

Das Bild der Armut im Mittelalter

von THOMAS RAFF

Auf den ersten Blick schien es mir keine allzu schwierige Aufgabe, als Kunsthistoriker auf einer Tagung von Mediävisten über »das Bild der Armut im Mittelalter« zu sprechen. Nachdem ich mich aber ein wenig in die historische und sozialgeschichtliche Literatur¹⁾ zum Thema eingelesen hatte, geriet ich doch in einige Verwirrung. Denn ich fand bei der Lektüre die unterschiedlichsten Definitionen und Systematisierungen des Begriffes Armut:

- So differenziert man, naheliegenderweise, zwischen der freiwilligen Armut der Mönche und der durchaus unfreiwilligen der unteren sozialen Schichten.
- Man kann lesen, als »arm« im weiteren Sinne des Wortes müsse die Mehrheit der mittelalterlichen Bevölkerung bezeichnet werden.
- Es wird dargelegt, Armut sei weniger ein ökonomisches als ein rechtlich-soziales Problem gewesen. Das Gegenteil von *pauper* sei nicht *dives*, sondern *potens*. »Arm« sei demnach einer, der von anderen rechtlich, wirtschaftlich oder sonstwie abhängig, also unfrei, ist.
- Einerseits preist die christliche Lehre die Armut (*beati pauperes, quia vestrum est regnum Dei*)²⁾ und warnt vor den negativen Folgen des Reichtums (*facilius est camelum*

1) Karl BOSL, »Potens« und »Pauper«. Begriffsgeschichtliche Studien zur gesellschaftlichen Differenzierung im frühen Mittelalter, in: DERS., Frühformen der Gesellschaft im mittelalterlichen Europa, München/Wien 1964, S. 106–134; Thomas FISCHER, Städtische Armut und Armenfürsorge im 15. und 16. Jahrhundert. Sozialgeschichtliche Untersuchungen am Beispiel der Städte Basel, Freiburg/Br. und Straßburg (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 4), Göttingen 1979; Otto Gerhard OEXLE, Armut und Armenfürsorge um 1200. Ein Beitrag zum Verständnis der freiwilligen Armut bei Elisabeth von Thüringen, in: Ausstellungskatalog »Sankt Elisabeth. Fürstin – Dienerin – Heilige«, Marburg 1981, S. 78–100; Wolfram FISCHER, Armut in der Geschichte. Erscheinungsformen und Lösungsversuche der »Sozialen Frage« in Europa seit dem Mittelalter, Göttingen 1982; Thomas FISCHER, Armut, Bettler, Almosen. Die Anfänge städtischer Sozialfürsorge im ausgehenden Mittelalter, in: Ausstellungskatalog »Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650«, Braunschweig 1985, Bd. 4, S. 271–286; Wolfgang von HIPPEL, Armut, Unterschichten, Randgruppen in der frühen Neuzeit (Enzyklopädie deutscher Geschichte 34), München 1995; Friedrich-Arnold LASSOTTA, Formen der Armut im späten Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit. Untersuchungen vornehmlich an Kölner Quellen des 14. bis 17. Jahrhunderts, 2 Bde., (Phil. Diss. 1984), Köln 1993.

2) Lk 6, 20.

per foramen acus transire, quam divitem intrare in regnum caelorum)³⁾. Andererseits lässt sich fast durchgängig eine moralische Verurteilung und Diskriminierung der Armen feststellen.

– Die Antike hatte überhaupt jeden für arm gehalten, ja für einen Banausen, der von seiner eigenen Hände Arbeit leben musste. Und das sahen Gregor von Tours im 6. und Thomas von Aquin im 13. Jahrhundert auch noch weitgehend so⁴⁾.

– Man unterscheidet die »gewöhnlichen Armen« von den »völlig Armen«, die selbstverschuldet Armen von denen, die schuldlos arm wurden, usw.

– Es wurde gesagt, Armut sei in erster Linie eine Folge von körperlichen oder geistigen Defekten oder ein mehr oder weniger selbstverständliches Element des Greisenalters.

– Es müsse bereits von Armut gesprochen werden, wenn einer nicht an der Normalität seines eigenen Standes teilnehmen konnte, was durchaus auch für Adlige, Ritter und Kleriker gelten könne.

– Als *pauperes* wurden im 13. Jahrhundert die Studenten ebenso bezeichnet wie die Pilger; weniger weil sie völlig mittellos waren, sondern weil sie beide, durchaus freiwillig, als *exiles* in der Fremde, »im Elend«, lebten und dadurch einen für uns heute unvorstellbar labilen Rechtsstatus besaßen. Die Begriffe *peregrinus* und *pauper* galten weitgehend als Synonyme. *Pauper et peregrinus* war ein feststehender Ausdruck, der nicht etwa einen armen Mann auf Pilgerreise bezeichnete, sondern eher mit »arm und unbehauft« zu übersetzen wäre.

Ich brauche mein kleines *florilegium* der Meinungen und Definitionen nicht weiter vor Ihnen auszubreiten, denn Sie alle sind ausgewiesene Kenner dieser Problematik, die ja auch das eigentliche Thema des heute beginnenden Arbeitskreises bildet. Für den Kunsthistoriker, der zu dieser Tagung etwas beitragen soll, fragt sich aber nun doch, mit welcher Auswahl mittelalterlicher Bildquellen er den vielfältigen Aspekten des Armutsbegriffes halbwegs gerecht werden könnte.

– Mit Bildern von irgendwelchen Mönchen, *pauperes Christi*, insbesondere mit solchen von Angehörigen der Bettelorden?

– Mit Darstellungen des sogenannten gemeinen Volkes, da dieses doch zu fast allen Zeiten als »arm« zu bezeichnen sei?

– Wie ließe sich das Verhältnis von *pauper* und *potens* durch Bilder veranschaulichen? Durch Darstellungen leibeigener Bauern oder asylsuchender Flüchtlinge?

3) Mt 19, 24.

4) Johannes SCHNEIDER, Die Darstellung der »Pauperes« in den »Historiae« Gregors von Tours. Ein Beitrag zur sozialökonomischen Struktur Galliens im 6. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte 4 (1966) S. 57–74. Thomas von Aquin: »Lohnarbeiter, die ihre Arbeitskraft vermieten, sind Arme, die durch ihre Handarbeit ihren täglichen Lebensunterhalt erwerben«. Zitiert nach: OEXLE, Armut und Armenfürsorge (wie Anm. 1), S. 79.

– Sollte man Bilder von Studenten und Pilgern zeigen, oder eher solche von Bettlern, Kranken und Krüppeln?

Alle diese Möglichkeiten wären wohl denkbar, und einige werde ich auch exemplarisch einstreuen. Aber zunächst und hauptsächlich möchte ich Ihnen Personifikationen der Armut vorführen, also Verbildlichungen des Abstraktums durch menschliche Figuren.

I. PERSONIFIKATIONEN DER ARMUT

Solche Personifikationen geben zwar nicht in erster Linie das Aussehen damaliger Armer wieder, sie können also nicht im engeren Sinne des Wortes als Bild-Quellen gelten oder zur Illustration oder Rekonstruktion der damaligen Wirklichkeit dienen. Dafür steht aber zu vermuten, daß wir an diesen gewissermaßen theoretischen Gestalten die als konventionell angesehenen »Zeichen der Armut« am deutlichsten vorgeführt bekommen. Und diese Bilder haben auch noch den Vorteil, daß mit ihnen wirklich die Armut selbst gezeigt werden soll, nicht etwa – zum Beispiel – die Verehrungswürdigkeit der *pauperes Christi*; die Fröhlichkeit des Scholarenlebens; das Erschreckende oder vielleicht sogar Groteske (und damit womöglich Unheimliche) der Krüppel.

Personifizierte Darstellungen der Armut finden sich, soweit ich sehe, in der mittelalterlichen Kunst Europas recht selten. Obwohl die freiwillige Armut, nach dem gelebten Vorbild und dem gesprochenen Wort Jesu, zu den wichtigen christlichen Tugenden zu rechnen ist, kommt sie meines Wissens in den vielen mittelalterlichen Tugenden-und-Laster-Zyklen nicht vor⁵⁾. Das läßt sich vermutlich dadurch erklären, daß Armut und Reichtum keine absolut positiven oder negativen Werte bildeten, das heißt, nicht als echte Tugenden oder Laster galten.

»Exemplum paupertatis« in Laon

Am nördlichen Portal der Westfassade der Kathedrale von Laon, dessen Skulpturenschmuck um das Jahr 1200 geschaffen wurde, erkennt man zahllose miteinander kämpfende Tugenden-und-Laster-Paare. Eine der triumphierenden Tugenden ist *Caritas*, die Nächstenliebe, die einer kleinen Gestalt ein Gewand reicht. Diese kleine Gestalt ist mit den Buchstaben PAUP. bezeichnet, was zweifellos als *pauper* zu ergänzen ist. Gemeint

5) Vgl. Adolf KATZENELLENBOGEN, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century (Studies of the Warburg Institute 10), London 1939; Jennifer O'REILLY, Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages (Phil. Diss. 1972), New York/London 1988.

ist also ein Armer, dem durch die Tugend der *Caritas* geholfen wird. Es handelt sich bei dieser kleinen Gestalt also nicht um eine Personifikation der Armut, sondern um ein *exemplum*, einen Stellvertreter, der als *pars pro toto* für die vielen Armen steht, die von der Tugend der Nächstenliebe profitieren⁶⁾. In unserem Zusammenhang bleibt aber festzuhalten, daß man offenbar glaubte, die Nächstenliebe am eindeutigsten durch das Verteilen von Kleidung an Hilfsbedürftige verbildlichen zu können⁷⁾. Hierauf werde ich zurückkommen.

»*Frau Armut*« in Assisi

Die wohl früheste eigentliche Personifikation der Armut verdanken wir Giotto, und zwar in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi⁸⁾, deren Vierung ein sehr originelles, ganz auf den Franziskaner-Orden zugeschnittenes Bildprogramm aufweist.

Die westliche Gewölbekappe zeigt dem auf das Grab des heiligen Franz Zuschreitenden die »Verherrlichung des Heiligen« (*Gloriosus Franciscus*), also seine Aufnahme in den Himmel. Die drei anderen Zwickelfelder liefern sozusagen die moralische Begründung für diese Glorifizierung, sie schildern die drei Haupttugenden des Heiligen bzw. die drei wichtigsten Ordensgelübde der Franziskaner:

Die südliche Gewölbekappe zeigt die Allegorie der *Sancta Oboedientia*, die nördliche die der *Sancta Castitas*. Die östliche, zum Altar weisende und dadurch erst zuletzt erkennbare Kappe zeigt, wie der heilige Franz durch Christus mit einer Frau, nämlich der Armut, vermählt wird (Abb. 1 und 2).

Natürlich ist hier die freiwillig gewählte Armut des Mönchs gemeint. *Sancta Paupertas* trägt ein sehr einfaches, zerrissen und vielfach geflicktes Gewand, gegürtet durch einen groben Strick. Die hagere Gestalt sieht vor sich dürres Dornengestrüpp, wird aber von Rosen- und Lilienblüten hinterfangen. Um sie von den Heiligen zu unterscheiden, hat sie keinen runden, sondern, wie die anderen Tugend-Personifikationen in diesen Fresken, einen sechseckigen Nimbus. Sie wird von einem Kötter angekläfft, ein Knabe wirft mit Steinen nach ihr, ein anderer schlägt sie mit einem Stock. Erst bei ge-

6) Anders KATZENELLENBOGEN, Allegories (wie Anm. 5), S. 19, Anm. 3: Er glaubt, es sei dargestellt, wie die Tugend *Caritas* das Laster *Paupertas* überwindet. Zum Vergleich etwa das *Misericordia*-Relief des Basler Münsters (um 1170): Hier führt eine nonnenähnlich gekleidete Frau (MISERICORDIA) einen ausgemergelten Mann (PAUPER). Abb. bei: François MAURER-KUHN, Das Münster von Basel (Schweizerische Kunsthörer 20/191), Bern 1994, S. 14.

7) Vgl. Maria von THADDEN, Die Ikonographie der *Caritas* in der Kunst des Mittelalters (Phil. Diss. masch.), Bonn 1951.

8) Joachim POESCHKE, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, vor allem S. 45–49, S. 105–110, Abb. 245/246. Gute Abb. auch in: Elvio LUNGHI, Die Franziskus-Kirche in Assisi, Königstein i. T. 1996, S. 108–110.

nauem Hinsehen bemerkt man, daß sie geflügelt ist. Diese auffällig kleinen und kraftlosen Flügel stehen wohl für die Mühsal, sich durch Armut zu Gott zu erheben. Unter Vermittlung Christi reicht »Frau Armut« ihre rechte Hand dem Bräutigam, der ihr einen Ring an den Finger steckt. Mit der Linken segnet sie. Der Segen geht zu zwei allegorischen Gestalten, die als *Spes* und *Caritas* bezeichnet sind. Es fällt auf, daß hier die dritte Theologische Tugend, *Fides*, fehlt, so daß man vermuten könnte, die franziskanische Armut solle als wichtigster Ausdruck des Glaubens, ja als dieser selbst, propagiert werden.

Links vorne (also auf der – von Gott aus – rechten, das heißt »guten« Seite) vollführt ein Mann die klassische Handlung der *Caritas*, wie wir sie schon in Laon kennengelernt haben: Er zieht sein Gewand aus und schenkt es einem Armen. Es ist kein Zufall, daß es sich um ein rotes Gewand handelt, denn im biblischen Gleichnis vom armen Lazarus wird der Reiche beschrieben als *homo quidam dives, qui induebatur purpura et byssu*⁹⁾. In unserem Zusammenhang ist es auch nicht uninteressant, daß der Reiche als jung und gesund, der Arme aber als alt, gebeugt und kleiner gekennzeichnet wird.

