

Rainer und Trudl Wohlfel

Frieden in der Kunst

Wie das späte Mittelalter in Antwerpen seine Friedenssehnsucht ins Bild brachte, kann man an Jan d. Ä. Brueghel und Hendrik van Balen d. Ä. sehen. In ihren wissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema kommen die Autoren, diesmal durch reichlich angebrachte Zitat- und Literaturhinweise, zu dem Ergebnis: Der Friede der Gegenwart im damaligen Antwerpen steht in einem spannungsvollen Gegensatz zu einer ersehnten und vorhergesagten Zukunft ohne Waffen, wie man sie bei Jesaja ausgesprochen findet.

Für die Verbildlichungen der Friedenssehnsucht standen im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit typische Allegorien zur Verfügung, vor allem das Figurenpaar ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘¹ oder eine Frauengestalt, die Waffen mit einer Fackel anzündet². Im 17. Jahrhundert wurde das Thema ‚Krieg und Frieden‘³ außerordentlich tief durch Peter Paul Rubens⁴ erfaßt. In der frühen Neuzeit ließen sich Anregungen zur thematischen Gestaltung aus zeitgenössischen Friedensschriften schöpfen⁵, wenn auch das Werk des Erasmus, zum Beispiel seine ‚Querela Pacis‘, nur wenige Texte anbot, die sich verbildlichen ließen⁶. Bei ihm taucht das Thema ‚Waffenvernichtung‘ beispielsweise ebenso wenig auf wie bei Marsilius von Padua oder bei Christine de Pisan⁷. Dabei findet es sich schon im Alten Testament⁸. In der Version des Waffenumschmiedens wurde die Idee der Waffenvernichtung im 16. Jahrhundert durch die Jesaias-Kommentare des Johannes Oekolampad⁹ von 1525 und des Augustinus Marlorat¹⁰ von 1564 verbreitet. Das ‚Krieg-Büchlin des Friedes‘ des Sebastian Franck von 1539, sein Nachdruck von 1550 und die Über-

setzung ins Niederdeutsche von 1618 vermittelten weitere Anstöße¹¹.

Ohne den Jesaias-Text ist das Thema in dem Stich ‚Die cracht des Peys‘ von Pieter Baltens (um 1520 — 1598?) wahrscheinlich Ende des 16. Jahrhunderts dargestellt worden; er wurde 1609, 1648, 1660 und 1678 erneut verwendet¹². In einem direkten Bezug zum Jesaias-Text steht ein Gemälde auf Kupfer im Ausmaß von 40,2 x 50,5 cm¹³, benannt ‚Die Weissagung des Propheten Jesaias‘, auch als ‚Predigt des Jesaias‘ bezeichnet¹⁴. Dieses Bild, das undatiert und nicht signiert ist, hängt heute in der Alten Pinakothek zu München, Kunsthistorische Untersuchungen haben ergeben, daß es gemalt wurde als Gemeinschaftswerk von Jan d. Ä. Brueghel (1568 — 1625) und Hendrik van Balen d. Ä. (1575 — 1632), dessen Hand die sogenannten Staffagefiguren zugeschrieben werden¹⁵. Literarisch nur sehr knapp behandelt¹⁶, soll das Gemälde entsprechend dem vorgeschlagenen methodischen Verfahren zur Analyse und Interpretation eines Bildes als geschichtlicher Quelle¹⁷ nach seinem historischen Dokumentensinn befragt wer-

den. Die leitende Fragestellung lautet: In welcher Weise reflektiert das Werk Friedensidee und -hoffnungen in der frühen Neuzeit?

Zusammengefaßt ergeben vorikonographische Bildbeschreibung und ikonographische Analyse: In einem mehrfach tonnengewölbten, verfallenen steinernen Bauwerk, das einen unebenen Erdboden überdacht, sind in der vorderen und mittleren Bildebene mehrere Personengruppen dargestellt. Im Zentrum, wenn auch nicht im geometrischen Mittelpunkt, steht als barfüßiger, bärtiger Mann mittleren Alters Jesaias, erster der vier großen (Schrift-)Propheten¹⁸. Gekleidet ist er in ein helles, gelbliches Gewand mit über die Schulter geworfenem rotem Tuch, um die Lende locker geschürzt mit breit gestreiftem bräunlichem Stoff. Den Kopf nach links zu einer Frauengruppe gewendet, hält er mit der rechten Hand eine beschriftete weiße (Marmor?)Tafel, die hinter seinem rechten Fuß auf dem Boden steht. Ihre Inschrift in schwarzer Majuskel lautet: IVDICABIT/GENTES, ET AR:/GVET POPVLOS/MVLTOS:/ET/CONFLABVNT/GLADIOS SVOS/IN VOMERES,/ET/LANCEAS/SVAS/IN FALCES./ISAIAE.II.¹⁹. Der Text — Er richtet unter den Völkern, spricht vielen Nationen Recht. Zu Pflugscharen schmieden sie nun ihre Schwerter, ihre Lanzen zu Winzermessern — entstammt Jesaias 2,4 des Alten Testaments — eine der literarischen Quellen des Motivs der Waffenvernichtung durch Umschmieden²⁰. Ihm läßt sich eine zentrale Bedeutung zuschreiben. Bildlich vergegenwärtigt wird sein Inhalt auf der — aus Betrachtersicht — linken Seite des Gemäldes.

Der linke, ausgestreckte Arm des Propheten weist mit dem Daumen auf den Textanfang hin, mit dem Zeigefinger auf ver-

streut am Boden vor ihm liegende Waffen. In sprechender Gebärde stellt er eine Verbindung zwischen den Waffen und der Tafel her. Jesaias blickt auf ein blondgelocktes Kind, rechts vor ihm gebückt geschäftig hantierend, das durch eine Inschrift zwischen seinen Beinen als PAX gekennzeichnet ist. Mit ihm ist an die Stelle geläufiger Verbildlichung des Friedens durch eine allegorische Frauenfigur ein Genius oder Eröte getreten, der den Beschauer schalkhaft, kokettierend anblickt. Er ist mit einem blaugrau gestreiften weißen Tuch um Schulter und Lende umhüllt. Mit beiden Händen hält er einen kunstvoll geschmiedeten Helm (Moriane?) über eine zarte Flamme, wobei seine Linke zugleich einen Olivenzweig, ein Friedenssymbol²¹, lose umschließt. Sein spielerisch erscheinender Versuch, durch ein verhältnismäßig kleines Feuer einen Helm zu schmelzen, scheint offensichtlich den kindlich unbefangenen Glauben zu vermitteln, dadurch den Krieg aus der Welt zu schaffen. Der römische Brauch der Waffenverbrennung und ihre Darstellung als eines „Topos für Sieg und Niederwerfung des Gegners“²² sind hier in die alttestamentarische Friedensvorstellung des Jesaias eingepaßt. Die Vernichtung der Waffen greift das ursprüngliche Motiv des Propheten auf, kommenden, endzeitlichen Frieden zu signalisieren. Ihn zu verheißen war der Grundgedanke seiner Verkündigung²³. PAX schafft die Verbindung zwischen Altem Testament und antiker oder christlicher Allegorie. Eine weitere Deutung des Kindes bietet Jesaias 9,6 an — die ‚messianische Weissagung‘ von der Geburt eines Kindes, des kommenden Friedensfürsten als Garant des endgültigen Friedens.

