

## Provenienzforschung

**Nicht verschollen und  
doch wiederentdeckt:  
Zum Schandbild auf Niclas  
Graf von Abensberg**

Priv.-Doz. Dr. Doris H. Lehmann  
Bergische Universität Wuppertal  
[lehmann@uni-wuppertal.de](mailto:lehmann@uni-wuppertal.de)

# Nicht verschollen und doch wiederentdeckt: Zum Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg

Doris H. Lehmann

In einzigartiger Weise repräsentieren Schandbilder einen sensiblen gesellschaftlichen Bereich visualisierter Ehrenscheitel und sozialer Kontrollversuche. Sie entstanden seit dem Spätmittelalter in einem nicht rechtsverbindlich geregelten Raum als Bestandteil der sich schnell und weithin verbreiteten Praxis zur Einforderung von Schulden oder nicht eingelösten Zusagen: Persönlich adressierte aquarellierte Musterzeichnungen als Beilagen zu Mahnschreiben oder bei Eskalation der Auseinandersetzung in unbekannt hoher Auflage angefertigte Einblattdrucke als bildliche Pendants zu den an stark frequentierten Orten öffentlich ausgehängten Scheltbriefen (*Lettres de gibet*, Passavant 1860, 1, 82) sollten wortbrüchige Bürgen und Schuldner zur Vertragseinhaltung bewegen. Legitimiert wurden die schimpflichen Bilder während ihrer Entstehungszeit durch die gesellschaftsrelevante Zielsetzung, mangelnde (Zahlungs-)Moral und damit eine notwendige Ordnung wiederherzustellen. Erst neue rechtliche Rahmenbedingungen entzogen diesem Vorgehen die Grundlage. Unter Androhung von Strafen verboten wurden solche diffamierenden Darstellungen 1577, als die Blütezeit der Produktion bereits überschritten war und die unter Kaiser Rudolf II. überarbeitete Reichspolizeiordnung (RPO) in Kraft trat. Bis dahin waren zwar an verschiedenen Orten Versuche unternommen worden, die Ausbreitung der beleidigenden Bildwerke durch Vorschriften einzuschränken, die Produktion beendet hatte dies aber nicht. Immerhin legte der Kölner *Amtsbrief der Schilder* 1449 als Geldstrafe zur Ahndung von Verstößen gegen das dortige Verbot zur Herstellung von schändlichen Arbeiten die Höhe von 10 Mark fest (Tacke 2018, 2, 700–706). Dies deutet die historische

Dimension der Problematik an: Schandbilder waren Auftragsarbeiten und entstanden als professionelle Produkte von Malerwerkstätten. Das Verbot durch die RPO blieb bis zum Ende des Alten Reiches 1806 in Kraft (Weber 2002) und damit die Aushänge und die mit ihnen verbundene Gefahr in Erinnerung.

Schandbilder enthielten wie Schmähbriefe Diffamierungen, die auch öffentlich vorgelesen wurden, wie dies dem Scheltbrief von Heinrich Grote aus dem Jahr 1554 explizit zu entnehmen ist, der appelliert: „Allen vnd einem Jedem. hohes vnd niderges standes, Die disse offene aufschrift Sehenn, horen, oder lesen horen“ (Weigel/Zestermann 1866, 1, 119–123). Selbst wer die in den Schandbildern enthaltenen Wappen oder in jedem bekannten Fall zu findenden Namensinschriften nicht selbstständig zuordnen konnte, wurde zweifelsfrei über die Identität der Dargestellten informiert. Unterschiedliche Anbringungsorte wie Stadttore, Herbergen, Kirchen, Pranger oder Bordelle bezogen ebenso wie Platzierungen in Wohnortnähe der Betroffenen vielfältige Öffentlichkeiten ein, die ihrerseits als Multiplikatoren die Kampfzone ausweiteten.