Rechts vorne (also auf der »schlechten« Seite) will ein Engel drei Männer auf den Weg der Armut weisen: einen jungen Edelmann mit seinem Jagdfalken, einen Mönch und einen älteren Geistlichen(?). Man kann ohne weiteres erkennen, wie diese Männer auf die ihnen empfohlene Armut reagieren: Der Edelmann macht mit der rechten Hand den Übel abwehrenden Feigengestus¹⁰⁾, der Mönch schaut in die andere Richtung, der Dritte umklammert seinen Geldbeutel.

In der Spitzte des Bildfeldes tragen zwei Engel Symbole des Reichtums, ein – wiederum rotes – Gewand und ein palastartiges Gebäude mit Garten, zu Gottvater empor, eine originelle bildliche Umsetzung des für den heiligen Franz so zentralen Jesus-Wortes: *Si vis perfectus esse, vade, vende quae habes et da pauperibus et habebis thesaurum in caelo*¹¹⁾. Der »Schatz im Himmel« wird also nicht durch geistliche Güter, sondern metaphorisch durch irdische Wohlstandssymbole veranschaulicht.

Auf dem Gurtbogen unterhalb des Bildes erklärt ein lateinisches Gedicht den Sinn dieser komplexen und neuartigen Darstellung, die übrigens auch auf sehr aktuelle kirchenpolitische Diskussionen, gerade um das Armutsideal, anspielt¹²⁾. Ich übertrage es auszugsweise ins Deutsche:

»Die Armut wird so gering geschätzt, / weil sie die Freuden der Welt verachtet. / Sie ist in ein billiges Kleid gehüllt / und sucht die Tröstungen des Himmels. / Von harten Dornen wird sie zerstochen, / weil sie die Reichtümer dieser Welt entbehrt. / Doch

9) Lk 16, 19.

10) LENZ RETTENBECK, Feige. Wort – Gebärde – Amulett. Ein volkskundlicher Beitrag zur Amulettforschung (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 36), Basel 1955.

11) Mt 19,21, Mk 10,21 und Lk 18,22.

12) POESCHKE, Assisi (wie Anm. 8), S. 47f.

gleichzeitig stehen die Rosen / der himmlischen Freuden in voller Blüte. / Die himmlische Hoffnung und Liebe / stehen Franziskus immerzu bei. / Und die Engel helfen ihm, / die Not freudig zu ertragen. / Diese Braut hat Christus / dem Heiligen zugeteilt, daß er sie behüte, / da alle anderen sie zurückweisen (...)¹³⁾.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die im Mittelalter so widersprüchliche Bewertung der Armut auch in diesem Bild der *Sancta Paupertas*, also der freiwilligen Armut des heiligen Franz, deutlich wird: Auch die selbstgewählte Armut ist schwer zu ertragen, aber gerade deshalb führt sie – wie das Beispiel des Heiligen zeigt – ins Himmelreich.

»Armut« am Augustinus-Grab in Pavia?

Eine weitere Personifikation der Armut aus dem 14. Jahrhundert soll sich angeblich am Epitaph des Kirchenvaters Augustinus in der Kirche San Pietro in Ciel d’Oro in Pavia finden: Die prächtige Marmor-Arca wurde in den Jahren 1360 bis 1380 geschaffen und bildet einen aufwendigen Schrein für die Reliquien des Heiligen¹⁴⁾.

Am Sockel stehen vor den zwölf Pfeilern, und damit symbolisch selbst als Pfeiler zu deuten, zwölf Tugend-Personifikationen, die aber nur zum Teil eindeutig nach ihren Attributen zu benennen sind. Vermutlich ergibt sich folgende wohldurchdachte Anordnung: Frontseite: *Fides, Spes, Caritas, Religio*; Rückseite: *Prudentia, Iustitia, Temperantia, Fortitudo*; linke Schmalseite: *Oboedientia* und *Caritas*; rechte Schmalseite: *Mansuetudo* und *Paupertas*.

An der Hauptseite also die drei Theologischen Tugenden, erweitert um *Religio*. An der Rückseite die vier Kardinaltugenden, die traditionell mehr auf den Herrscher, hier auf den Kirchenfürsten, bezogen werden. An den Schmalseiten klassische Mönchstugenden: Gehorsam und Nächstenliebe; Milde und Armut. Nach den mir vorliegenden

13) PAUPERTAS SIC CONTEPNITUR / DUM SPERNIT MUNDI GAUDIA / VESTE VILI CONTEGITUR / QUERIT CELI SOLATIA / COMPUNGITUR DURIS SENTIBUS / MUNDI CARENS DIVITIIS / ROSIS PLENA VIRENTIBUS / (CELESTIBUS LETITIIS) / (FRANCISCUM SEMPER ADIUV)ANT / CELESTIS SPES ET CARITAS / ET ANGELI COADIUVANT / UT PLACEAT NECESSITAS / HANC SPONSAM CHRISTUS TRIBUIT / FRANCISCO UT CUSTODIAT / NAM OMNIS EAM RE(SPUT)I (...); zit. nach: POESCHKE, Assisi (wie Anm. 8), S. 107. In Dantes »Divina Commedia« handelt der 11. Gesang des »Paradiso« überwiegend vom heiligen Franz und seiner »Geliebten«, der Armut. Der Text trägt aber wenig zum besseren Verständnis des Freskos bei. Vgl. auch: Gerhard RUF, Das Grab des hl. Franziskus. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, Freiburg i.Br. u.a. 1981, S. 144.

14) Faustino GIANANI, La Basilica di S. Pietro in Ciel d’Oro di Pavia nella storia e nell’arte, Pavia 1972, bes. S. 45–58.

Photographien scheint es aber fraglich, ob die Gestalt mit dem Olivenzweig wirklich die »freiwillige Armut« darstellt¹⁵⁾.

Weitere wirklich mittelalterliche Armuts-Personifikationen sind mir bisher nicht bekannt geworden, was wohl nur auf meine mangelhafte Denkmälerkenntnis zurückzuführen ist¹⁶⁾. Zusammenfassend bleibt festzustellen, daß dem Mittelalter vor allem die freiwillige Armut personifizierungswürdig war.

Im folgenden soll ein Ausblick auf Darstellungen des 16. Jahrhunderts andeuten, wie sich mit der Renaissance ein neuer, eher politischer Armuts-Begriff durchzusetzen begann. Denn nun wird Armut – zumindest in der profanen Ikonographie – kaum mehr als Tugend aufgefaßt, sondern eher als ein unerfreuliches, möglichst zu vermeidendes Element des menschlichen Erdenlebens, ja sogar als dessen gefürchteter Tiefpunkt. Hierfür folgende Beispiele:

Hans Sebald Beham

Der Einblatt-Holzschnitt »Satire auf das üppige Mönchtum«¹⁷⁾ (Abb. 3) von 1521 zeigt einen von *Paupertas* bedrängten oder angetriebenen Bauern, der einem feisten Mönch ein Buch, zweifellos das Evangelium, zu fressen gibt. Der Mönch ist gebunden bzw. stranguliert von *Superbia*, *Luxuria* und *Avaricia*. Hier soll der arme Bauer wohl als Verkünder des wahren Evangeliums charakterisiert werden. Der Bauer trägt Hut, Pelerine und Kurzschwert. Daß er arm ist, wird durch die an den Knien zerfetzten Beinkleider angedeutet, vor allem aber durch die Personifikation der *Paupertas*, die ihrerseits wieder durch zerrissene Kleidung gekennzeichnet ist.

15) GIANANI, Pavia (wie Anm. 14), S. 51 deutet die Gestalt als *Pax*, was allerdings weniger gut in das Programm zu passen scheint. Die besten Aufnahmen finden sich in: Anita FIDERER MOSKOWITZ, Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its Legacy, New York 1994, Abb. 65–68, aber auch hiernach ist die Frage nicht zu entscheiden.

16) Zu erwähnen wäre etwa eine Illustration des zwischen 1165 und 1175 entstandenen *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg (fol. 67v): Hier ist *Christus rex et sacerdos* dargestellt, umgeben von einem Kranz aus zehn Tugend-Medaillons. Unter diesen ist auch *paupertas*, die sich aber von den anderen Tugenden nur durch den Text ihres Spruchbandes (*Quid retribuam Domino pro omnibus que retribuit mibi?*) unterscheidet. An der Bronzetür von Nowgorod (um 1153 in Magdeburg gegossen) wird eine Figur mit dem Wort *paupertas* bezeichnet: Zwei siegreiche Krieger, davon einer auf russisch als »Stärke« bezeichnet, stehen über zwei Besiegten, von denen der rechte russisch und lateinisch als »Armut« benannt wird. Es dürfte sich aber (auch bei der lateinischen Version) um eine nachträgliche Beschriftung und damit Deutung handeln. Vgl. Adolf GOLDSCHMIDT, Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren 2), Marburg 1932, Taf. 28/29.

17) Friedrich W. H. HOLSTEIN, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, Bd. 3, Amsterdam 1954, S. 232; Hans-Joachim RAUPP, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier o.J. (1986), S. 68.

Heinrich Aldegrever

1549/50 gab der westfälische Kupferstecher Heinrich Aldegrever 14 Blätter mit allegorischen Figuren heraus¹⁸⁾. Da diese Blätter (Abb. 4, a–o) durchlaufend numeriert sind, ist die Reihenfolge der Allegorien festgelegt. Tatsächlich ergibt sich ein innerer Erzählzusammenhang zwischen den einzelnen Stichen, eine Fabel, in der die Armut ihren ganz besonderen Platz hat. Es handelt sich um eine Art moralisch kommentierten Lebenslauf, den man etwa folgendermaßen in Worte fassen könnte: Angenommener Ausgangspunkt ist ein glückliches Leben in *Concordia* und *Pax*. Wer *Diligentia* walten lässt, dem wird *Fortvna* hold sein und zu Reichtum verhelfen. Hierin liegt aber Gefahr, denn *Divitiae* führen zu *Socordia*, die das Vermögen wieder verspielt.

Es folgen die sexuellen Laster *Lascivia* und *Lvvria*; die allgemeinen Laster *Invidia* und *Ira* führen zu Streit und Krieg. Aus dem Krieg entsteht als Tiefpunkt *Pavperitas*, die indes für den frommen Christen auch zum positiven Wendepunkt, zur Katharsis, werden kann: Durch *Pacientia* wird der Gläubige aus der Armut in *Gaudivm* und zur Erleuchtung durch den Heiligen Geist geführt. Das Ziel ist schließlich die *Pax Nostra Christvs*, die Erlösung.

Die Aussage lautet also: Der Lebensweg führt vom irdischen Frieden durch irdisches Leid zum himmlischen Frieden. Die Armut wird einerseits als unerfreuliches und keineswegs freiwillig gewähltes Mißgeschick angesehen, ja als Tiefpunkt des Menschenlebens. Es haftet ihr aber andererseits noch etwas von der *Sancta Paupertas* des heiligen Franz an: Zwar ist sie nicht mehr die besonders gottgefällige Lebensform der Mönche. Aber die durch Laster bewirkte Lebenskrise kann durch die Tugend der Geduld fruchtbar gemacht werden: als Wendepunkt weg von irdischer Gebundenheit hin zum »Frieden in Christus«.

Alle Personifikationen der Serie sind weiblich, und das aus dem einfachen Grund, weil sie für weibliche lateinische Begriffe stehen. Die Allegorie der *Pavperitas* trägt eine Art Pilgerkleidung, wobei allerdings die Pilgerzeichen im engeren Sinne – z.B. die Jakobsmuschel oder das Jerusalemer Kreuz – weggelassen sind. Aber die Kombination von Kopfbedeckung, Umhängetasche, Stab und Holzflasche ließ doch jeden Betrachter des 16. Jahrhunderts an den Begriff des *peregrinus* denken.

Ich möchte noch einmal betonen, daß diese Bilderserie keine *exempla* aus dem Leben zeigt, eben keine kartenspielenden Männer oder geldzählenden Kaufleute usw. Vielmehr ist für jeden Begriff jeweils nur eine Personifikation dargestellt, in Idealgewänder gehüllt und meistens in sozusagen »heroischer Halbnacktheit«.

18) HOLLSTEIN, Engravings (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 56f.; Otmar PLASSMANN, Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 14), Marburg 1994, S. 65–77.



Abb. 1: Giotto, *Sancta Paupertas, Assisi, östliche Gewölbekapelle der Vierung*.



Abb. 2: Giotto, *Sancta Paupertas, Assisi, San Francesco, östliche Gewölbekapelle der Vierung (Ausschnitt)*.



Abb. 3: Hans Sebald Beham, Einblatt-Holzschnitt 'Satire auf das üppige Mönchstum', 1521.