Auf der rechten Bildseite sind vor Gewölbepfeilern drei Frauen gruppiert, davon

zwei stehend einander zugewandt. Barfüßig, mit durchsichtigem, rötlich schimmerndem Stoff leicht bekleidet, wendet am äußersten Gemälderand die römische Personifikation des Überflusses ihren Rücken dem Beschauer zu. Mit dem linken Arm umfaßt sie ein großes mit Früchten gefülltes Horn, das bis zum Erdboden reicht und die Inschrift *ABUNDANTIA* trägt²⁴. Das Füllhorn (*cornu copiae*) war seit der Renaissance das am meisten verwendete Attribut des Friedens²⁵. In der rechten Hand hält die christlich umgedeutete Allegorie des Überflusses drei Ähren — Symbol der Eucharistie²⁶ — ihrem Gegenüber entgegen. Auf dieses Sinnbild ist auch der Blick der personifizierten Frömmigkeit gerichtet²⁷. Gekenn-

zeichnet ist sie durch ein lateinisches Kreuz mit Strahlenkranz und der Aufschrift *PIETAS*, wodurch sie den römisch-katholischen Glauben symbolisiert. Der blau gewandeten Frömmigkeit wendet eine dritte Frau — das Glück — sitzend ihren Rücken zu²⁸. Als *FOELICITAS* wird sie unterhalb eines samtrot glänzenden Tuches bezeichnet, das kunstvoll über Scham und gespreizte Beine drapiert ist. Ihre Nacktheit wird nur durch ein weißes Schleierkleid verhüllt. Ihr Blick ist versonnen, nicht faßbar. In der Hand des ausgestreckten, in Richtung auf die Schrifttafel weisenden rechten Armes hält sie einen Caduceus, der von zwei Schlangen umwunden, mit zwei Flügeln und einer Kugel gekrönt ist. Der Merkurstab war als Kenn-



zeichen für Handel und Wohlstand seit der Renaissance wieder ein Friedenssymbol, wenn auch nicht allzuhäufig verwendet²⁹.

Zu Füßen der Frauengruppe nähert sich ein kleiner Hund einem mit Rosen gefüllten Korb³⁰. Verstreute Blüten und eine große Artischocke umgeben Felicitas. Der lange Stengel der Artischocke und ihre Blätter verbinden über das Kind die Zentralfigur mit der Allegorie des Glücks.

Auf der linken Bildseite arbeiten in der mittleren Bildebene Männer an Amboß, Esse und Blasebalg. Die meisten sind mit einem durchsichtigen Stoff um die Lenden geschürzt. Sie schmieden Sensen und Sicheln und wohl auch Pflugscharen und Spaten. Ihr schweres Handwerk steht im Dienste bäuerlicher Arbeit, wie genaue Wiedergabe von Pflug, Egge, Hacke, Spaten und Dreschflegel bezeugen. Rohmaterial entnehmen sie offensichtlich der Ansammlung von metallenen Gegenständen im Vordergrund des Bildes, unter denen sich augenfällig viele Waffen befinden.

Vor der Grobschmiede im Gewölbe scheinen Werkstätten von Feinschmied, Juwelier und Münzmeister dargestellt zu sein. Handwerksgeräte und Arbeitserzeugnisse, wie Ringe und Schmuckketten, Uhr und Münzen, liegen ebenso herum wie Gefäße verschiedener Art. Über die vordere Bildebene sind vornehmlich die Waffen verstreut: Schild, Schwerter, Degen und Dolch, Panzerungen aller Art und Helme, Hellebarden und Streitaxt, Armbrust und Schußwaffen. Auffällig ist, daß diese Waffen hauptsächlich die Frauengruppe in der Bildmitte umgeben, während vor der Frauengruppe am rechten Bildrand Metallgegenstände vornehmlich ohne militärischen Wert liegen,

unter anderem ein Schmelztiegel, Zangen, Schere, Nägel, Schlüsselbund, kleinere Schalen verschiedener Ausführung, eine Waagschale und ein Leuchter³¹. Weitere metallene Objekte bis hin zu einer großen Glocke sind im Mittelgrund angehäuft. An den hervorragenden Mauerteilen hinter den weiblichen Gestalten hängen neben Lampe und Handwerkszeug vor allem Waffen. Besonders fallen zwei Armbrüste, Bogen, ein roter Köcher mit Pfeilen und ein Schwert auf.

Von der oberen Bildkante ragen ein flämischer Messingleuchter mit sechs einreihig über der abschließenden großen Kugel angeordneten, in tiefen S-Kurven schwingenden Armen ohne Kerzen und eine große gleicharmige Balkenwaage ohne Waagschalen in den Vordergrund hinein³². Dazwischen und zugleich fast senkrecht über dem Propheten schwebt eine Fledermaus, während auf dem Erdboden rechts hinter dieser Zentralfigur, abgewendet in den Hintergrund, ein kleiner Vogel sitzt. Er wird angeschnitten von der gedachten Mittellinie des Bildes. Ein offenes gläsernes Gefäß hinter dem linken Fuß von Jesaias weist zur Flamme des PAX, während ein Gewehr im Schatten beide Figuren trennt. Von links oben wächst der sonnenbeschienene Ast eines Laubbaumes in das Bogengewölbe.

In die hintere, nicht abgeriegelte Bildebene öffnet sich ein Blick durch ein breites, hohes Bogengewölbe in eine Landschaft mit einer fernen, aber augenfällig bläulichen Lichterscheinung. Vor einer Tempelruine, an die Hütten und Häuser angebaut sind, halten sich Menschen auf oder arbeiten. Unter dem Gewölbebogen steht im Schatten eine Kanone mit herabgesenktem Rohr, vor der am Boden Panzerungen liegen. Eine Frauengestalt in

leuchtend weißem, durchsichtigem Gewand eilt barfuß auf lichtüberflutetem Boden zu einer Maueröffnung, neben der Rüstungen hängen. Wahrscheinlich trägt sie in ihrer linken Hand ein Sensenblatt. Hinter der Frau arbeiten drei Männer. Auch in einem von Tageslicht erleuchteten Quergewölbe des linken Bildhintergrundes hämmert ein sitzender Mann. An einer Wand ihm gegenüber hängen Panzerteile und Schild.

In der Frage nach der Bedeutung des Bildes wird der Betrachter zunächst auf Zentralfigur und Frauengruppe verwiesen. Sie sind am größten und zugleich in auffälligen, die Aufmerksamkeit fesselnden Farben dargestellt; im Vergleich zum Geschehen auf der linken Bildseite mit eher gedämpften Tönen steht dieses Figurenfeld unmittelbar im Hellen; nur die Schrifttafel erscheint von der Beleuchtung her etwas benachteiligt. ABUNDANTIA mit Cornu copiae und Ähren, PIETAS mit Kreuz und FELICITAS mit Caduceus versinnbildlichen die Segnungen des Friedens, „die Frucht des Friedens“³³, können auch „den Erfolg dieses Tuns“³⁴ bezeichnen. Aber in erster Linie symbolisieren sie den Waffenstillstand und damit die Gegenwart.

