

BOŻENA STEINBORN, ANTONI ZIEMBA

Malarstwo Niemieckie do 1600 Roku – Deutsche Malerei bis 1600. Katalog Zbiorów – Bestandskatalog [Muzeum Narodowe w Warszawie]

Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie 2000. 462 Seiten, 30 Farb- und 84 Schwarzweißabb. ISBN 83-7100-141-X

Der Katalog der deutschen Malerei bis 1600 im Muzeum Narodowe in Warschau ist hochwillkommen. Bestandskataloge machen mit den zumeist nur lückenhaft bekannten Materialien der Museen vertraut und spornen die Forschung an. Die in die Renaissance hineinreichende deutsche Malerei des späten Mittelalters ist immer die Beschäftigung wert. Die epochalen Leistungen der großen Meister strahlten noch in abgelegene Gebiete und in die Werkstätten kleinerer Meister hinein, so daß uns auch geringere Werke etwas zu sagen haben.

Die Katalogbearbeitung oblag Bożena Steinborn und Antoni Ziemba, wobei Steinborn der Löwenanteil zufiel. Das 15. Jh. ist mit der Begründung, daß die Tafelgemälde aus Pommern und Schlesien (wäre zu ergänzen: Danzig und Westpreußen) bereits von Tadeusz Dobrzeński 1972 (engl. 1977) wissenschaftlich erforscht wurden, nur mit den wenigen Werken aus anderen deutschen Kunstlandschaften, die dort minder eingehend behandelt wurden, vertreten. Eine Auswahl der deutschen und österreichischen Gemälde des 16. Jh.s im Warschauer Nationalmuseum hatte Andrzej Chudzikowski, 1964, bearbeitet. Einige der Bilder wurden in der Zwischenzeit zurückgegeben und kommen daher in dem neuen Katalog nicht mehr vor. Die Gründe, warum die Mehrzahl der Bilder aus den bis 1945 deutschen Gebieten ihren angestammten Kirchen und Museen entzogen und dem Warschauer Nationalmuseum einverleibt wurden, sind hier nicht zu erörtern.

Wird der Katalog als solcher begrüßt, so in diesem Falle besonders auch die deutsche Übersetzung, die einen durch keine Sprachbarrieren gehemmten Umgang mit der Mehrzahl

der mitgeteilten Fakten und Überlegungen erlaubt. Um den Gesamtumfang und damit die Kosten für die Erstellung des Kataloges in Grenzen zu halten, zu dessen Drucklegung die Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit aus Mitteln der Bundesrepublik Deutschland beisteuerte, blieben Teile unübersetzt, nämlich die Provenienzen, bei denen der deutsche Leser die heute polnischen in die ehemals deutschen Städtenamen zurückübersetzen muß, die Künstlerviten und leider auch die Tabellen zur Technologie. Der handliche Katalog bildet alle besprochenen Werke ab, davon ein gutes Drittel in Farbe. Die wissenschaftlichen Resultate werden anschaulich und gut lesbar vermittelt. Jedes Bild wird beschrieben, auf seine ikonographische Herkunft befragt und in Ansehung seiner künstlerischen Eigenart interpretiert, die Literatur diskutiert und ausgewertet. Register und Konkordanzen erleichtern die Benutzung des Kataloges.

Die Bearbeiter hatten es nicht leicht mit einem Bestand, in dem die großen Namen selten sind. Für das 15. Jh. muß man sich ohnehin weitgehend mit Notnamen behelfen. Von den deutschen Kunstlandschaften ist Österreich mit dem Meister von Schloß Lichtenstein, Taufe Christi (Kat. 40), und mit zwei zu einem größeren Altarwerk gehörenden Szenen aus der Veitslegende (Kat. 65) vertreten, Nürnberg mit dem Meister des Wolfgang-Altars, Triptychon mit Mariae Himmelfahrt (Kat. 39), Augsburg mit Sigmund Holbein, zwei Passionstafeln, Altarflügel (Kat. 32), Niederdeutschland mit vier Flügeln des Hamburger Domaltars (Kat. 38). Zu den Ecküberhöhungen mit Gottvater und Engeln (Kat. 36), die dem sog. Meister des Bonner Diptychons mit Vorbehalt zugeschrieben werden, vgl. zuletzt

Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder (Hrsgg.), *Lust und Verlust II, Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860*, Köln 1998, Nr. 51e. Es bleibt ein Rest nicht lokalisierbarer Bilder, darunter das nieder-sächsisch anmutende »Ecce homo« (Kat. 64). Die Hauptwerke der Sammlung, soweit sie in das 16. Jh. gehören, sind bekannt und wurden bereits angemessen publiziert, darunter Jan Baegerts »Geburt Christi« (Kat. 2), Hans Baldungs »Herkules und Antäus« (Kat. 3), Barthel Bruyns »Verkündigung an Maria« und »Christus erscheint seiner Mutter« (Kat. 7 a, b) und Lucas Cranachs d. Ä. »Adam und Eva« (Kat. 8), weiterhin einige der Bildnisse, u. a. von den beiden Cranach und von Hans Schäufelein. Bei Baegert, der sich an einem Stich Israhels van Meckenem orientierte, stehen die Tiere sicher nicht »in einer Art Keller«, auch wenn die jähe maßstäbliche Verkleinerung diesen Eindruck erweckt, sondern auf dem Boden des Stalles. Die enge Beziehung der Bruynschen Tafeln zu Jan Joest van Calcar hat Steinborn einleuchtend zu einer Datierung schon vor 1525 bewogen. Daß Cranach Jan Gossaerts Adam- und -Eva-Bild (Hampton Court) »sicherlich« gekannt hätte, leuchtet nicht ein, steht sein Bild doch Dürers Bildpaar des Sündenfalles von 1507 (Madrid, Prado) mit einem nach Stellung, Geste und Empfindung überraschend verwandten Adam entschieden näher.

Zu einigen Bildern lassen sich ergänzende Angaben machen. Das niederrheinische Triptychon aus der Kölner Sammlung Weyer, das im Zentrum die Messe des hl. Gregor zeigt (Kat. 55), wird bei Kier und Zehnder 1998 (wie oben), S. 513, Nr. 213, genannt und abgebildet. Der Christus am Altar ist eine beruhigte Version des Dürerschen Schmerzensmannes B. 20. Die einleuchtend in Augsburg lokalisierte »Geburt Christi« (Kat. 48) teilt ihre Zwischenstellung zwischen den prominenten Augsburger Malern mit dem Meister des Seifriedsberger Altars, den Ernst Buchner in der *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 10, 1956,

vorgestellt hat. Die dort auf S. 36 abgebildete »Geburt Christi« (vormals im Londoner Kunsthandel) zeigt entsprechende Kopftypen, die gestückte, kantige Architektur mit dem querliegenden Balken, den großgesehenen Faltenwurf und einen verblüffend ähnlichen Kopf des Ochsens. Der Moment des Berichtes ist ein anderer, da den Hirten die Geburt des Kindes nicht mehr durch den Engel verkündigt wird, sondern sie sich bereits am Stall von Bethlehem eingefunden haben, um das Kind zu verehren. Es liegt nahe, an denselben Künstler zu denken.

Den hl. Sebastian (Kat. 59) sucht Steinborn in der Nähe des Meisters des Oberaltaicher Schmerzensmannes. Der Heilige ist dem guten Schächer aus Dürers frühem »Riesenholzschnitt« des Kalvarienberges nachgebildet. Entsprechend bekommt er einen abgeflachten Baumstumpf unter den rechten Fuß gescho-ben. Dürers Ausdrucksfigur übernahm auch der unbekannt Maler eines Kalvarienberges aus der Sammlung Eugen Schweizer; vgl. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürers großer Kreuzigungsholzschnitt von 1494/95, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 10, 1955, S. 137–150, Abb. 2, 7.