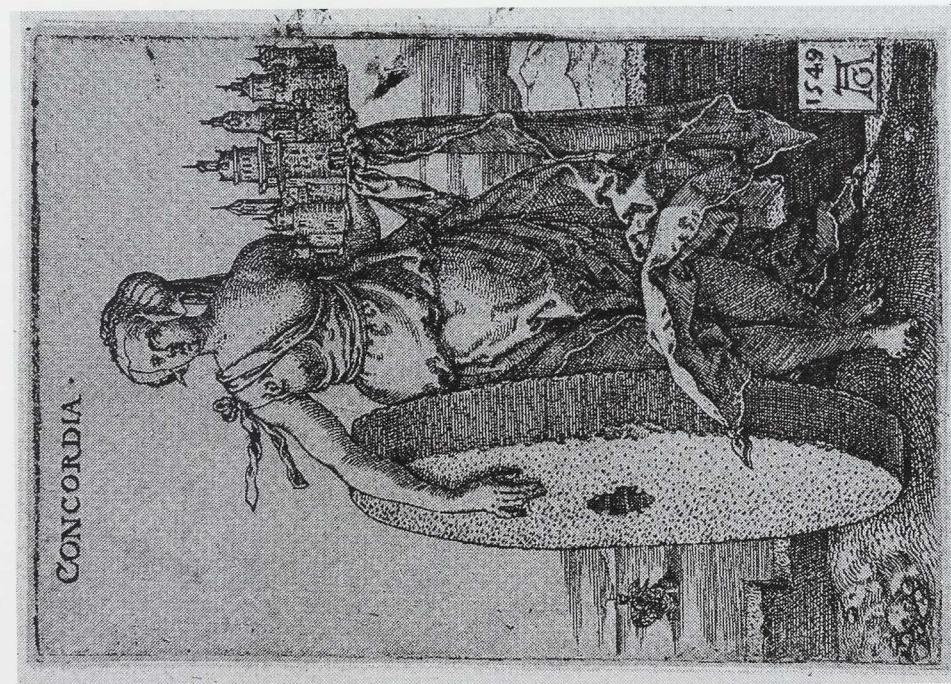
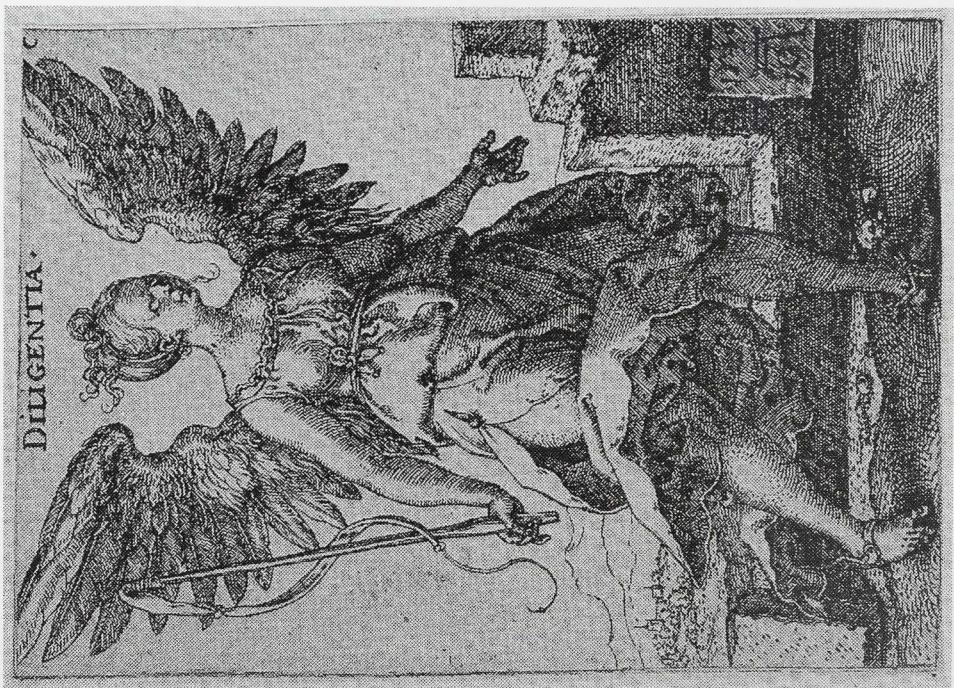
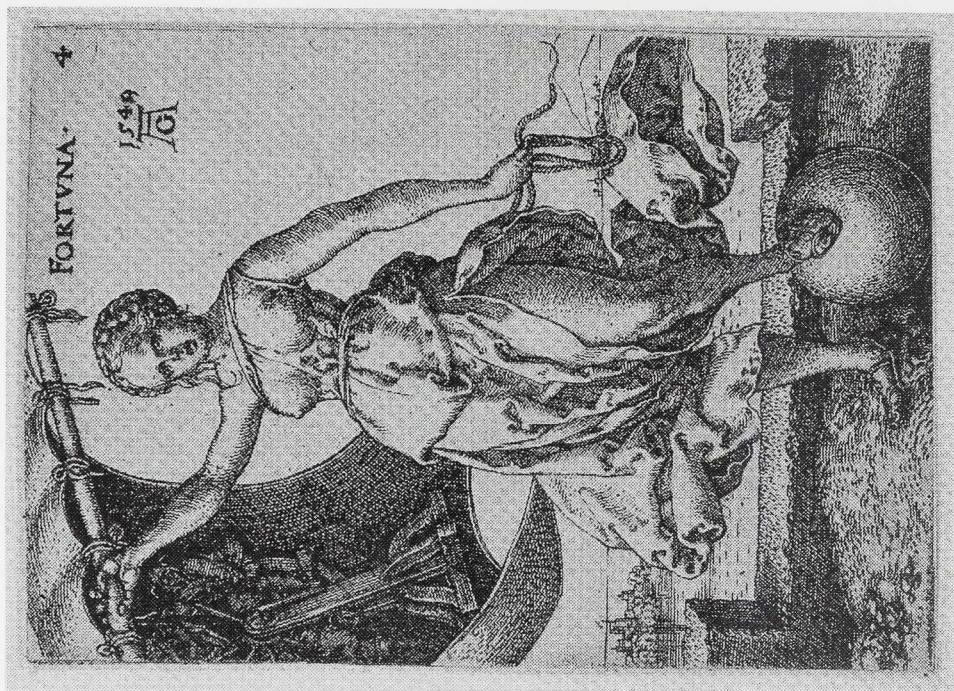


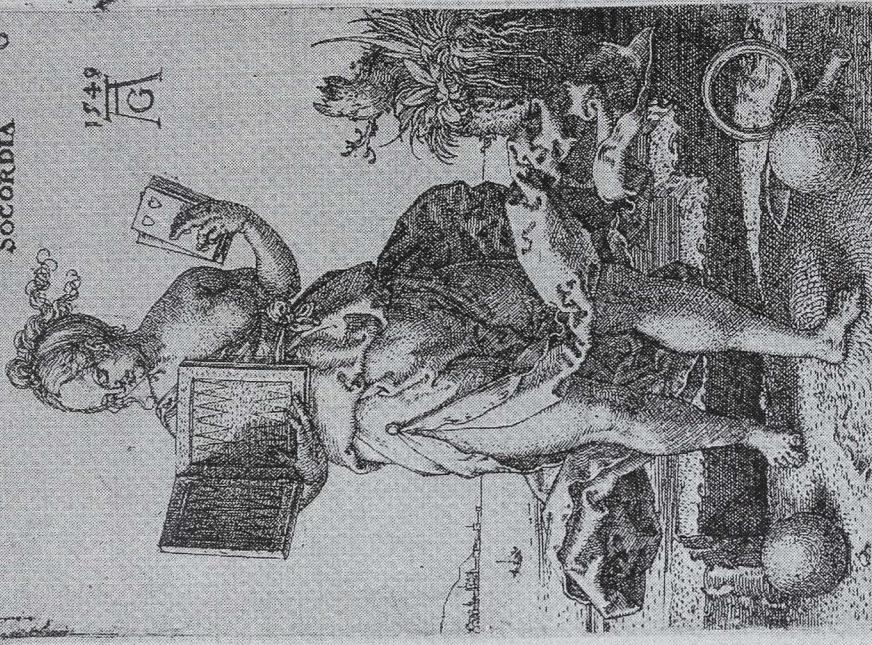
Abb. 4: Heinrich Aldegrever, Allegorische Stichfolge, 1549/50.



6

SOCORDIA

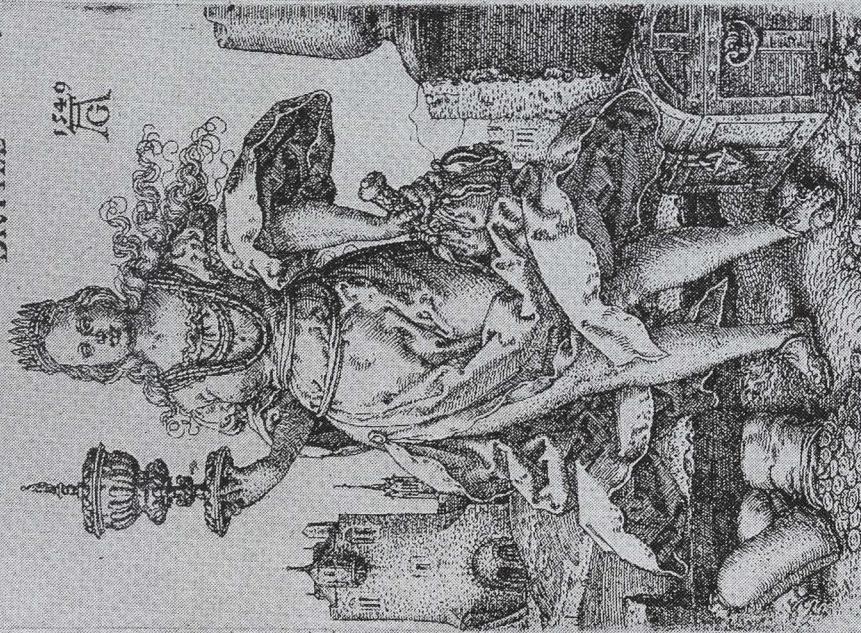
1549
/G/

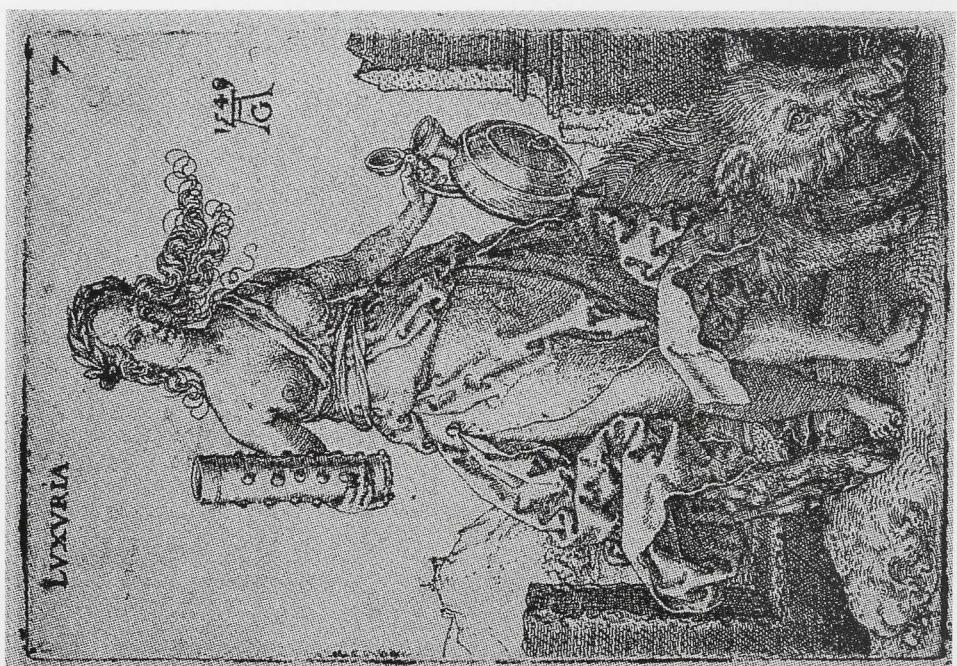
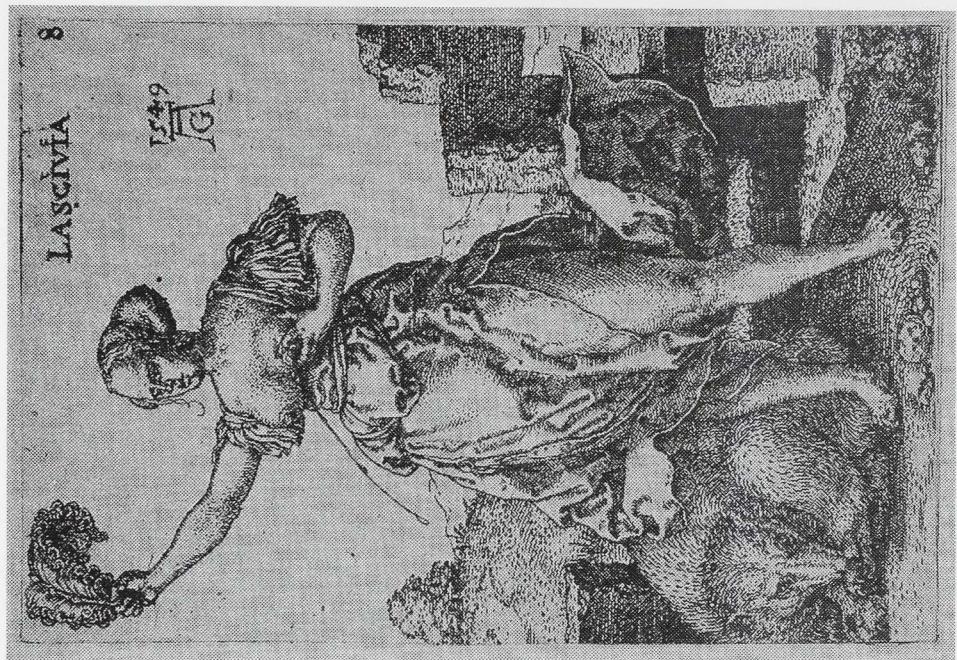