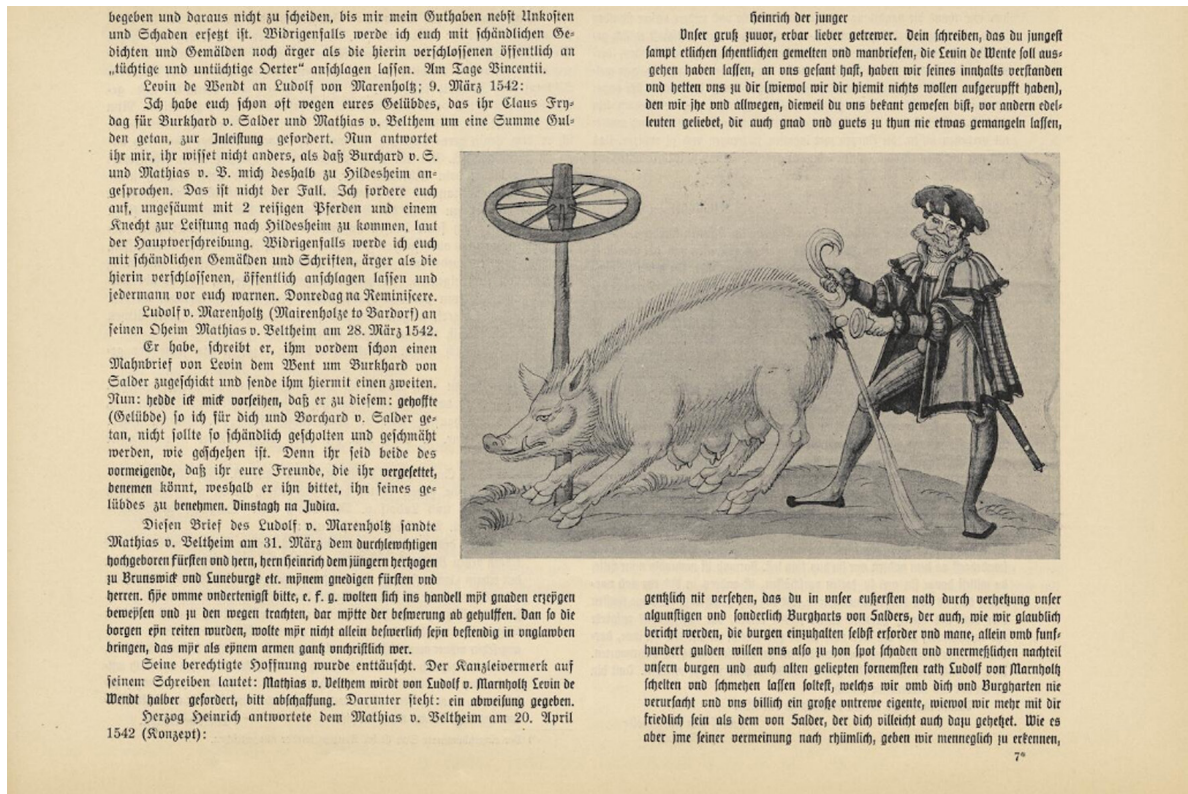
Eine zusätzliche Dimension erhielten die Provokationen durch die Übertragung von Schandbildern in das Medium der Tüchleinmalerei, damit sie zur mobilen schimpflichen Präsentation an einer Lanze befestigt werden konnten. Mit solch einer drohte 1419–1421 Graf Johann III. von Nassau-Dillenburg seinem säumigen Schuldner Herzog Johann von Bayern, Graf zu Holland. Alljährlich, so stellte der Kläger in Aussicht, werde er unter Mitnahme des Schandbildes an der Lanze vor allen Scharfrichtern, Henkern und Dirnen Klage gegen diesen führen (Lentz 2004, 177). Damit

unterschieden sich Schandbilder von den berühmteren *pittura infamanti*, die als Rechtsmittel im Medium der Fassadenmalerei meist in politischen Kontexten entstanden sind (Lehmann 2024, 111–120).