Bei den verschiedenen Cranach-Repliken (Kat. 10, 12, 13, 15) ist Steinborn jeweils bereit, dem Meister selbst ein paar eigenhändige Pinselftriche oder mehr zuzutrauen. Die von ihr einem Nachahmer Lucas Cranachs d. Ä. zugeschriebene Allegorie der Erlösung (Kat. 20) hat Anja Schneckenburger-Broschek im Zusammenhang mit der Kasseler Version im Bestandskatalog der altdeutschen Gemälde in der Kasseler Gemädegalerie 1997 besprochen und das Kasseler Bild – nicht überzeugend – dem in Annaberg in Sachsen tätigen Anton Heusler zugeschrieben. Die »Verspottung Christi« des Meisters von Meßkirch (Kat. 37) wird in der Monographie von Anna Moraht-Fromm und Hans Westhoff (Ulm 1997), Kat. 13, unter kunsthistorischen und technologischen Gesichtspunkten ausführlich behandelt und farbig abgebildet. Abweichend vom

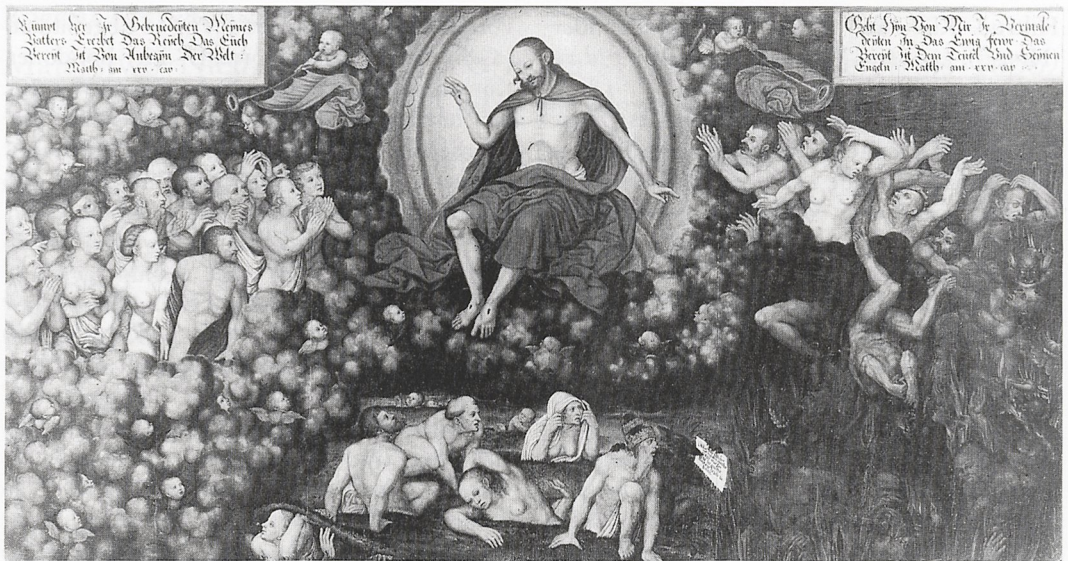


Abb. 1 Wolfgang Krodel, *Jüngstes Gericht*, Warschau, Muzeum Narodowe (Katalog)

neuen Warschauer Bestandskatalog wurde dort statt der drei Bretter nur eines festgestellt. Als Vorlagen für die Komposition zog Moraht-Fromm gleich zwei Dürer-Holzschnitte aus der »Kleinen Passion« — Verspottung Christi (im Kat. Warschau versehentlich als Kupferstich) und Ecce homo (für die Architektur) — heran. Eine Wiederholung der Caritas Romana von Georg Pencz (Kat. 42), PG monogrammiert und 1544 datiert, kam am 14. Mai 1994 unter der Nr. 446 bei Lempertz in Köln zur Auktion.

