

Das Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus

Neuerwerbung des Riesenholzschnittes von Martin Weigel

Das mit ca. 68 x 97 cm beachtlich große Werk setzt sich aus acht Blättern zusammen, die von je einem Holzstock gedruckt worden sind. Die kompositionelle Aufteilung des Bildfeldes nimmt auf die Trennungslinien der Teile Rücksicht, wo es möglich ist, und läßt sie durch Säulen und Szenenränder laufen, um technisch bedingte leichte Verschiebungen der Darstellungskanten und damit verbundene Störungen der zerschnittenen Linien zu vermeiden. Das Bild, in dem von links nach rechts Szene sich an Szene reiht, versucht nicht, wie sonst üblich, durch einen einheitlichen Raum den Eindruck einer einheitlichen Handlung zu erwecken, sondern wirkt flach, unräumlich, friesartig, mehr durch Über- und Nebeneinander als durch räumliches Hintereinander von Dingen und Personen. Auch in seinem übrigen Werk tendiert Martin Weigel immer wieder eher zum Flächenhaften als zum Raum, wie in seinem 1566 datierten Holzschnitt „Die Hochzeit zu Kana“, in dem Raumeindrücke durch geometrische Elemente mühsam aufgebaut werden, das Flächenhafte aber das heimlich herrschende Element bildet. Durch die Zurückdrängung des Raumes und den

Verzicht auf die vielen, zwar erzählerischen, aber doch nebensächlichen Detail, die in den zahlreichen anderen Darstellungen des Lazarusgleichnisses üblich sind, erreicht Weigel eine ungewöhnliche Konzentration auf das Wesentliche der Geschichte.

Das Streben nach einem eigenen Erzählstil bringt keine grundsätzlich neue Bilderfindung, sondern zeichnet sich durch eine strenge Auswahl unter den Vorbildern aus. Am meisten übernimmt Weigel aus den beiden Szenen von Jörg Breu d. J., die 1535 und 1545 in Augsburg entstanden sind, woher er selbst stammt, und aus der Umredaktion von Jost Amman von 1564, in der Breus starkes Raumdenken schon mehr ins Flächige überführt wird: übernommen werden neben vielen Details vor allem die Aufteilung der Szene in zwei Etagen, mit dem Antransport von Fischen und dem Zerwirken des Wildprets unten und dem Fest in der Höhe auf einer bedachten Terrasse, mit einer Treppe, die hinunter Lazarus gegeißelt wird. Bei den Vorbildern liegt der Nachdruck der Erzählung auf der genrehaften Schilderung des Festes und seiner Zurichtungen, während die Konsequenzen des asozialen Verhaltens des Reichen und die Be-

lohnung des Armen nur in undeutlichen Randszenen erscheinen; die Moral fließt nur nebenbei mit ein. Weigel dagegen betont das bittere Sterben des Reichen, seine Grablegung, seinen Hilfeschrei aus dem Feuer, und schließt mit der Lichterscheinung des Lazarus in Abrahams Schoß vor der großen hellen Scheibe; dort auch häufen sich die (leider) leeren Schriftrechtecke, in denen wohl die Moral verbalisiert werden konnte.

Abkehr vom genrehaften, räumlich eindringlichen und detailreichen Erzählen, Betonung der Folgen einer Verhaltensweise: Weigel moralisiert, lehrt. Die erste Lehre stellt das Laster vor: überreiches Essen und Trinken überreich gekleideter Personen um eine luxuriös ausgestaffierte Tafel finden wir auf jeder Darstellung des Gleichnisses, wozu bei Aldegrever noch das erotische Element der nackt Baden den kommt. Sehr oft scheint ein Griff des Reichen nach den kostbaren Pokal den symbolischen Vollzug der Gier zu bedeuten. Mit Musik, die hier eine weltliche und unmoralische Funktion hat, und mit der Tischrunde der Spieler vereinigt sich das Tafeln zu einer Trias lasterhaften Lebens, die auch im Gleichnis des Verlorenen Sohnes wieder auftritt: 1541 in den Holzschnitten des Cornelis Anthonisz. Theunissen, 1546 bei Matthias Gerung in einer Lasterallegorie (Hollstein 45), oder in einer Bordellszene (Hollstein 68), bei Urs Grafs „Käuflicher Liebe“ (Hollstein 26), in Sebald Behams „Verlorenem Sohn“ (Hollstein p. 187), indessen Herodesfest (Hollstein p. 188) und – sehr deutlich – in dessen Bibel-titelblatt 1530 (Hollstein p. 191), wo um die Tafel die „Ecclesia Antichristi“ versammelt ist. In ehrbaren Tafeldarstellungen (Weißkunig, Bartsch 11,80, 64) wird dagegen der Pokal meist unberührt gelassen. In der zweiten Lehre von der Mißhandlung und dem Leiden des Lazarus geht die Darstellung über den ursprünglichen Bibeltext, der von Luther später gereinigt wurde, hinaus, indem statt der biblischen Unterlassung einer näheren Fürsorge (Lucas 16) eine zusätzliche Erzählung der Mißhandlung durch Vertreibung und Geißelung angehängt – und vom Großteil der Illustratoren übernommen wurde. Weigel stützt sich auch hier auf