Mit ihren Friedenskennzeichen steht die Frauengruppe in Beziehung zur Weissagung des Jesaias, vermittelt über eine gedachte Linie, die sich von der Kreuzmitte über die Caduceuskugel und die Handgebärde des Propheten zur Schrifttafel ergibt. PAX wird in diesen Zusammenhang einbezogen über ein besonderes Verhältnis, das sich aus einem denkbaren Dreieck zwischen ihm, Jesaias und FELICITAS ableiten läßt. Der „Friede“ bietet sich als Hoffnungsträger an, sein kindlich naiv wirkendes Treiben läßt jedoch am Erfolg seines Tuns zweifeln. Die

Pax-Figur gerät dadurch in ein Spannungsverhältnis zur Jesaias-Prophetie, kann sogar als eine Parodie auf die Schmiedeszene gedeutet werden. Mit dieser Aussage korrespondiert, daß sich das eigentliche Umschmieden der Waffen in der zurückgenommenen Bildebene ereignet. Nicht nur kleiner geschildert, sondern auch einem weniger hellen Bereich zugeordnet, wirkt die realistische Umsetzung der Weissagung räumlich isoliert und wie in eine fernere Zukunft gerückt. Dadurch erscheint sie in ihrer Bedeutung erheblich gemindert.

Zweifel daran, daß aus dem Umschmieden von Kriegsgerät zu bürgerlichen Werkzeugen ein dauerhafter irdischer Friede hervorgehen wird, zeigt die Fledermaus an. Die Fledermaus ist zwar ein Bewohner dunkler Gewölbe, erhält aber durch ihren Flugpunkt über dem Propheten ihren tiefen, eigentlichen Sinngehalt. Sie scheint nicht nur das Jesaias-Attribut, die Taube, zu ersetzen, sondern verkündet als Symbol des Bösen Unheil³⁵. Damit wird eine aktualisierte Berufung auf Jesaias in Frage gestellt. Allegorische Sinngehalte eignen auch Waage und Kronleuchter. Nicht nur Attribut von Gerechtigkeit und Zeit, sondern auch ein Sinnbild des Zweifels³⁶, läßt die Waage folgern, daß es ungewiß ist, ob die Zukunft Frieden oder Krieg bringen wird. Ebenso ungewöhnlich wie sie in der Gewölberuine erscheint, so unrealistisch wirkt auch der Kronleuchter. Ohne Kerzen ist er nicht in der Lage, seine Aufgabe zu erfüllen. Daß er kein Licht ausstrahlen kann, scheint Hoffnungslosigkeit zu signalisieren. In Verbindung mit der Gewölberuine kann diese allegorische Komponente politisch auf Flandern bezogen und gedeutet werden³⁷. In der Artischocke³⁸ und mehreren anderen Zeichen, zum Beispiel dem Vogel in der

Bildmitte hinter Jesaias, wird erotischer Sinngehalt sichtbar³⁹, der hier nicht weiter verfolgt werden kann, dessen Bedeutung aber das Beziehungsgefüge zwischen den Personengruppen zusätzlich bestimmt. Im Kontext mit der Friedensproblematik könnte die Artischocke auch in Zusammenhang mit zwei französischen Sprichwörtern gebracht werden: *„Faire d'une rose un artichaut“* besagt, daß eine gute Sache in ihr Gegenteil verkehrt werde⁴⁰; *„Avoir un coeur d'artichaut“* versinnbildlicht flüchtiges, unbeständiges Verhalten⁴¹.

Im Zusammenhang mit einer historischen Situation wird die Verheißung des Jesaias also als gegenwärtig unreal gewertet. Wie Glück, Wohlstand und Kirche sich unter den Schutz funktionsfähiger Waffen gestellt haben, kann diese Gesellschaft des vorsorgenden Schutzes durch Rüstung nicht entbehren. Weltlicher Frieden muß noch immer gesichert werden, lautet die aktuelle Botschaft des Bildes. Damit stellen sich Fragen wie die, unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen das Bild entstand, ob Anregungen zu Thema und Motiv historisch vermittelt sind und an welche Zielgruppe die Botschaft gerichtet war.

Zur Frage, ob es sich um eine Auftragsarbeit handelt, oder welcher der beiden Maler das Thema entwickelt hat, liegen bisher keine quellenbezogenen Erkenntnisse vor. Unbekannt ist der erste Besitzer des Bildes. Noch im 17. Jahrhundert gelangte es in die Kammergalerie des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. (1573 bis 1651)⁴². Die Entstehungszeit des Bildes⁴³ setzt Müller-Hofstede kurz nach 1600 an, Ingrid Jost und in ihrer Nachfolge Reinhold Baumstark, Klaus Ertz und Rüdiger an der Heiden benennen dafür den Zeitraum um 1609. Letztere These

wird gestützt durch Handzeichnungen⁴⁴, Stiche und illustrierte Flugblätter⁴⁵ wie Flugschriften⁴⁶, die ebenfalls zu jener Zeit entstanden sind, und zwar nachweislich aus Anlaß der Verhandlungen und des Abschlusses des zwölfjährigen Waffenstillstandes von 1609 zwischen Spanien und der Republik der Vereinigten Niederlande, des sog. *„Waffenstillstands von Antwerpen“*⁴⁷. Diesem Ereignis läßt sich das Gemälde *„Die Weissagung des Propheten Jesaias“* zuordnen. Als sein Entstehungsort ist Antwerpen anzunehmen, der Wohn- und Arbeitsplatz beider Maler. Hier hatte sich in den Jahrzehnten um 1600 nicht nur ein Zentrum kleinfiguriger Kabinettsmalerei herausgebildet, sondern hier läßt sich auch häufiger Zusammenarbeit von Künstlern nachweisen⁴⁸. Allerdings liegen für zahlreiche Meister keine heutigen Anforderungen entsprechende monographische Bearbeitungen vor, besonders aber mangelt es an einer übergreifenden Analyse und Darstellung von Kunst-*„betrieb“* und *„markt“* in Antwerpen⁴⁹.

In Antwerpen oder von Malern aus Antwerpen sind die meisten Verbildlichungen von Friedenssehnsucht gemalt worden, die aus dem nordwesteuropäischen Raum für die Jahrzehnte um 1600 überliefert sind. Dieser Sachverhalt läßt sich aus den politisch-gesellschaftlichen Lebensbedingungen der Stadt an der Schelde historisch erklären⁵⁰. Entgegen älterer Auffassung hatte Antwerpens wirtschaftlicher Niedergang nicht erst mit der Einnahme der Stadt 1585 durch Alexander Farnese — also gewissermaßen plötzlich — eingesetzt, sondern sich im Verlaufe eines längerfristigen historischen Prozesses angebahnt⁵¹. Wesentlich aber ist, daß nach 1585 die Stadt die Rolle eines Wirtschafts- und Handelszentrums für die sich herausbildenden spani-

schen Niederlande nicht nur neu erlangen, sondern eine solche Position sogar allmählich ausbauen konnte. Zwar blockierte seither die Niederländische Republik die Scheldemündung, hielt sie sogar bis 1794 geschlossen, aber Antwerpens Handel wurde dadurch nicht hermetisch unterbunden. Kontinuierlich schwer getroffen blieben nur Schifffahrt und Werftengewerbe der Stadt, wie es Rubens in seiner Allegorie ‚Mercurius abiturienti‘ von 1635 anlässlich des Einzugs des Kardinalinfanten verbildlicht hat⁵². Der Frachtverkehr des flämisch-spanischen Handels lief mit Umladen über seeländische Häfen. Im Bereich der spanischen Niederlande selbst vollzog sich der Handel über Land und durch Kanäle ungestört — soweit es Gewerbeerzeugnisse aus Antwerpen betraf. Zu den Handelsgütern zählten auch Kunstwerke. Derartige relative Prosperität erklärt, warum die Maler Antwerpen nicht verließen. Sie konnten hier weiterhin arbeiten und dennoch, wie ihre Mitbürger der früheren besseren Arbeitsbedingungen sich erinnernd, ihre volle Wiederherstellung herbeisehnen. Daher bildete die Aufhebung der Blockade von Schelde und flämischer Küste und damit die Rückkehr zum ehemals ungehinderten weltweiten Handel in den Verhandlungen zum Vertrag von 1609 eine zentrale spanisch-südniederländische Forderung. Obgleich sie nicht durchgesetzt werden konnte, wurde der ‚Waffenstillstand von Antwerpen‘ gerade auch in der Scheldestadt begeistert aufgenommen⁵³; in ihren Bürgern oder in Flandern läßt sich auch die Zielgruppe des Bildes vermuten.