Bei Wolfgang Krodel's Jüngstem Gericht (Kat. 34; Abb. 1) wäre die Jahreszahl 1530 zu überprüfen und auf jeden Fall in Frage zu stellen. Mindestens fünf der nackten Figuren lassen sich in Michelangelos Jüngstem Gericht wiederfinden, das 1541 vollendet und erst später in Stichen (Abb. 2) reproduziert wurde. In der Gruppe zur Linken Christi sieht man Michelangelos Johannes den Täufer, auf der rechten Seite seinen kopfüber Herabstürzenden, unten links die Auferstehung des Fleisches mit dem vom Rücken gesehenen Sitzenden, dem kriechenden Mönch mit der Tonsur und dem als

Papst ausgestaffierten Bärtigen, der seinen Fuß auf den Rand des Grabes stellt.

Der Münchner Manierist Christoph Schwarz, dem Heinrich Geissler seine leider nicht gedruckte Freiburger Dissertation (1960) widmete, ist mit der an Tintoretto orientierten »Kreuzaufrichtung Christi« (Kat. 47) vertreten, der zeitweise gleichfalls in München tätige Hans von Aachen mit einer seitenverkehrten Kopie (Kat. 1) nach der »Marter des hl. Sebastian« in München, St. Michael. Steinborn sieht das Geissler unbekannte Warschauer Exemplar der Kreuzaufrichtung als Original an, doch fehlt es ihm an Präzision. Dem Stich Aegidius Sadlers könnte es jedenfalls nicht als Vorlage gedient haben. Der eichene Bildträger wäre für München und sicherlich für Schwarz bei dem kleinen Format ungewöhnlich. Gegenüber den anderen Exemplaren der Komposition erscheint das Warschauer Bild, jedenfalls in der Reproduktion, auf allen Seiten beschnitten, zumal am unteren Bildrand, wo der sonst immer sichtbare Spaten entfiel. J. Jacoby bespricht Hans von Aachens Münchner Altarblatt mit der Marter des hl. Sebastian



Abb. 2 Nicolas Beatrizet nach Michelangelo, Jüngstes Gericht, Kupferstich, Detail (Wien, Albertina)

als das Original, das Jan Muller, die Gruppe der Kinderengel bis auf einen eliminierend, im Stich reproduzierte. Die auf Eichenholz gemalte Warschauer Kopie wird nicht eigens erwähnt; vgl. Joachim Jacoby, *Hans von Aachen 1552–1615*, München-Berlin 2000, S. 26–30, Abb. 16, Kat. 30.

Das wachsende Interesse an der Dürer-Renaissance spiegelt der Forschungsstand. Bei dem Gemälde »Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten« (Kat. 29) scheint die Autorschaft Hans Hoffmanns unbestritten, bei dem »Ecce homo« (Kat. 30) könnte die Eiche, auf die das Bild gemalt ist, für niederländische Herkunft sprechen, der weichliche Schmerzensmann (Kat. 31) erreicht das Niveau des Meisters nicht. Dürer selbst kommt in mehreren, zumeist schwachen, Kopien zu Wort. Die seitenverkehrte Kopie (Kat. 23) nach der Madonna mit der Nelke von 1516 hat Gisela Goldberg im Katalog der Ausstellung *Albrecht Dürer – Die Gemälde der Alten Pinakothek* von 1998, Nr. 11, im Zusammenhang mit dem

Dürerschen Original in der Alten Pinakothek besprochen. Der Madonna mit der Meerkatze (Kat. 26) nach Dürers Kupferstich B. 42 lassen sich frühere gemalte Kopien in Weimar und Nürnberg vergleichen, beide in den einschlägigen neueren Bestandskatalogen der Sammlungen publiziert und abgebildet.