Um Aufmerksamkeit zu erregen und die Schwere der Schuld zu versinnbildlichen, zeigten Schandbilder durchweg entehrende Ikonographien: Fiktiv wurden darin die Stellvertreter der untreuen Vertragspartner Körperstrafen oder Hinrichtungen ausgesetzt. Das schmachvolle Motivspektrum umfasste (verkehrt) Gehenkte, auf das Rad Geflochtene, Gestäupte und Schandritze. Zur sinnbildlichen Demonstration dessen, wie ehrlos das Siegel des als Bösewicht Gescholtenen einzuordnen sei, wurde schändliches Petschieren gezeigt: bevorzugt im Afterbereich von Esel, Hündin oder Sau. | Abb. 1 | Das letztgenannte Tier wurde meist in seiner ohnehin negativen Symbolik verstärkt, indem es Kot fressend dargestellt wur-

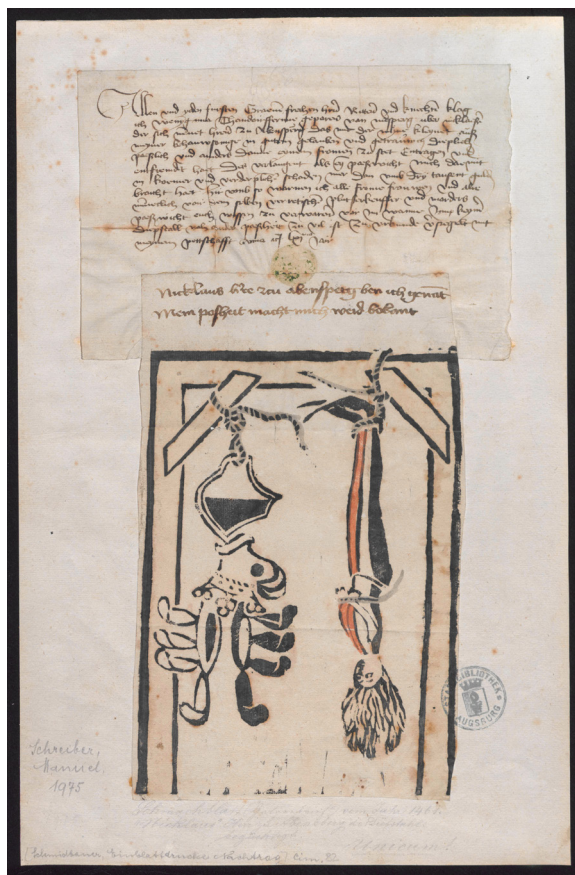
de. Das Wappen als Rechtskörper meist bedrohter (Nieder-)Adeliger konnte ebenfalls zum Ziel bildlicher Angriffe werden, indem sie dessen Entehrung durch Verkehrung, verkehrte Hängung und sogar Zerschlagung (Lehmann 2024, 229–230, 247–248, Taf. 7<sup>a</sup>) zu erkennen gaben.

Es gab Aggressionen gegen einzelne Personen, aber auch Gruppenschandbilder: 1518/19 demütigte Franz von Sickingen in einem Blatt 29 bekannte Persönlichkeiten (Breul 2015, 139), die noch unbenannten Figuren im Bild wurden so zu potentiellen Platzhaltern für weitere Gegner. Dieser in verschiedener Hinsicht außergewöhnliche Fall widerlegt die etablierte Annahme, Schandbilder seien nicht zur Austragung von politischen Machtkämpfen genutzt worden (Lentz 2004, 150). Matthias Lentz hat als Historiker mit Blick auf die rechtlich-normativen Rahmenbedingungen und die rechtlich-soziale Praxis im Kontext von



| Abb. 1 | Schändliches Petschieren mittels einer Sau, aus: Otto Hupp, Scheltbriefe und Schandbilder. Ein Rechtsbehelf aus dem 15. und 16. Jahrhundert, München 1930, S. 51<sup>a</sup>





**| Abb. 2 |** Schmähbrieff mit Schandbild der Benigna von Tanndorf auf Niclas Graf von Abensberg. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 12 PA 2 (Cim 82). Regensburg (?) 1461 ↗