Antwerpen war des Krieges überdrüssig. Die Bürger begrüßten den Waffenstillstand, denn schon die begrenzte Laufzeit der Einstellung von Feindseligkeiten war für sie Gewinn. Übermächtig blieb das

Verlangen nach einer dauerhaften Entspannung. Diese Erwartung, aber auch Mißtrauen gegenüber dem vorläufigen Übereinkommen spiegelte das Bild ebenso wie die Frage, ob der Janustempel dauerhaft geschlossen werden könne⁵⁴. *Waffenruhe war erreicht, wie aber läßt sich wahrer Friede stiften, lautete das Problem*, das sich als historischer Dokumentensinn des Gemäldes erkennen läßt.

Für die Zeitgenossen erschien die Macht der spanischen Monarchie ungebrochen⁵⁵. Die Madrider Regierung hatte sich einer zeitbedingten politischen Lage angepaßt. Zu befürchten stand, daß Spanien diesen Zustand dauerhaft zu akzeptieren nicht gewillt war. Wesentliche spanische Forderungen gegenüber der Niederländischen Republik hatten nicht durchgesetzt werden können, die überseeischen Besitzungen der Krone waren sogar vom Waffenstillstand ausgeschlossen worden. Daß zugleich der spanische Wille, weiterhin imperiale Politik zu verfolgen, unerschüttert war, blieb allgemeine Überzeugung. In der Überschätzung Spaniens wurzelte die Furcht vor einer habsburgischen Universalmonarchie. Sie verkörperte das Streben nach einer Universalherrschaft, deren Friedensvorstellung die ‚pax austriaca‘ war. Die vom spanischen Sendungsbewußtsein getragene Idee besaß ihre zentralen Kategorien in den Begriffen ‚pax et imperium‘. Gerade diese Koppelung von Frieden und imperialer Aufgabenwahrnehmung ließ nicht nur die Waffenruhe begrenzt, sondern auch einen dauerhaften Ausgleich unmöglich erscheinen. Diesen Friedensvorstellungen Madrids konnten sich für Flandern trotz ihrer formalen Souveränität die Erzherzöge Albert und Isabella nicht entziehen.

Antwerpens Bürger hatten sich mit der

Bindung an die habsburgische Universalmonarchie abgefunden und bekannten sich wieder zur römisch-katholischen Kirche; ihre nähere Zukunft stand im Zeichen einer befristeten Entspannung zwischen Spanien und der Republik der Vereinigten Niederlande. In diesem Kontext wird der Waffenstillstand als positiv für die Gegenwart, jedoch schwach in seinen Grundlagen gewertet. Unter den Bedingungen eines begrenzten Friedens muß die Verteidigungsbereitschaft erhalten bleiben, um seine Früchte ernten und genießen sowie drohende Gefahren abwenden zu können. Noch sind die Kräfte, die Unfrieden erzeugen können, nicht überwunden, aber vorerst gebannt. Um die Sehnsucht nach einem dauerhaften Frieden zu stillen, scheint sich unter Berufung auf Jesaias als Lösung anzubieten, seine Weissagung schon irdisch zu realisieren. Die Spannung zwischen der Vision einer waffenfreien Gesellschaft und dem spanischen Streben nach einer ‚pax austriaca‘ ist aktuell nicht zu überwinden: Die habsburgische Universalmonarchie vermag, ihrem Wesen nach, Frieden nicht durch Abrüstung, sondern nur durch Rüstung zu gewährleisten. Waffenvernichtung in der Gegenwart ist gefährträchtig und wird als trügerische Berufung auf den Propheten begriffen. Dennoch verliert die Weissagung keinesfalls ihre Bedeutung als regulatives Prinzip. Prophetie ist eine zukunftsweisende Hoffnung des christlich eingebundenen Menschen.

Der historische Dokumentensinn des Bildes ergibt über die räumliche Struktur eine Gegenwarts- und zwei Zukunftsebenen. Der Friede der Gegenwart steht in einem Spannungsverhältnis zur prophezeiten Zukunft ohne Waffen. Besser als der bejahte Kompromiß des Waffenstillstandes schafft das Umschmieden

die Voraussetzung für eine in der fernen Lichterscheiung versinnbildlichte verheißungsvolle Zukunft. Die letzte Zeitebene beschwört unter dem Andrängen von Befürchtungen und Ängsten für die Zukunft in der Gegenwart die Hoffnung auf die Prophezeiung. Unmittelbar unerfüllbar fordert die religiös legitimierte Zuversicht der Weissagung als Zentrum der Bildaussage den Menschen in der Gegenwart heraus, sich unbeirrt von allen Schwierigkeiten schon im Alltag der Verwirklichung einer Friedensidee zu stellen.

Anmerkungen

Für Hilfe und Rat danken wir Rainer Brüning, Ilse Deike, Carel ter Haar, Wolfgang Harms und Heide Talenberger sowie der Stadtbibliothek Maastricht, der Universitätsbibliothek Leiden und der Stiftung „Atlas van Stolk“ im Historisch Museums Rotterdam.

- 1) A. Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde. und Tafelband, Budapest 2. erweiterte Auflage 1974. (Weiterhin zitiert: Pigler, Barockthemen), hier Bd. 1, S. 207ff. Reinhold Baumstark, Ikonographische Studien zu Rubens' Kriegs- und Friedensallegorien, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 45, 1974, S. 125 — 234. (Weiterhin zitiert: Baumstark, Ikonographische Studien) hier S. 209, Anm. 108, Absatz 2, unter Verweis auf Psalm 85,11. Literarisch generell Hans Hattenhauer, Pax et iustitia, Hamburg — Göttingen 1983 (= Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Jg. 1, 1982/83 H.3).
- 2) Pigler, Barockthemen, Bd. 2, S. 481f.
- 3) Pigler, Barockthemen, Bd. 2, S. 491. Beispielhaft Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Malerei 14. — 18. Jahrhundert im Bode-Museum, Berlin, 3. Erweiterte Auflage 1978, S. 70, Nr. 176.
- 4) Baumstark, Ikonographische Studien. Herbert von Einem, ‚Die Folgen des Krieges‘. Ein Alterswerk von Peter Paul Rubens, Opladen 1975 (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G 199). Erich Hubala, Peter Paul Rubens: ‚Der Krieg‘, in: Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag . . . , hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 277-289. Gregory Martin, Minerva protects Pax from Mars (Peace & War), in: ders., The Flemish School circa 1600 — circa 1900, London 1970 (= National Gallery Catalogues), hier S. 116 — 125, Nr. 46. Per Palme, Triumph of Peace. A Study of the Whitehall Banqueting House, Phil. Diss., Uppsala 1956. Otto von Simson, Politische Symbolik im Werk des Ru-

