecken drehen, weit verbreitet. Das in einschüssigen Raum um 1440 in lateinischer Sprache erschienen, in erster Linie wohl für Mönche und Nonnen gedachte Antichristlich: *alphabetar d'ri-n-arnois. L'as ale der gettlichen l'as*. Umfasst dessen Gedanken als Leitmotiv auf.

Die Gleichung durch Buchstaben und das Alphabet haben offensichtlich innermenschliche Funktionen, deren in einem Druck von 1517 sind folgende Bemerkung: *„Dij nachvolgendt inder Betrachtung/durch die Buchstaben des ale, die sinne zu haben/nachvolgendt und kerlich zu zueker.“*



III. Überblickt man die Motive aller 19 Buchstaben, so finden sich in ihnen und deren Bedeutungstradition so läßt sich ein gemeinsamer Grundmotive in wenigen Sätzen umschreiben. Alle Bilder thematisieren, teilweise direkt, teilweise versteckt, das Gegenüber einer „gottgewollten“ Weltordnung. Um dies auszuklammern, bedient sich Meister E. S. überwiegend psychischer Bilder seiner Zeit. Er verwendet die „Verkörten Werk“, deren moralisierende Tendenzen sich seit jeher für religiöse Allegorien eignen, wenn er z. B. die Macht der Tiere über den Menschen oder die Macht der Frau über den Mann zeigt. Den jenseitigen Zweck enthält menschlich agierende Tiere, wie der Hirscheppel. Alle g. Ausgewählte verminderte Tiere haben in ihren elementaren Tritten von der Buchstaben Welt, des Geistes Besitz genommen. Verkehrt heißt aber nicht umgekehrt oder auf den Kopf gestellt, sondern auch falsch in stich-moralischen Sinne. In diesem Fall ist der Bildinhalt weniger skizmi, sondern scheint aus der Realität gezipfen (b) zu sein. Auch in seinen Lesarten-tendenz zeigt Meister E. S. nicht eine allgültige Welt, sondern die geistliche Macht der Last. Die Gefährdung des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

III. Überblickt man die Motive aller 19 Buchstaben, so finden sich in ihnen und deren Bedeutungstradition so läßt sich ein gemeinsamer Grundmotive in wenigen Sätzen umschreiben. Alle Bilder thematisieren, teilweise direkt, teilweise versteckt, das Gegenüber einer „gottgewollten“ Weltordnung. Um dies auszuklammern, bedient sich Meister E. S. überwiegend psychischer Bilder seiner Zeit. Er verwendet die „Verkörten Werk“, deren moralisierende Tendenzen sich seit jeher für religiöse Allegorien eignen, wenn er z. B. die Macht der Tiere über den Menschen oder die Macht der Frau über den Mann zeigt. Den jenseitigen Zweck enthält menschlich agierende Tiere, wie der Hirscheppel. Alle g. Ausgewählte verminderte Tiere haben in ihren elementaren Tritten von der Buchstaben Welt, des Geistes Besitz genommen. Verkehrt heißt aber nicht umgekehrt oder auf den Kopf gestellt, sondern auch falsch in stich-moralischen Sinne. In diesem Fall ist der Bildinhalt weniger skizmi, sondern scheint aus der Realität gezipfen (b) zu sein. Auch in seinen Lesarten-tendenz zeigt Meister E. S. nicht eine allgültige Welt, sondern die geistliche Macht der Last. Die Gefährdung des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