Von den 81 Katalognummern gehören 26 zu selbständigen Bildnissen, wobei unter Kat. 22 eine Serie von 10 Bildern von Persönlichkeiten des königlichen Hauses Jagiello läuft. Neben durchschnittlichen Arbeiten stehen höchst einprägsame, überwiegend aus den Jahrzehnten bis 1550. Bei dem seelenvollen Bildnis eines jungen Mannes, das ein gefälschtes Monogramm als eine Arbeit Albrecht Dürers auswies (Kat. 45), wird die Autorschaft Hans Schäufeleins heute nicht mehr bestritten. Das Profilbildnis eines jungen Mannes von 1524 (Kat. 60) trägt zwei Monogramme, von denen eines dem Dargestellten, das andere dem Maler zugehören dürfte. Mit Recht verweist Steinborn, was die Größe und Verteilung der

Inscription betrifft, auf den am ungarischen Königshof tätigen Hans Krell; vgl. K. Löcher, Der Maler Hans Krell aus Crailsheim in den Diensten des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach und König Ludwigs II. von Ungarn, in: *Jahrb. des Hist. Vereins für Mittel-franken* 37, 1994/95. Da Krell auch in Prag tätig war, könnte man an einen Maler aus seinem böhmischen Umkreis denken. Bei dem BP (ligiert) monogrammierten Männerbildnis (Kat. 4) stellt Steinborn sowohl die Zuschreibung an Barthel Beham wie die Identifizierung des Dargestellten als des Nürnberger Münzkürners Jörg Herz in Frage, m. E. zu Unrecht. Cranachs bezauberndes Bildnis einer jungen Dame mit Vergißmeinnicht (Kat. 9) spielt in der Entwicklung des ganzfigurigen Bildnisses schon wegen des kleinen Formats keine entscheidende Rolle, doch hat es Maria Kusche in Ihrem Aufsatz »Der christliche Ritter und seine Dame – Das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur«, in: *Pantheon* 49, 1991, S. 15, genannt, in der zugehörigen Abb. 51 aber mit einem ähnlichen Bild in Prag verwechselt. Helmut Börsch-Supan zählt das Warschauer Bild den Idealbildnissen zu und empfiehlt, »diesen ganzen Werkkomplex in einer Beziehung zu der Veränderung des Lebens am Wittenberger Hof im Gefolge des Einzugs der Prinzessin Sibylle von Kleve zu sehen«, vgl. H. Börsch-Supan, Lucas Cranach d. Ä. und das höfische Damenporträt, Das St. Petersburger Damenbildnis, in: Frank Matthias Kammel und Carola Bettina Gries (Hrsgg.): *Begegnungen mit alten Meistern, Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nürnberg 2000, S. 237–244, hier S. 240.

Dem Bildnis eines Mannes vor einer holzgemaserten Wand (Kat. 46) ist mit der Zuschreibung an den Münchner Hans Schöpfer d. Ä. nicht gedient. Zur Herkunft des Bildes aus der Sammlung Johann Peter Weyer in Köln vgl. Kier und Zehnder 1998 (wie oben), S. 505, Nr. 42. Zunächst wüßte man gerne, ob der Bildausschnitt – keine Hände und nur ein bißchen Vorhang – original oder späterem

