

Der fast vergessene Himmel – Der Renaissance-Himmel und seine Künstler

Inhaltsangabe

Das pythagoreische Weltbild	2
Der Tierkreis: Aspekte im Makrokosmos und platonische Körper im Mikrokosmos	7
Das julianische Zeitalter: Harmonik, Prognostik und die christliche Transformation	11
Die Transformation der Tugendlehre: Von der Antike zur christlichen Moderne	15
Geometrische Ordnung und sakraler Rhythmus: Von der Volute zu den Kalenderheiligen	18
Vom Kosmos-Zentrum zum Statisten: Die Aufklärung und das Ende der Harmonik	24
Ein Kalender für alle	26
Die Transformation von Weltbildern in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit: Dürer, Baldung, Cranach, Holbein ...	33
Die verlorene Zeit innerhalb der Kunstwissenschaft – Die Einheit von Kosmos und Kunst	50
Ein Gehäuse für Alle	53
Bauherren und Architektur zur Renaissancezeit Fächerrosetten kontra Fächerrosetten	55
Harmonikale Symbolik und astrologische Programmatik	58
Die Planetengötter	60
Das Huneborstelsche Haus in Braunschweig	63
Das Brusttuch in Goslar	67
Das Hoppener Haus in Celle	70
Das Adam-und-Eva-Haus in Paderborn	74
Das Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo	77
Das Haus zum Breiten Herd in Erfurt	80
Das Fembo-Haus von Philipp van Oyrl in Nürnberg (1591-1596)	83
Das Kaiserhaus in Hildesheim	86
Der Gebäudekomplex Stiftsherrenhaus und Leisthaus in Hameln	89
Fazit: Künstler und Erbauer im Spannungsfeld von Harmonie und Moral	93
Literaturliste	96
Abbildungsnachweis	96
Quellenverzeichnis der Abbildungen	98

Vorgelegt von
Andreas Behrens, 2026

Der fast vergessene Himmel – Der Renaissance-Himmel und seine Künstler

Die Epoche der Renaissance markiert einen tiefgreifenden Wendepunkt in der menschlichen Wahrnehmung des Kosmos. Während das mittelalterliche Denken noch stark von einer statischen, gottgegebenen Ordnung geprägt war, forderten neue astronomische Erkenntnisse und die Wiederentdeckung antiker Proportionslehren die Künstler heraus, ihre Position im Universum neu zu definieren. Die vorliegende Untersuchung analysiert den Einfluss dieses transformierten kosmologischen Verständnisses auf das Schaffen bedeutender Vertreter der deutschen Renaissance – namentlich Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä.

Im ersten Schritt wird die theoretische Basis erarbeitet, indem die Modifikation des harmonikalen Weltbildes von der antiken Sphärenharmonie hin zu mathematisch-geometrischen Ordnungsprinzipien dargelegt wird. Darauf aufbauend wird untersucht, wie diese Konzepte in die bildende Kunst und Architektur einfließen, wobei Symmetrie und Proportion als Ausdruck einer universalen Harmonie interpretiert werden.

Das pythagoreische Weltbild

Die Babylonier legten vor etwa 2500 Jahren das Fundament für den Tierkreis, indem sie den Himmel in zwölf Abschnitte zu je 30 Grad unterteilten. Während Babylon die Gestirne als direkte Repräsentanten der Götter verstand, abstrahierte Pythagoras diese Ordnung zu mathematischen Gesetzmäßigkeiten ¹.