III. Überblickt man die Motive aller 19 Buchstaben, so finden sich in ihnen und deren Bedeutungstradition so läßt sich ein gemeinsamer Grundmotive in wenigen Sätzen umschreiben. Alle Bilder thematisieren, teilweise direkt, teilweise versteckt, das Gegenüber einer „gottgewollten“ Weltordnung. Um dies auszuklammern, bedient sich Meister E. S. überwiegend psychischer Bilder seiner Zeit. Er verwendet die „Verkörten Werk“, deren moralisierende Tendenzen sich seit jeher für religiöse Allegorien eignen, wenn er z. B. die Macht der Tiere über den Menschen oder die Macht der Frau über den Mann zeigt. Den jenseitigen Zweck enthält menschlich agierende Tiere, wie der Hirscheppel. Alle g. Ausgewählte verminderte Tiere haben in ihren elementaren Tritten von der Buchstaben Welt, des Geistes Besitz genommen. Verkehrt heißt aber nicht umgekehrt oder auf den Kopf gestellt, sondern auch falsch in stich-moralischen Sinne. In diesem Fall ist der Bildinhalt weniger skizmi, sondern scheint aus der Realität gezipfen (b) zu sein. Auch in seinen Lesarten-tendenz zeigt Meister E. S. nicht eine allgültige Welt, sondern die geistliche Macht der Last. Die Gefährdung des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

III. Überblickt man die Motive aller 19 Buchstaben, so finden sich in ihnen und deren Bedeutungstradition so läßt sich ein gemeinsamer Grundmotive in wenigen Sätzen umschreiben. Alle Bilder thematisieren, teilweise direkt, teilweise versteckt, das Gegenüber einer „gottgewollten“ Weltordnung. Um dies auszuklammern, bedient sich Meister E. S. überwiegend psychischer Bilder seiner Zeit. Er verwendet die „Verkörten Werk“, deren moralisierende Tendenzen sich seit jeher für religiöse Allegorien eignen, wenn er z. B. die Macht der Tiere über den Menschen oder die Macht der Frau über den Mann zeigt. Den jenseitigen Zweck enthält menschlich agierende Tiere, wie der Hirscheppel. Alle g. Ausgewählte verminderte Tiere haben in ihren elementaren Tritten von der Buchstaben Welt, des Geistes Besitz genommen. Verkehrt heißt aber nicht umgekehrt oder auf den Kopf gestellt, sondern auch falsch in stich-moralischen Sinne. In diesem Fall ist der Bildinhalt weniger skizmi, sondern scheint aus der Realität gezipfen (b) zu sein. Auch in seinen Lesarten-tendenz zeigt Meister E. S. nicht eine allgültige Welt, sondern die geistliche Macht der Last. Die Gefährdung des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

III. Überblickt man die Motive aller 19 Buchstaben, so finden sich in ihnen und deren Bedeutungstradition so läßt sich ein gemeinsamer Grundmotive in wenigen Sätzen umschreiben. Alle Bilder thematisieren, teilweise direkt, teilweise versteckt, das Gegenüber einer „gottgewollten“ Weltordnung. Um dies auszuklammern, bedient sich Meister E. S. überwiegend psychischer Bilder seiner Zeit. Er verwendet die „Verkörten Werk“, deren moralisierende Tendenzen sich seit jeher für religiöse Allegorien eignen, wenn er z. B. die Macht der Tiere über den Menschen oder die Macht der Frau über den Mann zeigt. Den jenseitigen Zweck enthält menschlich agierende Tiere, wie der Hirscheppel. Alle g. Ausgewählte verminderte Tiere haben in ihren elementaren Tritten von der Buchstaben Welt, des Geistes Besitz genommen. Verkehrt heißt aber nicht umgekehrt oder auf den Kopf gestellt, sondern auch falsch in stich-moralischen Sinne. In diesem Fall ist der Bildinhalt weniger skizmi, sondern scheint aus der Realität gezipfen (b) zu sein. Auch in seinen Lesarten-tendenz zeigt Meister E. S. nicht eine allgültige Welt, sondern die geistliche Macht der Last. Die Gefährdung des geistigen Lebens durch die Kraft der Sexualität wird im Figurenalphabet anhand des halboffenen Treibens von Mönchen und Nonnen vorgeführt, wodurch die

Ein Weg zur Seligkeit in 23 Bildern? Das Figurenalphabet des Meisters E.S.

(3. Preis: Jürgen A. Wurst, München)  
Abbildung in Farbe: <http://www.kunsthistoriker.org/congress 2001/images/DSC00013.jpg>