Ehrenschele und Offenbaren argumentiert und die Kontexte aufgearbeitet, in denen Schandbilder entstanden. Seine quellenfundierte Überblicksdarstellung erweiterte den Katalog bekannter Schmähbrieffe und ihrer Schandbilder auf etwa 200 Einträge. Erfasst sind darin Beispiele aus Mittel- und Norddeutschland, aus den Niederlanden, Polen, Böhmen und Mähren. Weitreichend ergänzt, aber auch in seiner Relevanz aus der Wahrnehmung verdrängt wurde hierdurch die Grundlagenforschung des Heraldikers und Kunstgewerblers Otto Hupp (Hupp 1930 ↗).

1461 entstand im Auftrag von Benigna von Tanndorf, geb. von Nußberg, ein solcher Einblattdruck auf Niclas Graf von Abensberg. **| Abb. 2 |** Im zugehörigen

Scheltbrief gab sie an, vom Grafen bestohlen worden zu sein. Die Bedeutung des Blattes zeigt sich nicht nur darin, dass Hupp ihm seine erste umfangreiche Abhandlung zum Thema Schandbild widmete (Hupp 1927). Auch beim Vergleich mit dem älteren Beispiel, das im Auftrag von Johann von Löwenstein gegen Landgraf Ludwig I. von Hessen gerichtet war **| Abb. 3 |**, fallen gestalterische Besonderheiten auf. Der 1438 Dargestellte hängt kopfüber am Galgen und trägt dabei ebenso problemlos seinen Federhut, wie sich auch seine weitere Kleidung der Schwerkraft widersetzt. Die auf den Schuhsohlen des Angeklagten sitzenden Raben jedoch bestätigen die vom Galgen



**| Abb. 3 |** Schmähbrieff mit Schandbild des Ritters Johann von Löwenstein gegen Landgraf Ludwig I. von Hessen, 1438. Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte, H.06.02, 3605, Nr. 4, aus: monasterium.net ↗

vorgegebene weltliche Ordnung und verschärfen die Diffamierung.

Das spätestens 1927 noch im Original von Hupp konsultierte Schandbild auf Niclas Graf von Abensberg wurde in den letzten Jahren von Urkunden-Forschern als verschollen indiziert (Roland/Zajic 2013, 412). Ursächlich hierfür war die Provenienz, die das Standardwerk von Lentz zu dem anteilig kolorierten Druck nennt (Lentz 2004, 198–200, Nr. 51). Der zugehörige Katalogeintrag gibt an, dass der Holzschnitt aus dem Besitz von Fidelis Butsch († 1879 in Augsburg) erst in den von Franz von Hauslab (1798–1883) und dann in den der Bibliothek des Fürsten von Liechtenstein in Wien übergegangen sei. Weiter heißt es, dass das Blatt danach möglicherweise in den USA verloren gegangen sei (Lentz 2004, 199). Demnach wäre das Blatt seit fast 100 Jahren unauffindbar.

Die Angaben von Lentz zum gegen Niclas Graf von Abensberg gerichteten Schandbild sind jedoch in Teilen nicht korrekt, wie eine Revision durch die Verfasserin ergeben hat. Auf welche Weise die fehlerhaften Angaben zustande kamen, muss hier offenbleiben. Tatsächlich hatte der in Augsburg ansässige und wegen seiner Spezialisierung auf alte Drucke international geschätzte Antiquar Fidelis Butsch das Schandbild und den zugehörigen Schmähbrief der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg übereignet, wo diese Objekte bis heute aufbewahrt werden (SuStB Augsburg 12 PA 2, Cim 82<sup>7</sup>). Diesen Besitzerwechsel hatte Hupp 1927 korrekt in seiner Studie zum Blatt mitgeteilt (Hupp 1927, 30). Als Teil des Sammlungsbestandes wurde das Schandbild zuletzt 2017 im Rahmen einer viel beachteten Cimelien-Ausstellung gezeigt. Im zugehörigen Katalog ist es mit einer Farabbildung und einem Begleittext von Achim Riether gewürdigt (Riether 2017, 158f.). Die Publikation von Lentz wird in der Bibliographie als Referenz genannt, der darin enthaltene Irrtum findet jedoch im Katalogtext keine Erwähnung. Was eine ‚Wiederentdeckung‘ hätte werden können, blieb so trotz der öffentlichen Präsentation des Objekts weiterhin Teilen der Forschungsgemeinschaft unbekannt (vgl. Roland 2019, 297, Anm. 150). Entsprechend wird das