Beschnitt anzulasten ist. Vielleicht läßt sich das Bild mit Jakob Seisenegger in Verbindung bringen, der in seiner voritalienischen Zeit 1529 in Böhmen ein im Ansatz vergleichbares, freilich ganzfiguriges Porträt des Kanzlers Adam von Neuhaus (Schloß Telč, ČR) malte, das ohne die Signatur kaum als ein Werk seiner Hand erkannt worden wäre; vgl. Jaroslav Petru, Seiseneggers Bildnisse Adams I. von Hradec und Annas von Rozmitál, in: *Umění* 33, 1985, S. 193–202, Abb. 1. Zu Schöpfer liegt eine Monographie von K. Löcher (*Ars Bavarica* 73/74, 1995) vor. Jakob Bincks kleines Rundbildnis der Herzogin Dorothea von Preußen (Kat. 6) geht, wie Steinborn überzeugend darlegt, dem in Schloß Frederiksborg/Dänemark verwahrten voraus, doch kann es ein für die beiden Kleinformaten benutztes repräsentatives Ursprungsbild gegeben haben. Das Bildnis des Danziger Bürgers Georg Ferber von 1537 (Kat. 52) sollte als das musterhafte Werk einer angestammten Danziger Malerei, die es noch zu erschließen gilt, ernst genommen werden. Das von Chudzikowski 1964 noch mit Vorbehalt dem Münchner Hans Mielich zugeschriebene Bildnis des Andreas Hertwig von 1541 (Kat. 77) läßt sich aufgrund der biographischen Daten des Dargestellten nach Breslau lokalisieren. Es gruppieren sich um dieses weitere Bildnisse Breslauer Persönlichkeiten, zu denen der Ausstellungskatalog *Portret na Śląsku XVI–XVIII*, Wrocław 1984, an dem Božena Steinborn ratgebend beteiligt war, Auskunft gibt. Den von mir mit dem Künstler in Zusammenhang gebrachten Bildnissen möchte ich das eines 83jährigen Mannes aus der Galerie Nostitz in Prag (Kat. 1905, Nr. 154, jetzt Prag, Nationalgalerie, Inv.Nr. O 4144) hinzuzählen. Die Männerbildnisse Kat. 76, 78 gehören in denselben Umkreis. Lucas Cranachs d. J. Bildnis eines rotbärtigen Mannes (Kat. 17) und Hermann tom Rings Bildnis einer Gräfin Hatzfeld (Kat. 44) sind typische und vorzügliche Arbeiten dieser Maler. Das eindrucksvolle Bildnis einer 48jährigen Frau von 1590 (Kat. 41; Abb. 3)



Abb. 3 Frauenbildnis, 1590, hier Nicolas Juvenel zugeschrieben, Warschau, Muzeum Narodowe (Katalog)



Abb. 4 Nicolas Juvenel, Bildnis der Barbara Schnitter, verheiratete Tucher, 1591, Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Tucherschloß (Museum)

sieht ganz nach dem in Deutschland gemalten Werk eines Niederländers aus. Die von Steinborn versuchsweise vorgeschlagene Zuschreibung an Nicolas Neufchatel wäre durch die an den ebenfalls in Nürnberg tätigen Nicolas Juvenel (vor 1540–1597) zu ersetzen. Zu vergleichen ist bis in die Form der Inschrift hinein das 1591 datierte Bildnis der Barbara Schnitter, Gemahlin Endres Tuchers, in Nürnberg, Tucherschloß (Abb. 4). Das Warschauer Bild ist vom Kostüm her nicht so aufwendig, vom Charakter her einprägsamer. Die zeitliche Nähe könnte dafür sprechen, daß es sich schon bei der 48jährigen Dame des Warschauer Bildes um ein Mitglied der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher handelt. Die von Neufchatel dargestellten Menschen entfalten sich freier im Raum, haben mehr greifbare Präsenz.

Ließen sich umfassendere technologische Untersuchungen, z. B. mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie, nicht durchführen, so teilt

der Katalog doch die Holzarten der Tafeln und die Anzahl der Bretter mit, aus denen sie zusammengefügt sind. Die Kenntnis der Hölzer könnte hilfreich sein, doch nehmen die Vorschläge zur Lokalisierung darauf so gut wie keinen Bezug. Fichtenholz als Bildträger würde bei der nach Köln versetzten Marienkrönung (Kat. 54a) eher für eine Entstehung im Voralpengebiet sprechen. Das Eichenholz läßt beim Danziger Männerbildnis (Kat. 52) jedenfalls nicht auf einen süddeutschen Import schließen, bei dem Fragment eines hl. Joseph (Kat. 75) legt es eine Entstehung am Niederrhein und nicht in der Schweiz nahe, bei der Salome (Kat. 15) läßt es daran zweifeln, daß sie in Cranachs Werkstatt unter der Aufsicht des Meisters gemalt wurde.