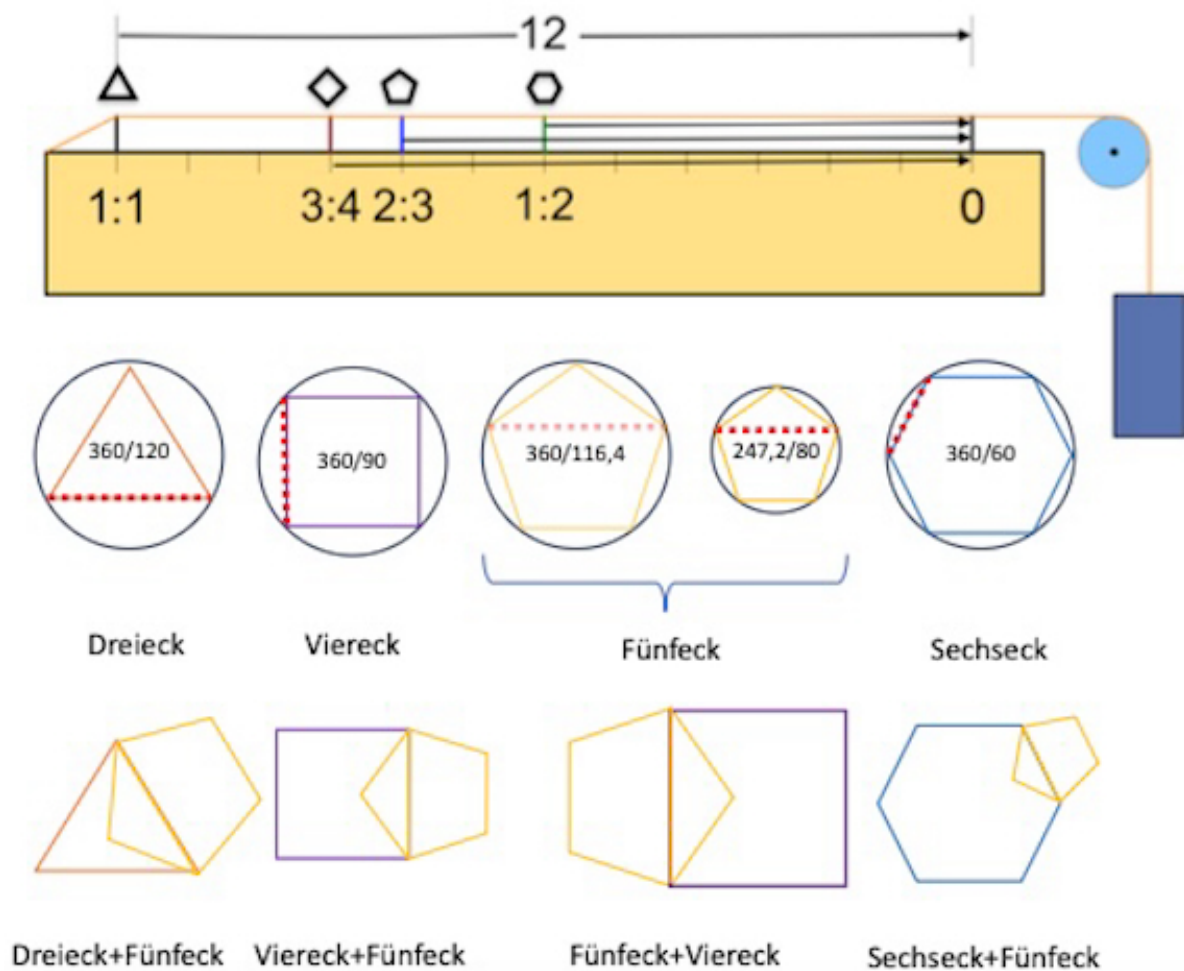


Abb. 1: Geometrische und harmonische Proportionen in der pythagoreischen Kosmologie. Die Darstellung illustriert oben die Monochord-Teilung der Saite nach pythagoreischen Intervallen: 1:1 (Prime), 3:4 (Quarte), 2:3 (Quinte) und 1:2 (Oktave). Darunter werden die regelmäßigen Vielecke (Dreieck, Viereck, Fünfeck, Sechseck) in ihren kreisförmigen Projektionen sowie als Kompositionen gezeigt, die den harmonischen und kosmologischen Prinzipien zugrunde liegen. Aus der musikalischen Harmonie der Saiten entwickeln sich allmählich die geometrischen Körper, deren Zusammenschluss die Tugenden versinnbildlicht. Die Zahl Phi (Φ) entscheidet hierbei über die Größenordnung des Fünfecks: Es besteht die Wahl zwischen einem Fünfeck im Einheitskreis von 360° oder einem Fünfeck, das durch eine Teilung mittels Phi definiert wird. Entweder passen sich die übrigen Polygone an das Fünfeck im 360° -Kreis an, oder sie erfordern eine jeweilige Teilung der Diagonalen durch die Zahl Phi, um sich den anderen Polygonen anzuschließen. *Das Göttliche manifestiert sich dabei wahlweise als Einklang der Einheit oder als Vielklang der Proportionen.*