5

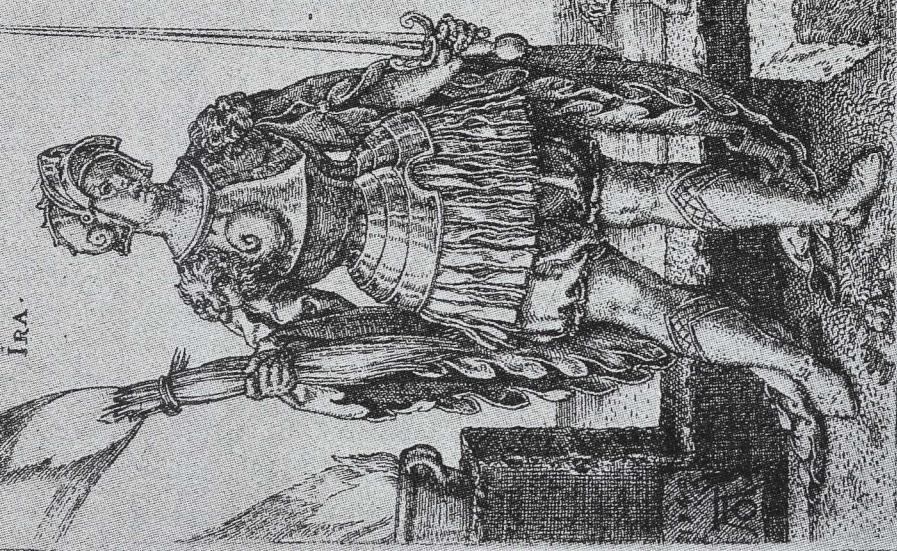
Divitiae

1549
/G/





10

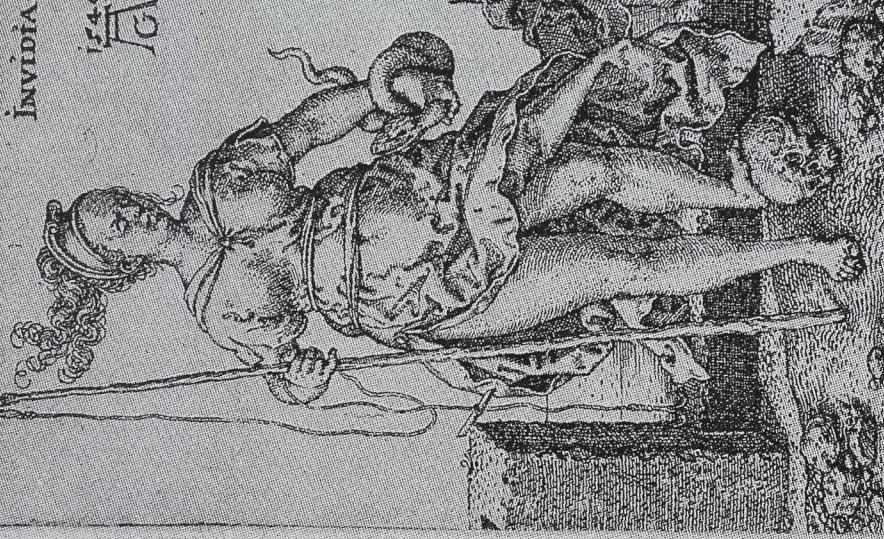


IRA.

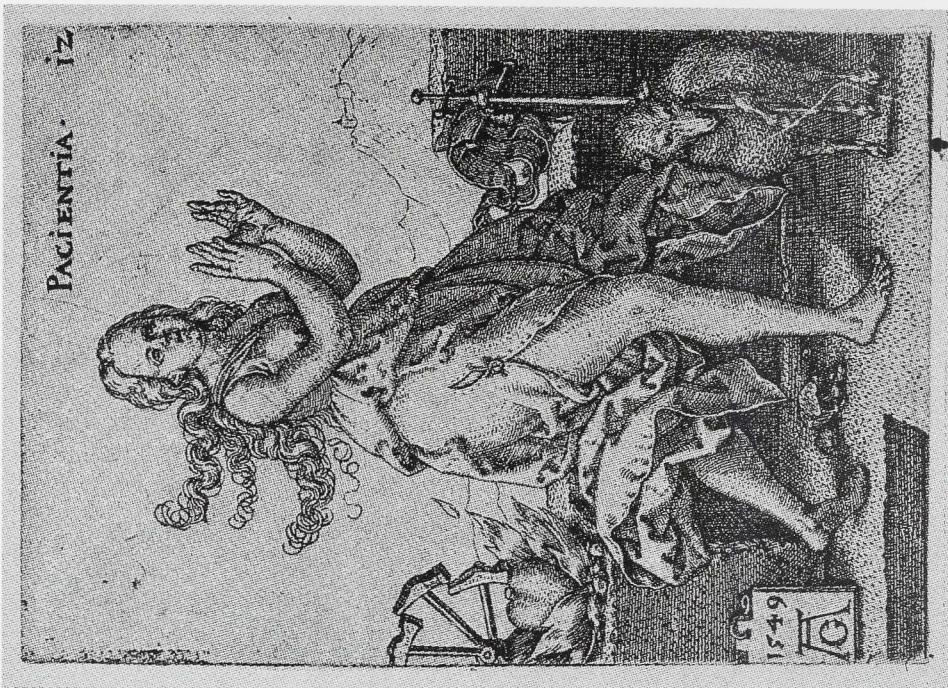
9

INVIDIA.

1549
AG

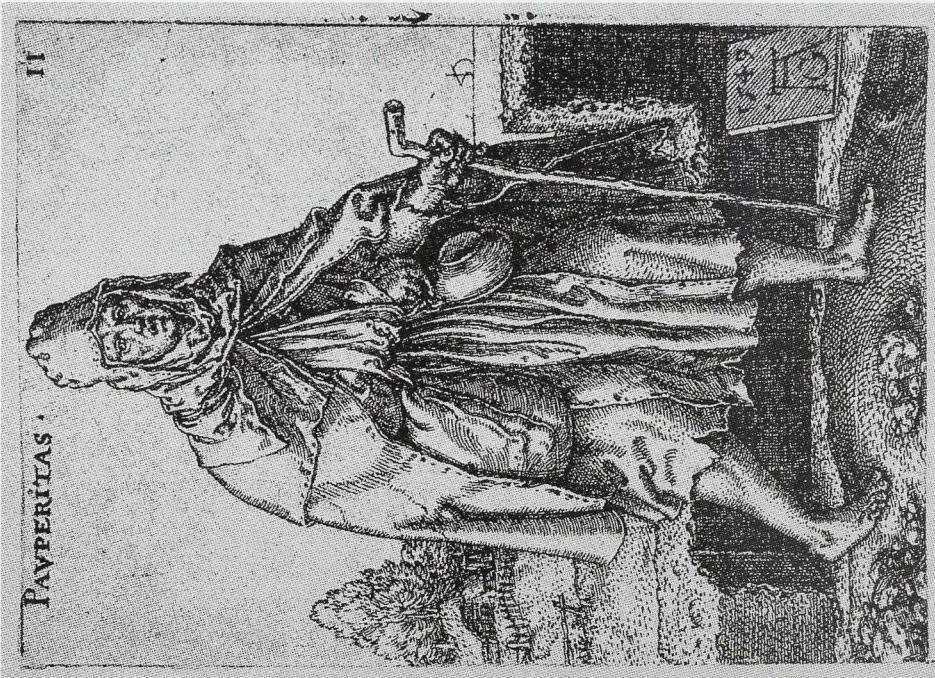


PACIENTIA.
iz



Fr

Povertas.



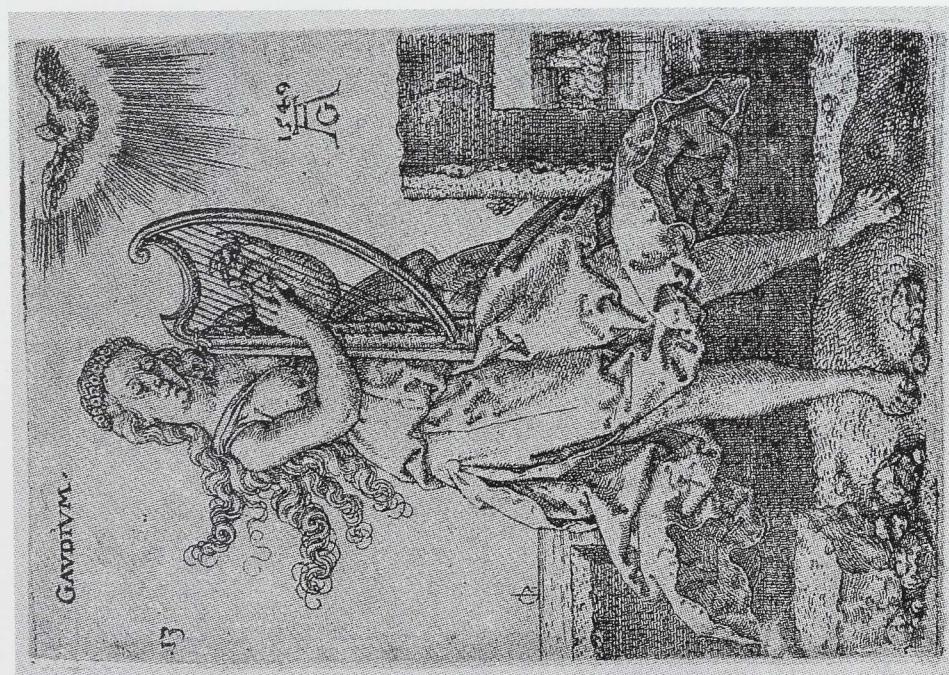
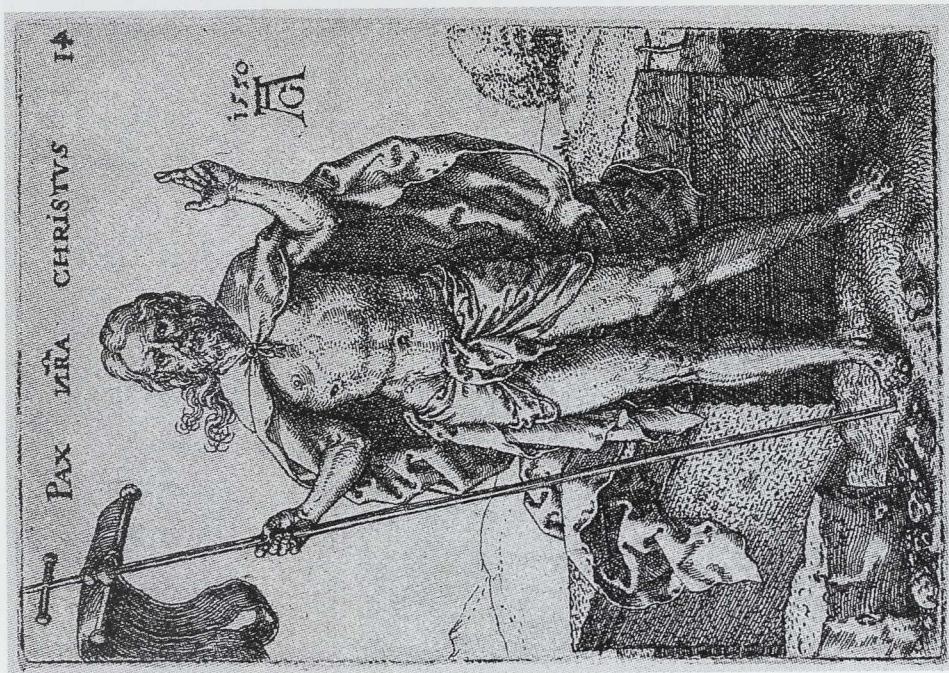




Abb. 5: Hieronymus Bosch, *Der sog. 'Landstreicher', Außenflügel des 'Heuwagen-Tryptichons', wohl 1485–90, Madrid, Prado.*



Abb. 6: Hieronymus Bosch, *Der sog. 'Verlorene Sohn', um 1510, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.*

Abb. 6: Hieronymus Bosch, *Der sog. 'Landstreicher', Außenflügel des 'Heuwagen-Tryptichons', wohl 1485–90, Madrid, Prado.*

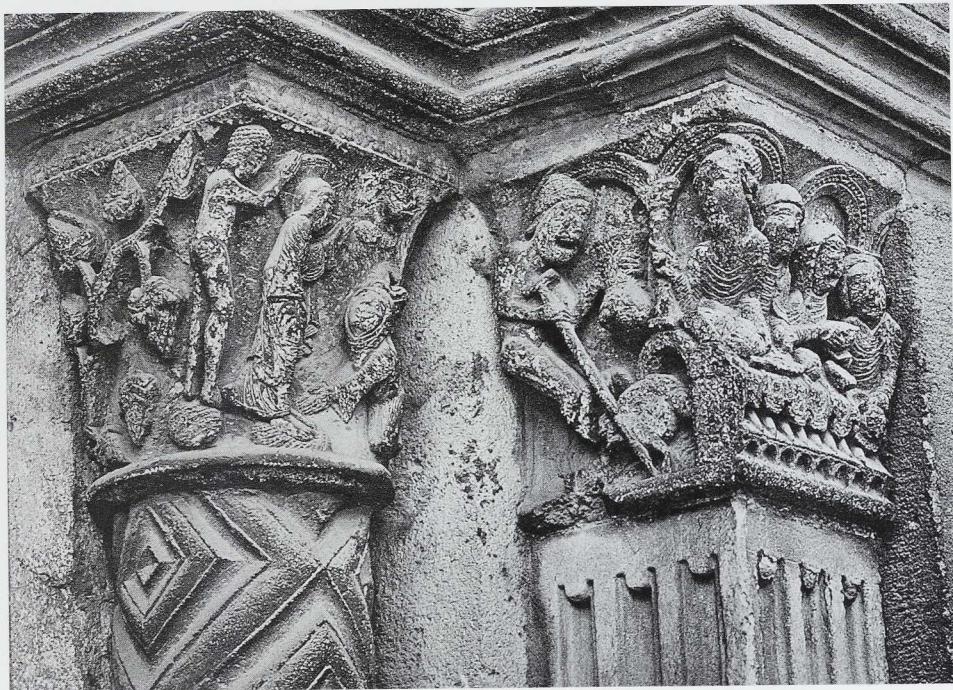


Abb. 7: Kapitell mit Lazarus-Szene, 12. Jahrhundert, Autun, Kathedrale St. Lazare, Nordportal rechts.