- bens, in: Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge, hg. von Ernst Hubala, Konstanz 1979, S. 7 — 35.
- 5) Kurt von Raumer, *Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance*, Freiburg i. Br. — München 1953. (Weiterhin zitiert: Raumer, *Ewiger Friede*). Axel Hilmar Swinne, *Bibliographia Irenica 1500 — 1970*. Internationale Bibliographie zur Friedenswissenschaft: Kirchliche und politische Einigungs- und Friedensbestrebungen, Ökumene und Völkerverständigung, Hildesheim 1977 (= *Studia Irenica*, Bd. 10). Wilhelm Janssen, *Friede*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. von Otto Brunner u. a., Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 543 — 591. Wolfgang Huber, *Frieden V. Kirchengeschichtlich und ethisch*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11, Berlin — New York 1983, S. 618 — 646.
- 6) *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Bd. 4,2, Amsterdam — Oxford 1977, S. 1 bis 100: *Querela pacis*, hg. von Otto Herding mit Hinweisen auf Literatur in seiner wichtigen Einleitung; Erasmus von Rotterdam, *Querela Pacis undique Gentium ejectae profligataeque*, in: *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, Bd. 5, Darmstadt 1968, S. 359 — 451, hier S. 442f. Dazu Raumer, *Ewiger Friede*, S. 1 — 21, Abdruck *Querela Pacis*, S. 211 — 248. Günter Brakelmann, *Die Querela Pacis des Erasmus von Rotterdam*, in: *Sozial-ethik im Umbruch der Gesellschaft*, hg. von Heinz-Dietrich Wendland, Göttingen 1969, S. 157 — 179. Heinz Holeczek, *Friedensrufer Erasmus*, in: *Erasmus von Rotterdam. Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausstellung zum 450. Todestag des Erasmus von Rotterdam veranstaltet vom Historischen Museum Basel*, Basel 1986 (= *Katalog des Historischen Museums Basel*), hier S. 36ff. mit S. 165 — 176.
- 7) Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 208, Anm. 97.
- 8) Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 208, Anm. 96. Dazu generell Hans Heinrich Schmid, *Frieden II. Altes Testament*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11, Berlin — New York 1983, S. 605 — 610 mit Literatur.
- 9) In *Jesaiam / Prophetam Hypomnematon, / hoc est, Commentarium, Io / annis Oecolampadii / Libri VI*, Basel 1525 (vgl. Ernst Staehelin, *Oecolampad — Bibliographie*, Nieuwkoop 1963, S. 53, Nr. 109, hier S. 25v, 26r, 81v. Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 208, Anm. 90).
- 10) *Esaie Prophetia, cum catholica expositione Ecclesiastica quam A. Marloratus . . . ex theologis . . . huius seculi praestantissimis excerptis, o.O. 1564* (vgl. *The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*, Bd. 212, London — München — New York 1983, S. 11), Seitenangaben S. 22 u. 84 nach Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 208, Anm. 90. Unzutreffend ist die Aussage von Baumstark beim Kommentar von Marloratus habe es sich um das „katholische Gegenstück“ zum Werk von Oecolampad gehandelt. Augustin Marlorat (1506 — 1562) ursprünglich Augustiner-mönch, war ein reformierter Theologe, 1562 hingerichtet. Vgl. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Tübingen 1960, Sp. 774.
- 11) Sebastian Franck, *Krieg Buechlin des Friedes: Ein Krig des frides / wider alle laermen / auffruohr vnd vnsinnigkeyt zuo Kryegen / mit gruendlichen Argumenten der Heyligen Schrifft / alten Lerern / Concilien / Decreten / der Heyden Schrifft vnd vernunft widerlegt . . .*, Frankfurt am Main 1550, ND Hildesheim — New York 1975, S. 12r u. S. 20r die Bezugnahmen auf den Jesaias-Kommentar des Oecolampad. Erste Auflage ohne Angabe des Autors 1539. Niederdeutsche Übersetzung gemäß Gerhard Müller, Sebastian Francks „Krieg-Büchlin des Friedes“ (I), in: *Die Friedens-Warte*, Bd. 55, 1959/60, S. 46 — 55 und S. 138 — 151, hier S. 48f; Fortsetzung Beitrag Müller in: *Die Friedens-Warte*, Bd. 56, 1961/66, S. 43 — 60, ohne angekündigte weitere Fortführung. Raumer, *Ewiger Friede*, S. 23 — 60, teilweise Wiedergabe Krieg Buechlin, S. 249 — 288, hier Jesaias-Stelle S. 253 u. S. 256. Rudolf Kommoß, Sebastian Franck und Erasmus von Rotterdam, Berlin 1934 (= *Germanische Studien*, H. 153). Weitere Literatur s. Klaus Kaczewsky, Sebastian Franck. *Bibliographie . . .*, Wiesbaden 1976, und André Séguenny, Franck, Sebastian (ca. 1500 — 1542), in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11, Berlin — New York 1983, S. 307 — 312. Albrecht Hagenlocher, Sebastian Francks „Kriegsbüchlin des Friedes“, in: *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissance-humanismus*, hg. von Franz Josef Worstbrock, Weinheim 1986 (= *Mitteilung XIII der Kommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft*), S. 45 — 67 kein Hinweis auf Waffenverbrennung. Vgl. auch Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 208, Anm. 99.
- 12) „Die Kraft des Friedens“, angeführt bei Frederik Muller, *De Nederlandse geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historienplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 Teile in 2 Bden, Amsterdam 1863 — 1882; ND unter Titel: *Beredeneerde beschrijving van Nederlandse historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 Teile in 3 Bden, Amsterdam 1970, hier Teil 1, S. 157, Nr. 1271, u. Teil 4, S. 135, Nr. 1271. — *Atlas von Stolk. Catalogus der Historie-, spot- en zinneprenten betreffende de geschiedenis van Nederland verzameld door A. van Stolk Cz . . . gerangschikt en beschreven door G. van Rijn*, 10 Bde., Amsterdam 1895 — 1931, hier Bd. 2, 1897, S. 49, Nr. 1244 mit Wiedergabe der Inschriften und der Verse unter dem Bild. Abgebildet ist der Stich ohne Versteil nicht nur an der von Jost Balen (wie Anm. 15), S. 120 nachgewiesenen Stelle, sondern schon zuvor, beispielsweise in: M. G. de Boer und H. Hettema, *Platen-Atlas ten Gebruike bij het onderwijs in de vaderlandsche Geschiedenis*, Leiden³ 1904, S. 37, Abb. 111; später diess., *Groote Platen-Atlas ten gebruike bij het onderwijs in de vaderlandsche Geschiedenis*, Leiden⁴ 1927, S. 79, Abb. 228. Nicht aufgenommen von F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 — 1700*, Bd. 1, Am-