**Abb. 4 |** Wappen des Niclas Graf von Abensberg, aus: Scheibler'sches Wappenbuch. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 312 c, S. 17<sup>8</sup>

Objekt in der Datenbank des kollaborativen Onlinearchivs Monasterium.net (Mom-CA)<sup>9</sup> noch mit dem Hinweis „Ausstellungsort unbekannt“ (monasterium.net, 1461-99-99, Stand: 13.12.2024, 12.39h) geführt. Die Aktualisierung des entsprechenden Datensatzes wird nunmehr auf Basis der neuen Erkenntnisse vorbereitet.

Der hochformatige Holzschnitt, der zu einem gegen Niclas von Abensberg gerichteten Schmähbrief gehört und als Anhang an dessen Querformat durch eine zentrierte Klebung montiert wurde, zeigt einen eng in das Blattformat eingepassten Galgen. An dessen Querbalken hängt rechts, gebunden an den Fußgelenken, eine Person mit langen, voluminös fallenden Haaren, bekleidet mit Wams, enganliegenden Hosen und Schnabelschuhen. Die Hängung an den Füßen galt als besonders schändliche Art der Hinrichtung. Dies unterstreicht das Pendant: Links neben dem Mann wurde auch sein rechtlicher Körper gestürzt gehenkt, indem das am Strebebalken befestigte Wappen als Zeichen seiner Entehrung ebenfalls verkehrt herum hängt. Ein vergleichender Blick in das Scheibler'sche Wappenbuch zeigt die repräsentative Ansicht. **Abb. 4 |** (um 1450–17. Jh. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 312c<sup>7</sup>)

Das Schandbild (vgl. **Abb. 2**) ist in Schwarz gedruckt, die Seile sind grau übermalt, die Gewandteile der linken Körperhälfte in Mennige rötlich koloriert. Achim Riether nimmt aus nachvollziehbaren Gründen an, dass die von Benigna von Tanndorf in Auftrag gegebene Darstellung mit der auffälligen Mi-Parti-Kleidung ein zusätzlich diffamierendes Detail enthält. Die für ein solches Kleidungsstück typische Verschiedenfarbigkeit wird im Schandbild zu schwarz und farblos gedruckten Gewandteilen sowie einer mit Mennige kolorierten Fläche. Heraldisch werden hierdurch die Farben des Geschmähten, Schwarz und Silber, imitiert und durch Rot ergänzt. Die Zutat könnte im Kontext sozialer Abwertung als ein Zeichen übertriebener Eitelkeit, Falschheit oder Streit gelesen werden. Riehers Verweis auf Kostüme spätmittelalterlicher Henker und Schergen muss jedoch, wie das Standardwerk von Veronika Mertens verdeutlicht, aufgrund inhaltlicher und kontextueller Diskrepanzen relativiert werden.

Die für das Mi-Parti typische vertikale Zusammensetzung gefärbter Stoffe war in Europa Mitte des 15. Jahrhunderts, als das Schandbild entstand, weit verbreitet (Mertens 1983, 20–23). Vermutlich changierte das Kostüm im Kontext der auf die Präsentation eines Ehrlosen zielenden Darstellung doppeldeutig zwischen Statussymbol und dem daran geknüpften Hinweis auf den gesellschaftlichen Rang des Grafen und seine gesellschaftliche Verantwortung einerseits sowie der beabsichtigten moralisierenden Assoziation des Publikums mit Zeichen von sozialer Geringschätzung andererseits, da die Gewandteilung symbolhaft mit Lastern verbunden werden konnte. Gleiches gilt für die Wahl der Farbe Rot, die mit negativen Exempla wie Judas, dem ikonographisch rote Haare zugeschrieben wurden, assoziiert werden konnte. Hierzu passt der handschriftliche Titulus, der dem Gehenkten folgende Worte in den Mund legt: „Nicklaus here zcu Abensperg ben ich gena[n]t / mein posheit macht mich weid bekannt“.