Die Übersetzung ins Deutsche hätte einer Glättung bedurft. Übersetzungsschwierigkeiten wurden nicht immer überwunden. Man liest »Nimbusse« statt Nimben und erkennt in »illisiv« (Kat. 52) nur mit Mühe den Begriff

»illusionistisch«, wenn er denn gemeint ist. Man denkt, daß die Autoren während der Drucklegung in Zeitnot gerieten, so daß eine letzte Kontrolle entfiel. Peter Halm wird in der

Anmerkung zu Kat. 48 beim richtigen Namen genannt, im zugehörigen laufenden Text als P. Hahn. Kulmbach vollendete den Johannesaltar für Krakau 1516, nicht 1615.

Kurt Löcher

HORST BREDEKAMP

Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits

Berlin, Akademie Verlag 1999 (*Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie*). 264 S. mit 157 Abb.; DM 84-. ISBN 3-05-003349-5

WOLFGANG REINHARD

Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart

München, Verlag C.H. Beck 1999. 631 S. mit 13 Abb.; DM 98-. ISBN 3-406-45310-4

Das Frontispiz von Thomas Hobbes' im Jahr 1651 erschienenen *Leviathan* (Abb. 1) gehört zu den einprägsamsten Bilderfindungen, in denen der Staat als politische Ordnungskonzeption Gestalt gewann. Das Bild weicht weder allein auf abstrakte Staatssymbole oder auf Herrschaftsinsignien aus, noch auf die Darstellung von personalen Repräsentanten der Staatsgewalt. Vielmehr beruht auf der Tatsache, daß es gleichermaßen als szenographische Komposition wie auch als bildliche Didaktik angelegt ist, seine eigentümlich provokante Wirkung. Meint man das Vorsatzblatt auf Anhieb zu begreifen, so gibt es einem schon auf den zweiten Blick Rätsel auf. Der gekrönte Riese, dessen Körper aus Menschenleibern zusammengesetzt ist, ragt hinter dem Horizont einer Hügelkette auf und greift mit Schwert und Bischofstab gebieterisch über den Landstrich aus. Der Verzicht auf eine Rahmeneinfassung und die Randüberschneidungen lassen keinen Zweifel daran, daß es sich bei dem Gebietsausschnitt vor dem Giganten bloß um das Segment einer Weltlandschaft handelt. Die triadisch aufgefaßte Darstellung, die aus der vom Riesen inkorporierten Zivil-

gesellschaft zwischen den bei Hobbes in einer souveränen Allmacht aufgegangenen Bereichen von weltlicher und geistlicher Herrschaft besteht, ist konsequent auf das gesamte Titelblatt ausgedehnt. In der Stadtansicht aus der Vogelschau ist die Festung dem Schwert und die Kirche dem Bischofstab zugeordnet, während die Einwohner aus der planmäßig angelegten, entvölkerten Bürgerstadt durch das Stadttor in den Körper des Riesen gezogen zu sein scheinen. In der als Triptychon entworfenen unteren Bildhälfte sind in den Seitenflügeln bildliche Abkürzungen von den Machtmitteln, von Herrschaftssymbolen und vom Aktionsprogramm zur Durchsetzung weltlich-kirchlicher Obrigkeit einander gegenübergestellt: die Burg der Kirche, die Fürstenkrone der Mitra, die Kanone dem Blitzbündel des Kirchenbanns, das Waffenarsenal den rhetorischen Waffen der formalen Logik, die Schlacht der Disputation. Im Zentrum erscheint die Titulatur des Buches auf einem fingierten Velum, hinter dem sich für den Leser bei der Lektüre die Arcana vom staatlich geordneten Zusammenleben der Bürger entschleiern sollen.