Das pythagoreische Fünfeck, mathematisch definiert durch harmonische Proportionen (wie das Quinten-Verhältnis 144:216), bildet die Basis für eine geometrische Tugendlehre. Durch die Verbindung des Fünfecks mit den Ur-Prinzipien des Anfangs (Monas) und der Zweiheit (Dyas) sowie den Grundformen (Dreieck, Quadrat, Sechseck) entfaltet sich ein System moralischer Gegensätze². Diese befinden sich entweder im Einklang mit dem Göttlichen oder im „Vielklang“ mit den Polygonen – dem Materiellen. Entweder passt sich die Materie der Gottheit an, oder die Materie fordert die Gottheit heraus.

Die Tugenden und ihre Gegensätze

Sphären im Einklang	Harmonie im Monochord	1+Anfang Einheit	2+Ende Dualität	Prime im Vielklang	Quarte im Vielklang	Quinte im Vielklang	Oktave im Vielklang
Fünfeck 5+3=8 Harmonie	Prime / 1:1 Dreieck Sekunde Terz						
Fünfeck 5+4=9 Gerechtigkeit	Quarte / 3:4 Viereck						
Fünfeck 5+5=10 Göttlichkeit	Quinte / 2:3 Fünfeck Sexte Septime	Fünfeck 6 Vernunft	Fünfeck 7 Liebe/ Hass	Dreieck Fünfeck 8 Harmonie/ Frömmigkeit	Viereck Fünfeck 9 Gerechtigkeit/ Willkür	Fünfeck Fünfeck 10 Götter/ Menschen	Sechseck Fünfeck 11 Mäßigkeit/ Zügellosigkeit
Fünfeck 5+6=11 Mäßigkeit	Oktave / 1:2 Sechseck						
Tierkreis							

Abb. 2: zeigt wie die angenommenen Tugenden in die pythagoreische Weltharmonie integriert sein könnten. Im Einklang werden die Diagonalen des Fünfecks mit den Seiten (Saiten) der übrigen Polygone (Dreieck, Viereck und Sechseck) angepasst. Anders verhält es sich im Modus des Vielklangs, hier passt sich das kleinere Fünfeck an die Polygone (Dreieck, Viereck und Sechseck) an. Jede Zahl der Tugenden ist in der Fächerung der Tugenden wiederzufinden.

Die Anwendung der pythagoreischen Lehre als ein Ein- und Vielklang der Proportionen lässt sich eindrucksvoll an den Palmetten attischer Gefäße beobachten³. Es scheint, als wären die Tugenden selbst an einem „Lebensband“ befestigt.

Selten findet man an diesen Gefäßen eine einfache Fächerung; vielmehr erwecken sie den Eindruck von organischem Wachstum und Verfall, was unmittelbar die Ebene des Seelenlebens anspricht. In dieser Kosmologie wurden die Planetengötter – mit Zeus als Göttervater an der Spitze – im Himmel verehrt. Das Göttliche offenbart sich dabei in einem zwölfteiligen Dodekaeder, das von einem inneren Feuer genährt wird.

Diese philosophische Einbettung lässt sich an drei schwarz- und rotfigurigen Keramiken der ehemaligen Sammlung Zimmermann verdeutlichen:

1. Die Initiation des Ganymed (Maler von Florenz 4021): Die attisch-rotfigurige Oinochoe zeigt Zeus, der versucht, den Jüngling Ganymed als Mundschenk im Olymp zu installieren ^[4]. Über der Szene befindet sich ein Band aus Palmetten mit 6-, 7- und 8-facher Unterteilung.