Angesichts der mit brauner Tinte und eben nicht gedruckt hinzugefügten Überschrift sowie der kolorierten Elemente wirft nun die Kombination des eine

serielle Fertigung ermöglichenden Druckverfahrens mit manuellen Individualisierungen weiterführen die praktische Fragen nach der Herstellung und der Stückzahl des Schandbildes auf. Riether ging davon aus, dass die Reproduktion und Verbreitung „rasch dutzendfach“ möglich war. Martin Roland nahm an, die Klägerin habe die Drucke damals „an jeder Hausecke“ anschlagen lassen. Gesichert sind solche Vermutungen indes nicht, denn in keinem einzigen Fall ist bisher eine Stückzahl der angefertigten Schandbilder genannt – die mögliche Bandbreite zwischen Unikat und unbekannt großer Menge gilt es erst noch zu erschließen. Möge die Wiederbekanntmachung des Blattes und seines von Fidelis Butsch gewählten Aufbewahrungsortes den teilkolorierten Holzschnitt der kunsthistorischen Forschung wieder zugänglich machen.

## Literatur

**Breul 2015:** Wolfgang Breul, Entehrte Ritter: Schmähbriefe sind Teil der Auseinandersetzung, in: Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation. Ausst.kat. Regensburg 2015, 138–140.

**Hupp 1927:** Otto Hupp, Der Galgenbrief und anderes aus dem Leben des Nikolaus Herrn zu Abensberg, in: Ders., Wappenkunst und Wappenkunde. Beiträge zur Geschichte der Heraldik, München 1927, 29–43.

**Hupp 1930:** Otto Hupp, Scheltbriefe und Schandbilder. Ein Rechtsbehelf aus dem 15. und 16. Jahrhundert, München 1930. ↗

**Lehmann 2024:** Doris H. Lehmann, Bildpolemischer Künstlerstreit. Von Leonbruno bis Hogarth, Merzhausen 2024. ↗

**Lentz 2004:** Matthias Lentz, Konflikt, Ehre, Ordnung. Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350 bis 1600). Mit einem illustrierten Katalog der Überlieferung (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, 217), Hannover 2004.

**Mertens 1983:** Veronika Mertens, Mi-Parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Remscheid 1983.



**Passavant 1860:** Johann David Passavant, Adam von Bartsch und Jean Duchesne, *Le peintre-graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–64.

**Riether 2017:** Achim Riether, 50. Schmähbrief, in: Karl-Georg Pfändtner (Hg.), *Gold und Bücher lieb ich sehr... 480 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*. Katalog zur Cimelien-Ausstellung vom 19. Oktober bis 15. Dezember 2017, Projektleitung und Redaktion Uta Wolf, Luzern 2017, 158–159.

**Roland/Zajic 2013:** Martin Roland und Andreas Zajic, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, in: *Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 59, 2013, 241–432.

**Roland 2019:** Martin Roland, *Illuminierte Urkunden. Bildmedium und Performanz*, in: Andrea Stieldorf (Hg.), *Die Urkunde. Text – Bild – Objekt*, Berlin 2019, 259–330.

**Tacke 2018:** Andreas Tacke (Hg.), *Statuta pictorum*. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches (*artifex*. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte), 5 Bde., Petersberg 2018.

**Weber 2002:** Matthias Weber, *Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577*. Historische Einführung und Edition, Frankfurt a. M. 2002.

**Weigel/Zestermann 1866:** Theodor Oswald Weigel und Adolf Zestermann, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*, 2 Bde., Leipzig 1866. ↗