Abb. 8: Kapitell mit Lazarus-Szene, 12. Jahrhundert, Autun, Kathedrale St. Lazare, Nordportal links.



Abb. 10: Der heilige Martin, sog. 'Bassenheimer Reiter', um 1240, Bassenheim, Pfarrkirche (Ausschnitt).

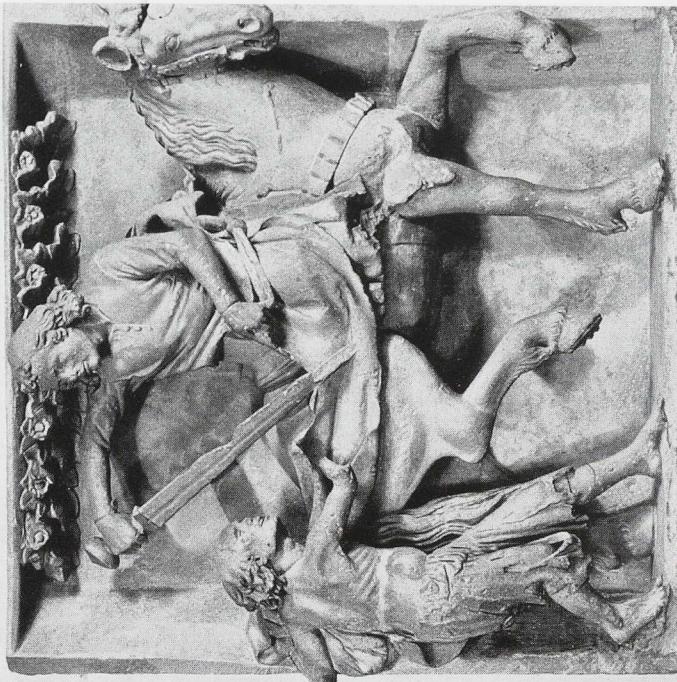


Abb. 9: Der heilige Martin, sog. 'Bassenheimer Reiter', um 1240, Bassenheim, Pfarrkirche.

*Paupertatem summis ingenijs obesse
ne prouchantur.*

XV.



*Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas.
Ut me pluma leuat, sic graue merget onus,
Ingenio potram superas uolitare per ares,
Me nisi paupertas inuida deprimeret.*



Abb. 12: Hans Holbein der Jüngere, *Triumph des Reichtums*, um 1533, Kopie von Jan de Bisschop, London, British Museum.



Abb. 13: Hans Holbein der Jüngere, *Triumph der Armut*, um 1533, Kopie von Lucas Vosterman d. Ä., Oxford, Ashmolean Museum.

Die Jacobs Brüder.



Abb. 14: Lazarus Szene, Flämischcs Stundenbuch, um 1515, Los Angeles, J. Paul Getty-Museum, Cod. Ludwig IX, fol. 21v.

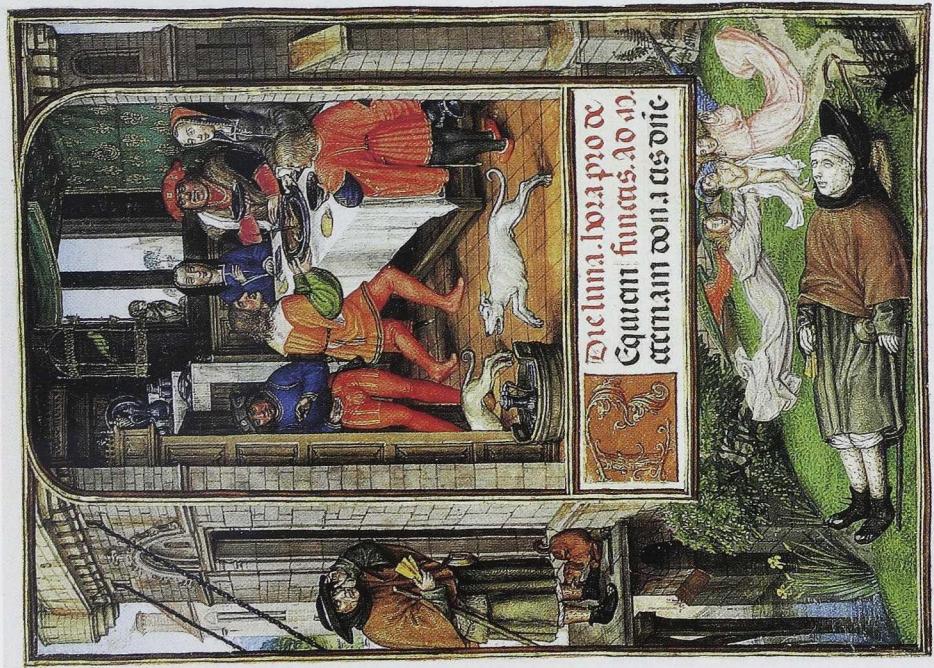


Abb. 15: Jost Amman, Die Jacobs-Brüder, Holzschnitt aus: Hans Sachs, Eigentliche Beschreibung aller Stände auff Erden (...), Frankfurt 1568, Bl. 9.



Abb. 16: Hieronymus Bosch, Avaricia, Ausschnitt aus der Tischplatte mit den Sieben Todsünden, Madrid, Prado.

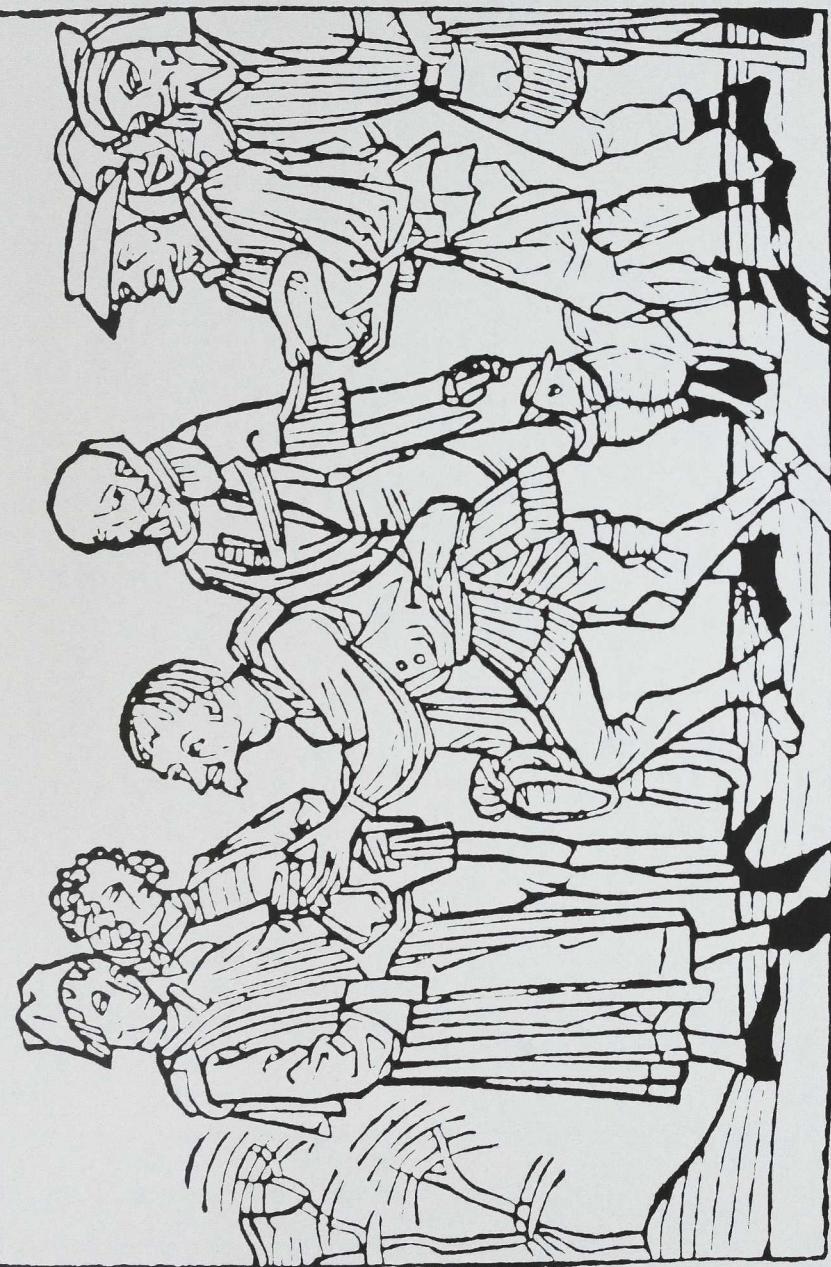


Abb. 17: Bauern leisten ihre Abgaben, Holzschnitt aus *Rodericus Zamorensis, Spiegel des Menschlichen Lebens*, 1477.

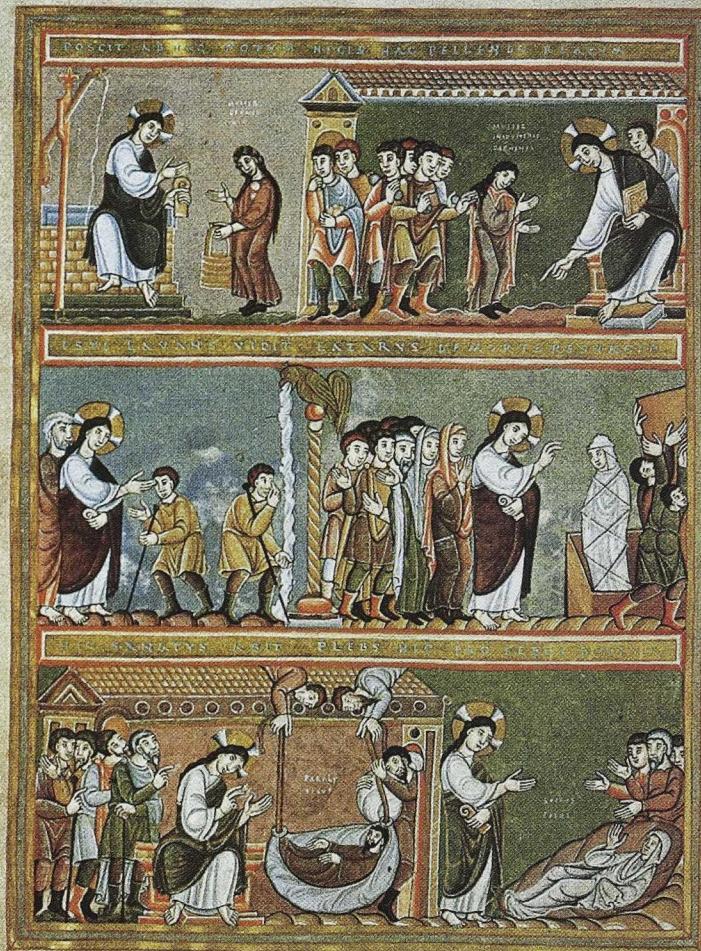


Abb. 18: Mittlerer Bildstreifen links: Jesus heilt den Blindgeborenen, Codex aureus Epternacensis, um 1030, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156 142, fol. 53v.



Abb. 19: Jesus heilt den Blindgeborenen, Codex Egberti, um 970, Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, fol. 50r.



Abb. 20: Jesus heilt den Blinden, Holztür, um 1054, Köln, St. Maria im Kapitol.

Nur *Pauveritas* fällt in dieser Hinsicht durch ihre »realistische« Kleidung aus dem Rahmen: Das Zerfetzte des Gewandes soll zur Verdeutlichung der Armut beitragen. Während in anderen Bildzusammenhängen »der Arme« oder auch »die Armut« mehr oder weniger nackt gezeigt werden, paßt das hier nicht, weil die Nacktheit in diesem Kontext sozusagen bereits als heroische Überhöhung vergeben ist.

Übrigens wird die Gestalt der *Pauveritas* noch durch ein weiteres »Attribut« charakterisiert: Während alle anderen Personifikationen der Serie mehr oder weniger im klassischen Kontrapost stehen, schreitet die Armut aus. Damit soll ausgedrückt werden, daß sie immer unterwegs und unbehauft ist, *per agros*, über die Äcker wandernd: *pauper et peregrinus*.

Zwei »Wanderer« bei Hieronymus Bosch

Im Zusammenhang mit dem Wanderer-Motiv möchte ich an zwei berühmte Gemälde von Hieronymus Bosch erinnern:

Das um 1510 entstandene Rundbild in Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen, Abb. 5) wird von den meisten Interpreten nicht als Personifikation oder Allegorie und auch nicht als Genrebild aufgefaßt, sondern als eine Darstellung des »Verlorenen Sohnes«¹⁹⁾. Wie bei Aldegrever handelt es sich auch bei diesem neutestamentlichen Gleichnis²⁰⁾ um eine Lebensreise, deren Tiefpunkt *paupertas et peregrinatio* sind:

Ein Sohn aus reichem Hause ließ sich sein Erbe auszahlen und zog in die weite Welt. Er verspielte und verpräßte alles, ging in die Hurenhäuser und Kaschemmen und endete schließlich als hungernder Schweinehirt. An diesem Tiefpunkt seines Lebens besann er sich und beschloß, reumütig zu seinem Vater zurückzukehren, der ihn gütig und voll Freude wieder aufnahm.