- sterdam 1949, S. 80 — 87, unter Stichwort ‚Peter Baltens, called Custodis‘. Jost, Balen (wie Anm. 15), S. 120, Anm. 107, hält zu Recht die Annahme von de Boer-Hettema für unsicher, es habe sich um einen ‚Zinneprint op het Twaalfjarig Bestand‘ gehandelt. Dagegen sprechen die Lebensdaten Baltens: Vgl. Baumstark, Ikonographische Studien, S. 209, Anm. 107; hier auch Erwähnung späterer Darstellungen des Umschmiedens von Waffen.
- 13) Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983 (weiterhin zitiert: Katalog München 1983), hier S. 116f., Inv. Nr. 1999, beschrieben von Rüdiger an der Heiden. Zu- vor in: Alte Pinakothek München, Katalog I. Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock, München 1961, hier 3. ergänzte Auflage 1973, S. 27 (1999). Die Bildbezeichnungen sind nicht als zeitgenössische Titel überliefert. Vgl. auch Wittelsbach und Bayern, Bd. II/2: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Katalog der Ausstellung in der Residenz in München 12. Juni — 5. Oktober 1980, München — Zürich 1980, S. 183, Nr. 264* mit Abb. S. 184.
 - 14) Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568 — 1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979 (weiterhin zitiert: Ertz, Brueghel), S. 591, Kat. Nr. 202, u. S. 383f.
 - 15) Ernst Brochhagen, in: Erste Auflage Kat. I (wie Anm. 13), München 1961, S. 20, sprach von Jan Brueghel und Hans Rottenhammer. So noch in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum SJ u. a. (weiterhin zitiert: Lexikon christliche Ikonographie), hier Bd. 2, Freiburg i. Br., 1970, Sp. 357. Bestimmung Baltens durch Justus Müller-Hofstede, Nordische Meister des Manierismus und Frühbarock in der Alten Pinakothek München, in: Pantheon, Jg. 20, 1962, S. 117 — 120, hier S. 119. Übernommen wurde diese Zuschreibung von Ingrid Jost, Hendrick van Balen d. Ä. — Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettsbilder, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Jg. 14, 1963, S. 83 — 128 (weiterhin zitiert: Jost, Balen), hier S. 119f.; Baumstark, Ikonographische Studien, S. 136; Ertz, Brueghel, S. 383 u. S. 591.
 - 16) Außer den Titeln in Anm. 13 — 15 vgl. noch Härting, Francken II (wie Anm. 48), S. 25 — 34.
 - 17) Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift, Bd. 243, 1986, S. 91 — 100; Kurzfassung in: Der Archivar, Jg. 39, 1986, Sp. 47ff.
 - 18) Generell zur Ikonographie vgl. Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450 bis 1600. Dictionnaire d'un langage perdu, 3 Bde., Genf 1958ff. (weiterhin zitiert: Tervarent, Attributs). Zur Jesaias-Ikonographie s. Lexikon christliche Ikonographie, Bd. 2, 1970, Sp. 354 — 359 u. Bd. 7, 1974, Sp. 10, unter Isaias; Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig² 1973, S. 194 unter Jesaja.
 - 19) Die deutschsprachigen Übersetzungen des Jesaias-Textes weichen beachtenswert voneinander ab. Beispielhaft für ihre jeweilige gesellschaftliche Einbindung: „Und er wird richten unter Heiden und strafen viele Völker. Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen“ (so Katalog München 1983, S. 116 f.; Kat. I (wie Anm. 13), S. 27 leicht abweichender Text); „Und er wird Recht sprechen zwischen den Völkern und Weisung geben vielen Nationen; und sie werden ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden und ihre Spieße zu Rebmessern“ (so Züricher Zwingli-Bibel, Fassung 1931, S. 827); „Er spricht Recht im Streit der Völker, er weist viele Nationen in die Schranken. Dann schmieden sie Pflugscharen aus ihren Schwertern und Winzermesser aus ihren Lanzen“ (so: Altes und Neues Testament in neuer Einheitsübersetzung, Bd. 4, Salzburg 1976, S. 1954). Vgl. auch das Buch Micha 4,3 mit analoger Textstelle.
 - 20) Baumstark, Ikonographische Studien, S. 134ff., hier S. 136.
 - 21) Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 1984 (weiterhin zitiert: Chapeaurouge, Einführung), hier S. 138f. Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Köln, 6. erweiterte Auflage 1981, S. 225f. Tervarent, Attributs, Bd. 2, Sp. 290f.
 - 22) Zur Waffenverbrennung generell s. Baumstark, Ikonographische Studien, S. 130 — 137, hier S. 135, Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 62f.
 - 23) Schmid, Frieden II (wie Anm. 8), S. 608f. Baumstark, Ikonographische Studien, S. 136.
 - 24) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (weiterhin zitiert: RDK), hier Bd. 1, Stuttgart 1938, ND München 1983, Sp. 105 — 108: Abundantia. Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 196f. Zur Gruppe von 3 Frauen a. a. O., Sp. 176.
 - 25) Baumstark, Ikonographische Studien, S. 146ff. Lexikon der Kunst, Bd. 1, Leipzig 1968, ND West- berlin 1981, S. 769.
 - 26) RDK, Bd. 1, Stuttgart 1938, ND München 1983, Sp. 240ff.: Ähre. Lexikon christliche Ikonographie, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1968, Sp. 81f, Chapeaurouge, ein- führung, D. 89f.
 - 27) RDK, Bd. 7, München 1981, Sp. 1157, Bildlegende zu Abb. 6 bezeichnet die allegorische Frauenge- stalt als ‚Fides‘. Dazu vgl. RDK, Bd. 8, Lieferung 91, München 1984, Sp. 773 — 830: Fides II. Theologi- sche Tugend. Das Gewand der PIETAS ist offen- sichtlich übermalt, ob noch in der Werkstatt der Künstler oder im Rahmen einer ‚Bearbeitung‘ un- ter Kurfürst Maximilian I. (vgl. Gisela Goldberg, Dürer-Renaissance am Münchner Hof, in: Wittels- bach und Bayern, Bd. II/1: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur bayerischen Geschichte und Kunst 1573 — 1657, München — Zürich 1980, S. 318 — 322), bedarf einer genauen Untersuchung. Sie müßte auch das Kreuz und die Inschriften einbeziehen. Deutungsprobleme, die sich aus dieser Vermutung ergäben, werden hier nicht weiter berücksichtigt.