Martin Weigel, der reiche Prasser und der arme Lazarus, Ausschnitt



Martin Weigel, der reiche Prasser und der arme Lazarus, Holzschnitt von 8 Stöcken, um 1566

Breu, Amman, Theunissen. Das leidende Darniederliegen des Lazarus wird dagegen sehr verschieden dargestellt, aber nirgends in so eindeutigen Bezug gesetzt wie bei Weigel, der sich hierfür aus Lucas Cranach d. Ä. „Beweinung Christi“ (Bartsch 18) die Liegefigur des toten Christus zum Vorbild nimmt und dadurch die Gleichsetzung Christi mit dem „Geringsten unter euch“ zitiert. Die dritte Lehre betrifft das Sterben, das bei den Einblattdarstellungen fehlt und nur in den Serien auftritt, so bei Pencz und Aldegrevier. Auch hier werden sehr überlegt moralisierende Elemente aus dem Bildvorrat ausgesucht: die Schatztruhe enthält die diesseitigen Güter des Reichen, sie ist des Teufels, wie Aldegrevier deutlich macht; Die Gefäße enthalten im Gleichnis des seeligen und unseeligen Sterbens von Breu d. J. wirkungsvolle Medizin, die aber hier nichts vermag; das erhobene Urin-glas in der Hand des Arztes wird oft auch vom Tod gehalten (Breu, Sebald Beham „Die Todesstunde“, Hollstein p. 235); schließlich hängen Sterben und Auferstehung miteinander und mit dem Alten und Neuen Testament zusammen, wie es Peter Gottlandt in seiner Allegorie nach Lucas Cranach d. J. 1552 darstellt (Hollstein 5). Lazarus stirbt in der Schlußszene in Analogie zu

Breu als Pilger, liegt auf der blanken Erde, aber seine Seele wird von zwei Engeln zu Abraham getragen, der zum hilflehenden Reichen den Verdammungsgestus macht, wie Christus im Jüngsten Gericht (z. B. bei Schäuuffelein 1507; Bartsch 11, 34, 30). Eine Doppelfunktion der Geste des Verdammten läßt sich einmal aus der Geschichte selbst ableiten, in der der Reiche Abraham um Linderung des Durstes bittet und daher auf seinen Mund zeigt; bildlich läßt sie sich aus Darstellungen der Abwehr und der Hilflosigkeit ableiten, so aus Ladenspelders Bekehrung Pauli (Hollstein 13), aus des Meisters IS Malchus (Bartsch 11, 255, bei Schäuuffelein), aus Sebald Behams vom Tode überraschter Frau (Bartsch 14, 147). Martin Weigel erweist sich in diesem Blatt als Eklektizist, der planvoll vorgeht und nicht aus Schwäche einen „pasticcio“ macht, wie die Italiener einen Brei oder Teig aus vielen Zutaten nennen. Da sein Werk stilistisch sehr verschiedene Züge trägt und bisher in der Datierung ungeklärt ist, kann eine genaue Datierung unserer Szene vorerst nicht erfolgen. Die Augsburger Herkunft Weigels und die Übernahme aus Jörg Breus d. J. Werken einerseits, die starken Detailübernahmen aus Werken des Nürnberger Kreises andererseits,

lassen die Annahme zu, daß der Holzschnitt in Nürnberg entstanden ist, nicht lange nach der Übersiedlung, vielleicht in einiger Nähe zur „Hochzeit von Kana“ von 1566.

Es versteht sich von selbst, daß ein aus acht Blättern zusammengesetzter Riesenholzschnitt nicht für den intimen Gebrauch einer privaten graphischen Sammlung geschaffen worden ist, sondern daß es seine Bestimmung war, zusammengeklebt zu werden und so als Gesamtbild eine große Fläche zu bedecken und zu zieren, etwa ein Wandpaneel, ein Möbel, einen Altar oder sonst etwas – wir wissen es bisher nicht, die Erforschung der Riesenholzschritte steckt noch in den Anfängen. Als Teil eines Hauses oder eines dem Verschleiß unterliegenden Möbels ging er mit diesem unter, daher die große Seltenheit dieser grafischen Objekte, die sich – wie in unserem Fall – nur zufällig dann erhalten haben, wenn sie nicht zusammengeklebt und aufgeklebt wurden, sondern zweckwidrig irgendwo ungenutzt liegen blieben.

Die Graphische Sammlung verdankt die Möglichkeit zu dieser hochwillkommenen Erwerbung einer großzügigen Gabe des Förderkreises des Germanischen Nationalmuseums.

Axel Janeck