Für die nachmittelalterliche Malerei war das Thema des »Verlorenen Sohnes« häufig ein willkommener Anlaß, ausschweifendes Leben in Bordellen oder Wirtshäusern zu schildern. Andere Künstler (z.B. Rembrandt) konzentrierten sich auf die psychologischen Aspekte (Rückkehr, liebevolle Begrüßung durch den Vater). Anders hier: Der verarmte Mann schleicht an einem Bordell vorbei und trägt seine geringe Habe auf dem Rücken. Seine Beinkleider sind zerfetzt, er hat zwei verschiedene Schuhe an. Sein Wanderstock muß, wie man aus der Form schließen kann, wohl auch als Verteidigungswaffe dienen. Bemerkenswert ist das »eingeknickte Gehen«. Auf diese Haltung, für die ich keinen besseren Ausdruck kenne, werde ich zurückkommen.

19) Wilhelm FRAENGER, Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S. 257–266; Charles DE TOLNAY, Hieronymus Bosch, Eltville 1989, S. 41–43, S. 278–281, S. 345 (mit älterer Literatur).

20) Lk 15,11–32.

Nun könnte man einwenden, daß der noch ziemlich junge, aber bereits ergraute Mann recht viele Gegenstände bei sich trägt. Aber diese sind weniger als Zeichen eines bescheidenen Wohlstandes zu deuten, sondern symbolisch aufzufassen. So steht der Löffel am Korb vermutlich für Ausschweifung, die Spindel am Hut entweder für die wenig angesehene Tätigkeit des Flickschusters oder auch für sexuelle Aktivität usw.

Das Gemälde ist – jedenfalls für den modernen Betrachter – nicht leicht zu verstehen. Man kann aber vermuten, daß dieser enigmatische Charakter von vornherein beabsichtigt war. Daß es sich aber andererseits um ein irgendwie feststehendes Bildmotiv handelt, zeigt ein weiteres Gemälde von Bosch:

Das herrliche »Heuwagen-Triptychon« im Madrider Prado (wohl 1485/90) zeigte dem Betrachter bei zugeklappten Flügeln eine Szene, die dem Rotterdamer Tondo überaus ähnlich ist²¹⁾. Die Hauptfigur ist praktisch dieselbe (Abb. 6). Diese Gestalt wird aber von den Kunsthistorikern meistens nicht als »Verlorener Sohn« gedeutet, sondern als »Der Landstreicher« oder »Der Weltenwanderer« bezeichnet. Angeblich sei es der aus der Literatur und Druckgraphik des 16. Jahrhunderts bekannte Krämer, Spieler und Leichtfuß »Alberoyt«. Dieser Name besagt, er sei von allem beraubt, und zwar habe er dieses Unglück durch seinen liederlichen Lebenswandel selbst herbeigeführt.

Der »Landstreicher« muß sich eines Hundes erwehren, Knochen liegen herum; ein Überfall durch Straßenräuber, eine Hinrichtungsszene deuten die Gefährlichkeit des Lebensweges an. Zwar tanzt im Hintergrund auch ein Bauernpaar. Aber das spielt, wie man aus vielen graphischen Blättern weiß, nicht auf echte Fröhlichkeit, sondern auf die unangemessene Sorglosigkeit des einfachen Volkes an. Das geht auch hier aus dem Zusammenhang des ganzen Bildes hervor. Wenig sinnvoll erscheint die vor einigen Jahren vorgeschlagene Interpretation, das Bild handle vom franziskanischen Ideal freiwilliger Armut²²⁾.

Beim Rotterdamer wie beim Madrider Bild sollte der Betrachter angeregt werden, über die Gefahren auf dem Lebensweg des Menschen nachzudenken, das scheint mir die Hauptaussage zu sein. Ob man das Rundbild wirklich zu Recht als »Verlorenen Sohn« bezeichnet, wage ich zu bezweifeln.

2. DER GEGENSATZ VON ARMUT UND REICHTUM

War bisher von Personifikationen der Armut oder zuletzt von Darstellungen eines einzelnen, aber doch als exemplarisch verstandenen Armen die Rede, so sollen im folgenden einige mittelalterliche Bildwerke vorgestellt werden, bei denen dezidiert der Gegensatz von Reich und Arm thematisiert ist.

21) FRAENGER, Bosch (wie Anm. 19), S. 466f.; TOLNAY, Bosch (wie Anm. 19), S. 22f., S. 338.

22) Virginia G. TUTTLE, Bosch's image of poverty, in: The Art Bulletin 63 (1981) S. 88–95.

»Der arme Lazarus« von Autun

Die bekannteste neutestamentliche Szene, bei der Arm und Reich antithetisch einander gegenüber gestellt werden, ist das Gleichnis vom reichen Prasser und vom armen Lazarus. Als Beispiel greife ich zwei Reliefs des 12. Jahrhunderts an der Kathedrale St. Lazare von Autun heraus²³⁾.

Es handelt sich um zwei Kapitelle des nördlichen Seitenportals: Das rechte zeigt die erste Szene (Abb. 7): Unter den Arkaden eines Hauses sitzt der Reiche mit seiner Familie an üppig gedeckter Tafel. Vor der Türe steht der arme Lazarus, soweit man erkennen kann, fast nackt, aber mit einem Hut bekleidet, der ihn wohl wieder als *peregrinus* ausweisen soll. Er trägt einen Stab, der vielleicht auch als Krücke zu verstehen ist; jedenfalls scheint sich der Mann vor Schwäche an die hinter ihm stehende Säule zu lehnen. Mit der Linken hält er dem Reichen ein Gefäß hin, *cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa divitis*²⁴⁾. Unten erkennt man einen Hund, der an den Schwären des kranken Mannes leckt. Ein wichtiges Kennzeichen des Elenden ist sein aufgerissener, wohl als vor Hunger schreiend zu interpretierender Mund.

Die Fortsetzung der Geschichte wird dann gegenüber, auf dem linken Kapitell gezeigt (Abb. 8): Als Lazarus gestorben war, wurde er von Engeln ins Paradies getragen. Man erkennt ihn, verjüngt und nimbiert, wie ein Kind in Abrahams Schoß sitzend. Der Reiche aber starb ebenfalls, kam aber in die Hölle. *Elevans autem oculos suos cum esset in tormentis, vidit Abraham a longe et Lazarum in sinu eius; et ipse clamans dixit: Pater Abraham, miserere mei et mitte Lazarum, ut intingat extremum digiti sui in aquam, ut refrigeret linguam meam, quia crucior in hac flamma. Et dixit illi Abraham: Fili, recordare, quia recepisti bona in vita tua, et Lazarus similiter mala; nunc autem hic consolatur, tu vero cruciaris.*

Nun hält Lazarus den Mund würdig geschlossen, der ehemals Reiche aber schreit vor Schmerz. Auch der Teufel hat sein Maul weit aufgerissen und zeigt seine Zähne.

Das weite Öffnen des Mundes, das Zeigen der Zähne, ist ja in unserem Jahrhundert so extrem positiv besetzt, daß kaum mehr eine Werbung auf dieses »Zeichen« verzichten will. Das Vorweisen strahlend weißer Zähne bedeutet für den heutigen Betrachter wie selbstverständlich Gesundheit, Reichtum, Erfolg. Das war keineswegs immer so: Von der frühen Antike bis nach 1900 verbanden sich mit der Mimik des Zähnezeigens in der Regel negative Konnotationen: Schmerz, Alter oder Tod; sexuelle oder seelische Enthemmung, die Wirkungen des Alkohols, u.ä. Der Vergleich der beiden Kapitelle von Autun belegt dagegen deutlich: Wem es gut geht, der hält den Mund geschlossen; wem es schlecht geht, der hat ihn weit geöffnet.

23) Denis GRIVOT/George ZARNECKI, *Gislebertus. Meister von Autun*, Wiesbaden 1962, S. 146 und Taf. II/III.

24) Lk 16,19–31.

»Der reiche St. Martin« von Bassenheim

Als ein weiteres – ziemlich willkürlich ausgewähltes – Beispiel mittelalterlicher Kunst mag eine Darstellung des heiligen Martin mit dem Bettler, der sogenannte Bassenheimer Reiter, dienen.

Das ehemals umfangreichere Sandsteinrelief²⁵⁾ in der Pfarrkirche von Bassenheim bei Koblenz wurde um 1240 geschaffen, ursprünglich wohl für eine Kirche in Mainz. Der Gegensatz zwischen Reich und Arm wird an den beiden Gestalten in aller Deutlichkeit vorgeführt (Abb. 9 und 10): St. Martin: jung, wallenden Haupthaars, mit edel geschlossenem Mund; reich gekleidet, reitend; der Bettler: alt, halb kahl, mit tief in den Höhlen liegenden Augen und schmerzlich geöffnetem Mund. Er ist halbnackt, sein Lententuch zerfetzt; sein Körper ausgemergelt. Er geht zu Fuß, verharrt in einer seltsamen Schrittstellung und hält sich gierig am Mantel des Heiligen fest.

Aber auch durch die Komposition selbst unterstreicht der Bildhauer den Unterschied zwischen Reich und Arm, bzw., wie man hier wohl mit Recht sagen könnte, zwischen *potens* und *pauper*: Der *potens* bildet die senkrechte Mittelachse, er steht größer und höher im Bild als der *pauper*; sein Pferd füllt würdig und zentral das Bildfeld und schreitet nach rechts, d.h. in die traditionelle Erzählrichtung, also vorwärts.

Der Arme versucht, den Reiter an seinem Mantel festzuhalten. Der Heilige ist aber fast schon an ihm vorbeigeritten. Der Arme findet kaum Platz auf dem Bildfeld, er überschneidet den Rahmen. Die Bildbühne bietet ihm kein Zuhause.

Die deutlichste Trennlinie der Komposition, das lange Schwert des Ritters, trennt auch die Bereiche der beiden Gestalten, die durch ihre gegenläufigen Haltungen um die Achse des Schwertes gespiegelt und so als unterschiedlich, ja gegensätzlich gekennzeichnet werden.

Emblematik

Nach 1500 wird der Gegensatz zwischen Arm und Reich auch als ein Problem des Lebensgefühls gesehen. Ein schönes Beispiel hierfür findet sich im frühesten und wohl auch berühmtesten Emblembuch, dem *Emblematum libellus* des Andreas Alciatus, erstmals 1531 in Augsburg gedruckt (Abb. 11): »Armuet verhindert manchen kluegen verstand, das er nit furkumbt«. Die Unterschrift erläutert ausführlicher: *Dextra tenet la-*

25) Dorothea ISSERSTEDT, Der »Bassenheimer Reiter« des Naumburger Meisters. Versuch einer Rekonstruktion, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 16 (1955) S. 181–198.

pidem, manus altera sustinet alae. / Vt me pluma leuat, sic grave mergit onus, / Ingenio poteram superas uolitare per aeras, / Me nisi paupertas inuida deprimere²⁶⁾.

Armut wird hier also als eine Behinderung, als Feindin des Genius geschildert. Sie ist übrigens hier nicht durch eine Personifikation verbildlicht, sondern durch einen Gegenstand (den Stein), der seinen konkreten Sinn nur durch seinen semantischen Gegensatz zum Flügel erhält.

»Triumph des Reichtums« und »Triumph der Armut« bei Hans Holbein

Um 1533 malte Hans Holbein d. J. in London zwei große Leinwandbilder. Sie waren bestimmt für die dortige Niederlassung der Hanse-Kaufleute, und zwar für deren Versammlungssaal. Beide Gemälde gelten seit langem als verschollen, sind aber durch Vorzeichnungen bzw. alte Kopien (Abb. 12 und 13) gut rekonstruierbar²⁷⁾.

Es handelt sich um zwei ausgefeilte und höchst gebildete Allegorien: Die beiden Protagonisten (»Reichtum« und »Armut«) fahren jeweils auf Triumphwagen (*carri triomfali*) und werden von zahlreichen Personifikationen und *exempla*, aber auch historischen und mythischen Gestalten begleitet. Da alle lateinisch beschriftet sind, kann es über die Bedeutung der einzelnen Figuren wenig Zweifel geben.

Dennoch ist die Gesamtaussage der beiden Bilder oft mißverstanden worden. Denn die beiden »Triumphzüge« sind zwar inhaltlich deutlich unterschieden, aber doch keinesfalls so, daß einer der beiden als völlig positiv, der andere als entsprechend negativ charakterisiert wird. Das beginnt schon mit den beiden Hauptgestalten: »Reichtum« (lat. *Plutus*) wird als gebeugter, alter und blinder Mann dargestellt, dagegen erscheint »Frau Armut« (griech. *Penia*) zwar auch als alt und ausgemergelt, aber doch aufrecht und mit wachem, ja geradezu suchendem Blick um sich schauend.

Der Wagen des *Plutus* wird von vier allegorischen Pferden gezogen, die ihrerseits von Personifikationen gezügelt oder geführt werden: das Pferd *Avaritia* (Geiz) durch *Liberalitas*; das Pferd *Impostura* (Betrug) durch *Bona Fides*; das Pferd *Usura* (Ausbeutung/Zins) durch *Aequalitas*; das Pferd *Contractus* (Vertrag) durch *Iustitia*.

Die Zugtiere des *Plutus* bezeichnen also die negativen oder als problematisch empfundenen Begriffe aus dem Umfeld des Wohlstands, die aber durch die genannten Tugenden in Zaum gehalten werden können und sollen. Dagegen wird der Wagen der »Armut« von Ochsen und Eseln gezogen, denen ebenfalls Tugenden zugeordnet werden: dem Ochsen *Neglegentia* die Tugend *Sollicitudo*; dem Ochsen *Pigritia* der Begriff

26) »Die rechte Hand hält einen Stein, / die linke wird durch Flügel erhoben. / Wie mich der Fittich erhebt, / so zieht das Gewicht mich hinab. / Mein Geist wäre fähig, / mich in die Lüfte zu erheben, / wenn mich die bittere Armut nicht bedrückte.«

27) Paul GANZ, The Paintings of Hans Holbein. First Complete Edition, London 1950, S. 286f.

Labor; dem Esel *Stupiditas* die Tugend *Moderatio*; dem Esel *Ignavia* die Tugend *Diligentia*.