- 28) RDK, Bd. 7, München 1981, Sp. 1152 — 1170: Felicitas.
- 29) RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 303-308: Caduceus, Mit Bd. 7, München 1981, Sp. 1156. Chapeaurouge, Einführung, S. 120. Baumstark, Ikonographische Studien, S. 147. Tervarent, Attributs Bd. 1, Sp. 58.
- 30) Chapeaurouge, Einführung, S. 86f.: Hund. Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 93ff. RDK, Bd. 2, Stuttgart 1948, ND München 1983, Sp. 925-942, hier Sp. 940: Blumen als Attribut.
- 31) Zur Bedeutung vgl. Francois Rabelais, Oeuvres Complètes, hg. von Guy Demeron, Paris 1973, S. 189: Gargantua verteilt nach einer Schlacht Siegestrophäen. Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 33f. u. Bd. 2, Sp. 264f.
- 32) Veronika Baur, Kerzenleuchter aus Metall, München 1977, S. 25.
- 33) Baumstark, Ikonographische Studien, S. 136.
- 34) Katalog München 1983, S. 117.
- 35) Lexikon christliche Ikonographie, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1972, Sp. 295 — 300: Teufel, hier Sp. 298. Mohr, Lexikon Symbole (wie Anm. 21), S. 110. Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 90. Burgis Baetrusatis, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Frankfurt/M. — Berlin — Wien, 1905, S. 192—252, bes. S. 195. Vgl. auch Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978, Sp. 900f. Zur zeitgenössischen Sicht der Fledermaus s. Conrad Geßner, Vogelbuch. Darin die art/natur vnd eigenschafft aller voeglen/sampt jrer waren Contrafactur/angezeigt wirt: allen Liebhaberen der künsten / Artzeten / Maleren / Goldschmiden/ Bildschnitzern/Seydenstickern/Weydleuten vnd Köchen/nit allein lustig zuo erfahren/sunder gantz nützlich vnd dienstlich zebrauchen. Erstlich durch Doctor Conradt Geßner in Latin beschriben: neuwlich aber durch Rudolf Heußlin mit fleyß in das Teütsch gebracht/vnd in ein kurtze ordnung gestellt. Zurych 1557, ND Dietikon-Zürich 1969, S. LIII-LVd.
- 36) Edouard Urech, Lexikon christlicher Symbole, Konstanz 1979, S. 248, Tervarent, Attributs, Bd. 1, Sp. 36f.
- 37) Nach Ertz ist davon auszugehen, daß der Allegoriker Jan in „bedachter Ordnung“ (S. 342) jedem Gegenstand einen Gedanken zuspricht. Auch das Ruinengewölbe läßt sich nicht nur mit einem Verweis auf seine römische Zeit erklären. Erstmals taucht dieses Motiv zusammen mit einem Kronleuchter 1608 in der Mailänder Allegorie des Feuers (Kat. S. 589, Nr. 190) auf, wo durch den Leuchter mit dem habsburgischen Doppeladler eine Verbindung des Herzogtums Mailand zur spanischen Universalmonarchie angedeutet sein dürfte. Die dunkle Ruinenhöhle und der Leuchter sind übernommen in das Weissagungsbild des Jesaias. Auch hier wirken der Kronleuchter und seine Aufhängung unrealistisch, sein oberer Teil ist nicht sichtbar. Wenn Jan Brueghel 1608 im Kronleuchter mit dem Doppeladler Auskunft über „die Herkunft der Regenten“ (Ertz, S. 340) gibt, läßt die Entwicklungsgeschichtlich etwa ein Jahr später anzusetzende Entstehung des Jesaiasbildes vermuten, daß Jan ebenfalls bewußt eine Aussage trifft, diesmal über Flandern. In späteren Bildern nimmt der Maler das Leuchtermotiv wieder auf, wobei er statt des habsburgischen Adlers Masken setzt, was eine Karikatur oder Ironisierung der habsburgischen Universalmonarchie bedeuten könnte. Damit läßt sich, bei aller Genrehaftigkeit des Motivs der Gewölberuine, folgern, daß ihr ein allegorischer Inhalt zugeordnet ist, etwa als Sinnbild Flanderns, das unter Karl V. ein stabiler Faktor seines Weltreiches war, dem nun aber der Verfall droht.
- 38) Daß Jan Brueghel — der „Blumenbrueghel“ — die Artischocke nur ihrer Besonderheit wegen in das Bild aufgenommen hat, ist nicht anzunehmen. Der Artischocke wurde aphrodisische Wirkung zugesprochen. Zur Artischocke vgl. J. D. (gez.), Artikel: Artichaut, in: Dictionnaire Universel d'Histoire Naturelle, hg. von Charles d'Orbigny, Bd. 2, Paris 1845, S. 178f. In der uns bekannten Form exakt wiedergegeben und beschrieben taucht sie in verschiedenen botanischen Werken des 16. Jahrhunderts auf.
- 39) Chapeaurouge, Einführung, S. 66ff.: Vogel. Vgl. Ardis Grosjean, Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconograph in: Konsthistorisk Tidskrift, Bd. 43, 1974, S. 121—143. Tervarent, Attributs, Bd. 2, Sp. 289.
- 40) Das Sprichwort, begleitet von der erklärenden Geschichte, daß ein Anstreicher beim Malen einer Rose auf einem Wirtshausschild soviel Kupfergrün verwandt habe, daß aus der Rose beim Trocknen der Farbe eine Artischocke wurde, findet sich in der obigen Bedeutung in: Pierre Larousse: Grand Dictionnaire Universel Du XIXe Siècle, Bd. 1, Paris 1866, S. 722, Sp. 3. In etwas abgewandelter Bedeutung, aus etwas Hübschem, Vergnüglichen etwas Praktisches, Profitables machen, in: Nouveau Larousse Illustré, Bd. 1, Paris o. D. (um 1900), S. 490. Dsgl. in: Larousse du XXe Siècle, Bd. 1, Paris 1928, S. 490. Nicht mehr aufgenommen in: Grand Larousse encyclopédique, Paris 1960, dsgl. Grand Larousse de la langue française, Paris 1971.
- 41) Diese Redensart findet sich bei Adolphe Hatzfeld, Arsène Darmsteter . . . Antoine Thomas, Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours, Bd. 1, Paris o. D. (1890 — 1900), S. 141; Maurice Rat, Dictionnaire des Locutions Françaises, Paris 1957; unter Hinweis auf Marcel Proust in: Trésor de langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789—1960), publié sous la direction de Paul Imbs, Bd. 3, Paris 1974, S. 599; dsgl. in: Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2me éd. entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Bd. 1, Paris 1985, S. 574. Die Existenz des Sprichwortes bzw. der Redensart im 16. Jahrhundert konnte weder nachgewiesen noch ausgeschlossen werden.
- 42) Ertz, Brueghel, S. 591, Nr. 202. Katalog München 1983, S. 117 mit S. 587.
- 43) Nach Müller-Hofstede, Nordische Meister (wie Anm. 15), S. 119, so noch 3. Aufl. Kat. I (wie Anm.

- 13), S. 27. Jost, Balen, S. 120. Baumstark, Ikonographische Studien, S. 209, Anm. 107. Ertz, Brueghel, S. 591, Nr. 202. Katalog München 1983, S. 117.
- 44) L'Ermitage (Hg.), *Le Dessin d'Europe occidentale*, Leningrad 1981, Nr. 126: Hendrick de Clerck, Allégorie de la trêve de 1609. — Renaissance et maniérisme dans les Ecoles du Nord, Dessins des collections de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris 1985 (= Katalog Hamburger Kunsthalle, 1986), Nr. 123, S. 238—241: David Vinckboons, Représentation allégorique de l'armistice conclu en 1609 entre les Pays-Bas protestants et l'Espagne; danach Stich von Hessel Gerritz, *Afbeeldinghe van't nederlands bestandt* (Abb. a.a.O., S. 238), angeführt bei Muller, *De Nederlandsche geschiedenis* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 156f., Nr. 1267, und im Atlas van Stolk (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 46f., Nr. 1240.
- 45) *Conflavit gladios suos in vomeres et lanceas suas in falces*. Isaia II. lautet der Titel von zwei Blättern, angeführt im Atlas van Stolk (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 47ff, Nr. 1241 u. 1242 (datiert auf 1609. Vgl. Muller, *Beredeneerde beschrijving* (wie Anm. 12), Teil 1, S. 157, Nr. 1268, und Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings* (wie Anm. 12), Bd. 3, Amsterdam 1951, S. 128, W.4 unter Elias van den Borsche. Dazu Knüttel, *Catalogus* (wie Anm. 46), S. 314, Nr. 1609, sowie Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 209, Anm. 107, ohne Kenntnis Atlas van Stolk und damit des Bildtitels. Diese Verwendung des Jesaias-Textes sichert die zeitliche Bestimmung des Bildes für die Zeit um 1609, zumal er sich in vorangegangenen analogen Materialien nicht anfindet. Für die Fülle der Friedensverhandlungen und Waffenstillstandsabschluß begleitenden bejahenden, aber auch bekämpfenden Blättern s. Muller, *Beredeneerde beschrijving* (wie Anm. 12), Teil 1, S. 152—158, u. Teil 4, S. 130—135; Atlas van Stolk (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 40—52. Abbildungen einzelner Stücke u. a. Wolfgang Harms zusammen mit Michael Schilling und Andreas Wang (Hg.), *Die Sammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel*. Kommentierte Ausgabe, Bd. 2: *Historica*, München 1980 (= Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. 2), hier S. 138, Nr. II, 75 u. S. 140f., Nr. II, 77. Franz Hogenberg — Abraham Hogenberg. *Geschichtsblätter*, hg. von Fritz Hellwig, Nördlingen 1983, Nr. 393 u. 396.
- 46) Vgl. Willem Pieter Knüttel, *Catalogus van de pamfletten-verzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek bewerkt*, Bd. 1,1, 's Gravenhage 1889, S. 272ff., Nr. 1360—1369; S. 275f., Nr. 1380 bis 1389; S. 279—297, Nr. 1395—1501; S. 300—306, Nr. 1513—1555, S. 308ff., vor allem S. 311—318, Nr. 1586—1629.
- 47) Der zeitgenössische Begriff (vgl. Knüttel, *Catalogus*, wie Anm. 46) hier nach Geoffrey Parker, *Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549—1609*, München 1979, S. 287. Zu Verhandlungen und Abschluß W. J. M. van Eysinga, *De Wording van het twaalfjarig bestand van 9 April 1609*, Amsterdam 1959 (= *Verhandelingen der koninklijke nederlandse Akademie van wetenschappen*, afd. letterkunde. Nieuwe reeks, deel LXVI, Nr. 3). Horst Lademacher, *Geschichte der Niederlande. Politik — Verfassung — Wirtschaft*, Darmstadt 1983, S. 130—136. Knappe Schilderung zur Lage der Spanischen Niederlande bei Parker, S. 304 bis 318.
- 48) Ertz, Brueghel, S. 469—516, speziell zur Zusammenarbeit Brueghel-Balen s. Hinweise im Register, S. 642. Ursula Alice Härtling, *Studien zur Kabinettsbildmalerei des Frans Francken II. 1581—1642*. Ein repräsentativer Werkkatalog, Hildesheim 1983 (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 21), S. 22—38, hier bes. S. 24.
- 49) Zur Einführung nützlich Leon Voet, *Antwerpens goldene Zeit*. Zeichnungen und Stiche des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus den Sammlungen des Plantijn-Moretus-Museums und des Städtischen Graphischen Kabinetts in Antwerpen. Übersetzung der Einleitung des Katalogs der Ausstellung des Landes Niederösterreich, Schloß Grafenegg 1982 (= *Tekeningen en prenten uit Antwerpens gouden eeuw*, 1982).
- 50) Floris Prims, *Geschiedenis van Antwerpen*, 8 Bde., Brüssel 1927—1948, 1977—1985, hier Bde. VI-A, 1982, und VI-B, 1982.
- 51) Jean A. van Houtte, *Déclin et survivance d'Anvers (1550—1700)*, in: *Studi in onore di Amintore Fanfani*, Bd. 5, Milano 1962, S. 703—726.
- 52) Musée de l'Ermitage, *Peinture de l'Europe occidentale*, Catalogue 2, Leningrad 1981, S. 65, Nr. 501. John Rupert Martin, *The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Brüssel 1972 (= *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Bd. 16), S. 182ff., Nr. 46a mit Abb. 93—95. Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, 2 Bde., Princeton, New Jersey 1980, hier Bd. 1, S. 240—243, Nr. 162; Abb. 163 in Bd. 2. Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 149f.
- 53) Zur bildlichen Vergegenwärtigung vgl. *Feest te Antwerpen bij de afkondiging van het Bestand*, in: Boer-Hettema, *Groote Platen-Atlas* (wie Anm. 12), S. 79, Nr. 227; dazu Knüttel, *Catalogus* (wie Anm. 46), S. 314, Nr. 1605. *Verkündigung des Waffenstillstands in Antwerpen*, in: Hogenberg, *Geschichtsblätter* (wie Anm. 45), Nr. 396 mit Text. Vgl. Muller, *Beredeneerde beschrijving* (wie Anm. 12), Teil 1, S. 155f., Nr. 1260—1262 u. Teil 4, S. 133f., Nr. 1260ff.; Atlas van Stolk (wie Anm. 12), S. 45, Nr. 1234.
- 54) Vgl. dazu die spätere Verbildlichung von Rubens, in: Musée de l'Ermitage (wie Anm. 52), S. 64f., Nr. 500. Martin, *The decorations* (wie Anm. 52), Nr. 44a, S. 169—173 mit Abb. 83—86. Held, *Oil Sketches* (wie Anm. 52), Bd. 1, S. 328ff., Nr. 161; Abb. 162 in Bd. 2. Baumstark, *Ikonographische Studien*, S. 150f., v. Einem, *Folgen des Krieges* (wie Anm. 4), S. 14. Simson, *Politische Symbolik* (wie Anm. 4), S. 12f.
- 55) Eberhard Straub, *Pax et Imperium. Spaniens Kampf um seine Friedensordnung in Europa zwischen 1617 und 1635*, Paderborn 1980 (= *Rechts- und Staatswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft*, N. F. H. 31), hier S. 11 bis

29 u. S. 44—78. Zum politischen Leitbegriff ‚Monarchia Universalis‘ s. demnächst die Untersuchung von Franz Bostach, vorgestellt unter der Thematisierung ‚Monarchie Universalis in der frühen Neuzeit. Methodische Aspekte und erste Ergebnisse der Untersuchung‘, im Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3.

bis 7. Oktober 1954, Stuttgart 1965, S. 104f. (als Habil. Schrift Bonn vorgesehen). Vgl. auch Peter Brightwell, ‚The Spanish system and the twelve years' Truce, in: The English Historical Review, Bd. 89, 1974, S. 270—292, u. Allgemeine Geschichte der Niederlanden, Bde. 5—7, Haarlem 1979/80.

svz 66 - bibliografische Informationen:

Rainer Wohlfeil, in Zusammenarbeit mit Trudi Wohlfeil,

Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias, in: Siegfried Hoyer, Wieland Held (Hg.), Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz vom 6. und 7. Mai 1986 an der Karl-Marx-Universität Leipzig (= Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Gesellschaftswissenschaften), Leipzig 1987, S. 60-83.

- Wiederabdruck unter dem Titel: Frieden in der Kunst, in: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, H. 2/87, 1987, S. 21-33.

- Weiterer Wiederabdruck unter Titel: Pflugscharen statt Waffen. ‚Die Weissagungen des Propheten Jesaias‘ und der Waffenstillstand von Antwerpen 1609, in: Journal Geschichte, H. Juni/Juli 1989, S.24-33.