Auch hier werden also negative Begriffe aus dem semantischen Umfeld der Armut durch Tugenden aufgefangen. Man erkennt bei den Reichen wie bei den Armen negative Aspekte, die aber durch entsprechendes Verhalten beherrschbar oder auszugleichen sind. Das bestätigen auch die beiden erläuternden Texte auf den Bildern. Unter dem »Triumph des Reichtums« stehen nur zwei Zeilen: *Aurum blanditiae pater est natusque doloris. / Qui caret moerit, qui tenet hic metuit*²⁸⁾.

Beim »Triumph der Armut« steht ein längeres Gedicht: *Mortalium incunditas volucris et pendula. / Movetur instar turbinis quem nix agit sedula / Quid ergo confidetur in gloria. / Quis dives est, penuriam formidat ignobilem. / Instabilis fati rotam semper timet mobilem. / Dexitque vitam prope fallibilem. / Qui pauper est, nihil timet, nihil potest perdere. / Sed spe bona laetus sedet, nam sperat acquirere. / Discitque virtute deum colere*²⁹⁾.

Tatsächlich wird das Gefährt des »Reichtums« von *Ratio* gelenkt, das der »Armut« aber von *Spes*. Dem Wagen des »Reichtums« folgt eine Schar von *divites* der Antike, etwa Darius, Crassus, Kleopatra oder Heliogabal, aber auch der goldsüchtige und dadurch lächerlich gewordene Midas. Den Wagen der »Armut« begleiten namenlose Gestalten: weiter vorn solche, die ihre Armut durch Arbeit bekämpfen, hinten die Bettler und andere Jammergestalten, die von der Nemesis (dem rächenden Schicksal) mit Armut geschlagen werden.

Das alles ist sehr gebildet und viel komplexer als hier darlegt. Auffällig ist, daß »Armut« als einzige Figur nicht mit ihrem lateinischen, sondern mit ihrem griechischen Namen bezeichnet wird: *Penia*. Schon diese Tatsache und die Aufzählung der Reichen des Altertums, darunter einige recht ausgefallene, lässt klassische Quellen vermuten – und tatsächlich wurde erkannt³⁰⁾. Viele Einzelheiten der beiden Bilder finden sich in der Aristophanes-Komödie »Ploutos oder der Reichtum« sowie in dem Lukian-Dialog »Timon der Misanthrop«. In beiden Texten streiten sich »Reichtum« und »Armut« über

28) »Gold ist der Vater der Annehmlichkeit, aber der Sohn der Betrübnis. / Wer es entbehrt, klagt, wer es besitzt, fürchtet sich.« Dieser Satz soll auch über dem Eingang zum Londoner Saal der Hanse-Kaufleute gestanden haben.

29) »Die Freuden der Sterblichen sind flüchtig und schwankend. / Sie wirbeln herum wie die Schneeflocken im Sturm. / Wozu also auf Ruhm und Ehre bauen? / Die Reichen fürchten die Erniedrigung durch Mangel. / Stets ängstigt sie das sich drehende Rad des Schicksals, / und sie betrügen sich geradezu selbst um ihr Leben. / Wer arm ist, hat nichts zu fürchten, / kann nichts verlieren, sondern lebt in der Hoffnung, / irgendwann wieder etwas zu verdienen, / und er hat es gelernt, Gott durch Tugend zu ehren.«

30) Hans KOEGLER, Holbeins Triumphzüge des Reichtums und der Armut, in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1931/32, S. 57–95.

ihre jeweiligen Vor- und Nachteile, die sich – das ist das Ergebnis der Diskussion – im Endeffekt ungefähr die Waage halten.

Holbein dürfte diese antiken Autoren nicht im Original gelesen haben. Aber erstens war er mit dem bedeutendsten Londoner Humanisten seiner Zeit, mit Thomas Morus, eng befreundet, und zweitens kam 1532, also unmittelbar vor seinen beiden Gemälden, in Nürnberg ein Stück von Hans Sachs heraus: »Ein comoedi mit 11 personen zu recidirn, der Pluto ein gott aller reichthumb«. Und dort finden sich alle diese Motive, da sich die »comoedi« ebenfalls auf die genannten antiken Autoren stützt.

Man muß berücksichtigen, welche Funktion diese beiden Gemälde hatten. Die hanseatischen Kaufleute wollten weder selbstgefällig auf ihren Wohlstand hindeuten, noch allzu selbstkritisch (und damit heuchlerisch) die Armut preisen. Sie sahen die Vorteile, aber auch die Gefahren des Wohlstandes, sie sahen aber auch die Vor- und Nachteile der Armut. Wobei sie der letzteren ein größeres Potential an Kreativität zutrauten. Gemeint ist sozusagen der Tellerwäscher-Mythos: Mit hoffnungsvoller, sorgfältiger Arbeit kann man aus der Armut herausfinden. Daß diese »Moral von der Geschicht« eher der Denkweise reicher Kaufleute als der von armen Taglöhnnern entsprungen ist, dürfte evident sein.

3. »ZEICHEN DER ARMUT«

Den Begriff »Zeichen« gebrauche ich hier in keinem spezifischen Sinne. Er soll Attribut, aber auch Bildelemente wie Haltung, Mimik und Maßstab umfassen.

Nochmals zum »peregrinus«

In einer prachtvollen flämischen Stundenbuch-Miniatur³¹⁾ von ca. 1515 ist wiederum der arme Lazarus dargestellt (Abb. 14): Wieder wird er nicht nur durch sein Stehen an der Tür des Reichen und durch den Hund, der an seinen Wunden leckt, charakterisiert, sondern vor allem durch seine Pilger-Kleidung. Hiervon ist im Neuen Testament natürlich nicht die Rede. Aber das Wort-Paar *pauper et peregrinus* war so gängig, daß man durch die Wahl der Pilger-Kleidung offensichtlich eindeutiger auf die Armut des Dargestellten anspielen konnte als durch die Betonung einzelner Armutssymptome wie hagere Gestalt, zerfetzte Kleidung usw. Der Pilger hält wohl eine Klapper in der Hand, die eher als Bettler- oder als Kranken-Attribut denn als Kennzeichen des Pilgers galt.

Im 16. Jahrhundert kam zur alten *pauper et peregrinus*-Vorstellung noch die (nicht nur protestantische) Kritik am Wallfahrtswesen. Worte wie »Jakobs-« oder »Muschel-

31) Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Cod. Ludwig IX.

bruder« wurden immer mehr zu negativen Begriffen, die mehr einen Gauner als einen frommen Pilgersmann bezeichneten. Ein Holzschnitt (Abb. 15) von Jost Amman aus dem 1568 erschienenen »Ständebuch« von Hans Sachs mag das verdeutlichen. Darunter steht der Vers: »Wir Jacobsbrüder mit grossem hauffen / Im Land sind hin und her ge-
lauffen / Von Sanct Jacob, Ach und gen Rom. / Singen und bettlen one schom. / Gleich anderen presthafften armen / Offt thut uns der Bettel Stab erwärmen / In unsren Hän-
den, alsdenn wir es treibn / Unser lebttag faul Bettler bleiben«.

Das »eingeknickte« Gehen oder Stehen

Das Motiv wurde schon oben, bei den beiden Bosch-Gemälden erwähnt. Aus Boschs Œuvre stammt noch ein weiteres Beispiel: Auf der sog. »Tischplatte der Todsünden« im Prado³²⁾ steht eine der Szenen (Abb. 16) für die Sünde der *Avaritia*: Unter dem Lindenbaum sitzt der Richter. Von rechts nähert sich ihm ein armer Bauer, der sein Recht ersteiten will. Links steht ein Reicher mit dickem Geldbeutel. Der Richter wendet sich natürlich dem Reichen zu und wehrt den Armen mit seinem Stab ab. Er nimmt aber dennoch Bestechungsgeld von ihm an. Auf was es mir hier ankommt: Der Arme nähert sich dem Richter sozusagen »knie-fällig« mit abgeknickten Knien. Der Reiche hat seine Knie, soweit man das unter dem weiten Rock erkennen kann, gerade durchgedrückt.

Das Gehen oder Stehen auf abgeknickten Knien ist eine häufige Kennzeichnung der Armut, und zwar gerade dann, wenn *pauper* als Gegensatz zu *potens* verbildlicht werden soll.

Dasselbe lässt sich auch an einem Holzschnitt³³⁾ aus dem »Spiegel des Menschlichen Lebens« von Rodericus Zamorensis (1477) zeigen (Abb. 17): Arme Bauern überreichen ihren Herren die Naturalabgaben. Die Bauern sind als alt gekennzeichnet, tragen ärmliche Kleidung und Schuhe und stehen mit abgeknickten Knien vor ihren Herren. Diese hingegen sind als jung und aufrecht stehend wiedergegeben, um den »Standes«-Unterschied klar zu machen.

Bedeutungsmaßstab

Als letztes »Zeichen« für Armut will ich noch den sog. mittelalterlichen Bedeutungsmaßstab anführen. Das heißt in unserem Zusammenhang: Der Reiche bzw. Mächtige wird groß dargestellt, der Arme bzw. Abhängige klein. Dafür könnte man Hunderte von Beispielen bringen.

32) FRAENGER, Bosch (wie Anm. 19), S. 267–294; TOLNAY, Bosch (wie Anm. 19), S. 52–65, S. 329f.

33) RAUPP, Bauernsatiren (wie Anm. 17), S. 75, Abb. 71.

Hier seien einige Darstellungen von »Blindenheilungen« vorgestellt, um auch noch den Aspekt des »Armseins durch Krankheit« zu illustrieren.

Natürlich soll Jesus hier nicht als der Reiche, der Blinde dagegen als der Mittellose charakterisiert werden. Aber derjenige, der auf fremde Hilfe angewiesen ist, wird oft so klein dargestellt, daß man meinen könnte, es handle sich um die Heilung eines blinden Kindes – wovon in der Bibel aber nicht die Rede ist – etwa in der Darstellung³⁴⁾ der »Heilung des Blindgeborenen« nach Joh. 9,1–7 (Abb. 18) im *Codex aureus Epternacensis* (um 1030): der Blinde klein und mit abgeknickten Knien, Jesus und der ihn begleitende Apostel größer und mit durchgedrückten Knien. Dasselbe läßt sich in der entsprechenden Szene (Abb. 19) auch schon im *Codex Egberti* (um 990)³⁵⁾ feststellen.

Abschließend mag noch das Bildfeld mit der Blindenheilung (Abb. 20) aus der berühmten Holztüre von St. Maria im Kapitol in Köln (um 1054) stehen: Jesus und die beiden Apostel groß, der Blinde klein. Ich glaube sogar zu erkennen, daß er den Mund schmerzlich geöffnet hat.

ZUSAMMENFASSUNG

So vielfältig das Thema »Armut im Mittelalter« von den historischen Wissenschaften behandelt wird, so vielfältig sind auch die Möglichkeiten, die mittelalterliche Armut durch Bilder zu veranschaulichen.

Ich habe versucht, mich nicht allein auf bestimmte Gruppen von Armen, etwa Bettler oder Krüppel, zu beschränken, sondern verschiedene Aspekte zur Darstellung von Armut anzudeuten. Während der Ausarbeitung dieses Vortrags habe ich mich immer wieder gefragt, welche Bilder aus dem heutigen Deutschland man einem Historiker z.B. des Jahres 2098 (oder gar 2998) zeigen müßte, um ihm die ja auch bei uns immer wieder thematisierte und begrifflich schwer faßbare Armut anschaulich zu machen. Es wäre wohl auch nicht viel leichter.

34) Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs. 156 142, fol. 53v.

35) Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, fol. 50r.



Abb. 1: Giotto, *Sancta Paupertas, Assisi, San Francesco*, östliche Gewölbekappe der Vierung.

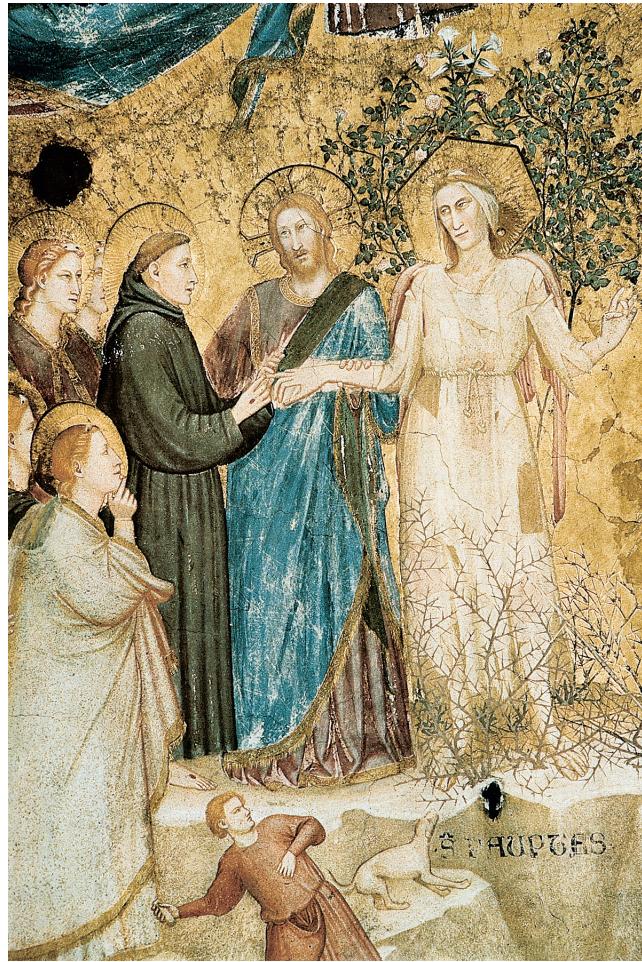


Abb. 2: Giotto, *Sancta Paupertas, Assisi, San Francesco*, östliche Gewölbekappe der Vierung (Ausschnitt).



Abb. 3: Hans Sebald Beham, Einblatt-Holzschnitt 'Satire auf das üppige Mönchstum', 1521.



Abb. 4: Heinrich Aldegrever, Allegorische Stichfolge, 1549/50.







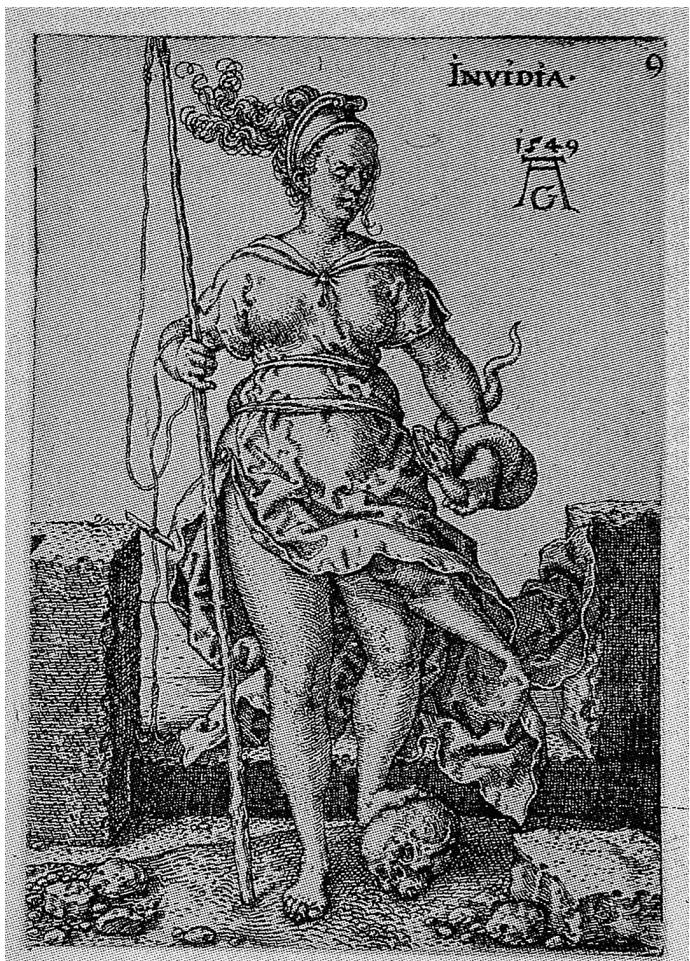








Abb. 5: Hieronymus Bosch, *Der sog. 'Verlorene Sohn'*, um 1510, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

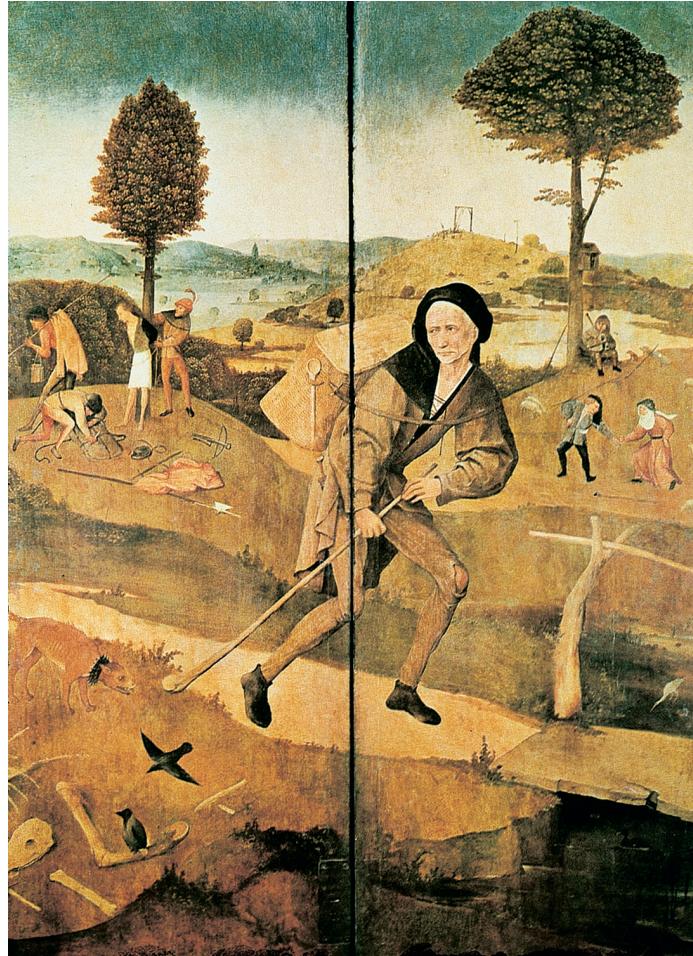


Abb. 6: Hieronymus Bosch, *Der sog. 'Landstreicher'*, Außenflügel des *'Heuwagen-Triptychons'*, wohl 1485–90, Madrid, Prado.

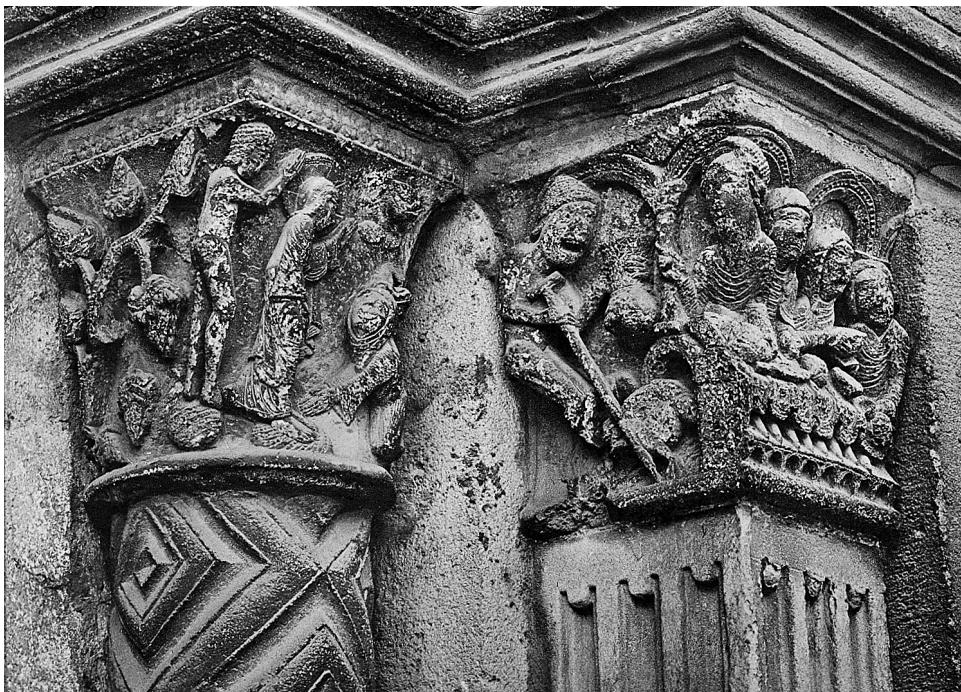


Abb. 7: Kapitell mit Lazarus-Szene, 12. Jahrhundert, Autun, Kathedrale St. Lazare, Nordportal rechts.



Abb. 8: Kapitell mit Lazarus-Szene, 12. Jahrhundert, Autun, Kathedrale St. Lazare, Nordportal links.



Abb. 9: Der heilige Martin, sog. »Bassenheimer Reiter«, um 1240, Bassenheim, Pfarrkirche.



Abb. 10: Der heilige Martin, sog. »Bassenheimer Reiter«, um 1240, Bassenheim, Pfarrkirche (Ausschnitt).

*Paupertatem summis ingenijs obesse
ne prouehantur.*

XV.



*Dextra tenet lpidem, manus altera sustinet alas.
Vt me pluma leuat, sic graue mergit onus,
Ingenio poteram superas uolitare per aræ,
Me nisi paupertas inuida deprimeret.*

Abb. 11: Aus: Andreas Alciatus, *Emblematum libellus*, 1531.



Abb. 12: Hans Holbein der Jüngere, *Triumph des Reichtums*, um 1533, Kopie von Jan de Bisschop, London, British Museum.



Abb. 13: Hans Holbein der Jüngere, *Triumph der Armut*, um 1533, Kopie von Lucas Vosterman d. Ä., Oxford, Ashmolean Museum.

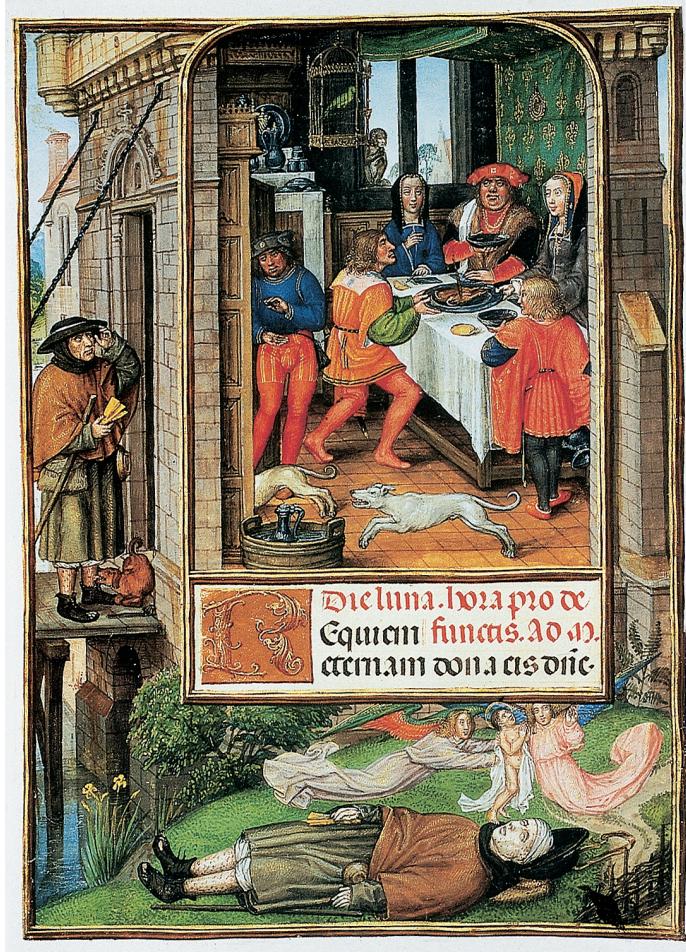


Abb. 14: Lazarus Szene, Flämisches Stundenbuch, um 1515, Los Angeles, J. Paul Getty-Museum, Cod. Ludwig IX, fol. 21v.



Abb. 15: Jost Amman, *Die Jacobs-Brüder*, Holzschnitt aus: Hans Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden (...)*, Frankfurt 1568, Bl. 9.



Abb. 16: Hieronymus Bosch, Avaricia, Ausschnitt aus der Tischplatte mit den Sieben Todsünden, Madrid, Prado.



Abb. 17: Bauern leisten ihre Abgaben, Holzschnitt aus Rodericus Zamorensis, Spiegel des Menschlichen Lebens, 1477.

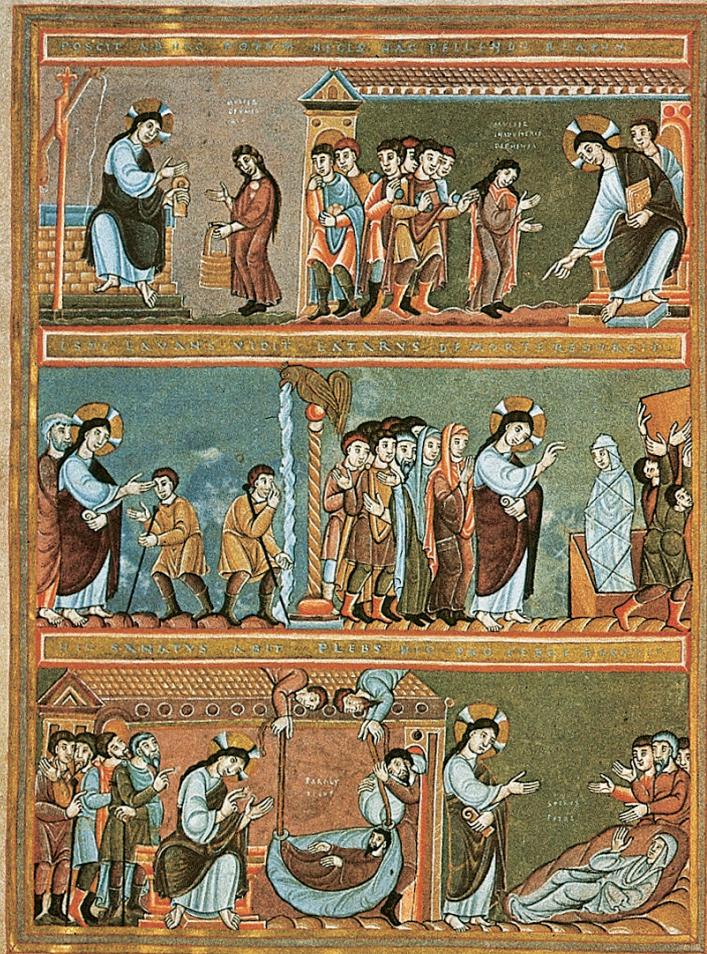


Abb. 18: Mittlerer Bildstreifen links: Jesus heilt den Blindgeborenen, Codex aureus Epternacensis, um 1030, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156 142, fol. 53v.



Abb. 19: Jesus heilt den Blindgeborenen, Codex Egberti, um 970, Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, fol. 50r.



Abb. 20: Jesus heilt den Blinden, Holztür, um 1054, Köln, St. Maria im Kapitol.