Abb. 3: Oinochoe (4021) des Malers von Florenz; Ganymed und Zeus: Der Hahn (unten) als Symbol der *Paideia*

2. Nike und der Triumph des Sieges (Berlin-Maler): Auf einer attisch-rotfigurigen Lekythos überreicht Nike dem Sieger eines Wettbewerbs einen Dreifuß. Auch hier greift die Symbolik der Sieben (Heptagon) als Ausdruck emotionaler Intensität ⁴.



Abb. 4: Lekythos des Berlin-Maler; Nike und die Liebe zum Triumph des Sieges

4. Herakles und das Streben nach dem Normalmaß (Nausikaa-Maler): Die rotfigurige Halsamphora thematisiert das Ringen um Ethik durch die Zahlen 11 und 12, wobei Herakles den Übergang zwischen menschlicher Sphäre und göttlicher Unsterblichkeit verkörpert ⁴.



Abb. 5: Halsamphora des Nausikaa-Malers; der geläuterte Herakles wünscht sich ein maßvolles Leben

Fazit: Die Herleitung der Palmetten als numerische Chiffren verleiht der Betrachtung griechischer Vasen eine meditative Tiefe. Die attische Vase ist somit ein eigener Mikrokosmos, in dessen Symmetrie sich ein ethisches System verbirgt.

Fußnoten:

[1] Zur mathematischen Abstraktion der babylonischen Astronomie durch die Vorsokratiker vgl. die Übersicht zur antiken Astronomie bei Wikipedia.

[2] Die Begriffe Monas und Dyas sowie die arithmologische Tugendlehre basieren auf der pythagoreischen Zahlenlehre.

[3] Zur Bedeutung der Ornamentik und der Palmette in der attischen Vasenmalerei siehe die Stilanalysen im Beazley Archive der University of Oxford.

[4] Ausführliche Beschreibungen und Deutungen der Exponate finden sich bei Hildebrandt, Frank: *Antike Bilderwelten. Die Sammlung Zimmermann*, erschienen im Verlag De Gruyter (2017).

Der Tierkreis: Aspekte im Makrokosmos und platonische Körper im Mikrokosmos

Unter Rückgriff auf Platon und Aristoteles wird im Folgenden dargelegt, wie die vier Aspekte des Makrokosmos sowie die vier Elemente des Mikrokosmos innerhalb eines Tierkreises systematisiert werden.

Platons Kosmologie im „Timaios“

Platon ordnete die Welt in seinem Spätwerk *Timaios* neu.¹ In diesem Dialog schildert er sein geozentrisches Weltbild: Die Erde wird als Kugel beschrieben, die im Zentrum ruht, „um die durch das Alles gezogene Achse geballt“.² Die Schöpfung der Himmelskörper – Sonne, Mond und die fünf Wandelsterne – diente primär der Bestimmung der Zeit. Platon ordnete sie in konzentrischen Kreisen um die Erde an. Anders als im pythagoreischen System, in dem Erde und Gegenerde um ein Zentralfeuer kreisen, teilt der Demiurg bei Platon die Weltseele in zwei sich kreuzende Bänder. Den äußeren Kreis nennt er den „Kreis des Selben“ (Fixsternhimmel), den inneren den „Kreis des Anderen“ (Ekliptik). Letzterer verläuft schräg zum Äquator und markiert die Bahn der Planeten durch den Tierkreis.

Die Geometrie der Materie: Platonische Körper

Im *Timaios* reduziert Platon die Physik auf die Geometrie, indem er den vier Elementen spezifische reguläre Polyeder zuordnet³

- **Feuer:** Tetraeder
- **Luft:** Oktaeder
- **Wasser:** Ikosaeder
- **Erde:** Würfel (Hexaeder)
- **Das Dodekaeder:** Diesen fünften Körper verwendete Gott für das Universum als Ganzes, oft gedeutet als Symbol für den Äther oder den umschließenden Tierkreis.

Während der Makrokosmos ein lebendiges, beseeltes Wesen ist, dessen Weltseele nach harmonischen Zahlenverhältnissen (Oktave, Quinte, Quarte) aufgebaut ist, strukturiert die Geometrie im Mikrokosmos die Ebene der kleinsten, unsichtbaren Teilchen.

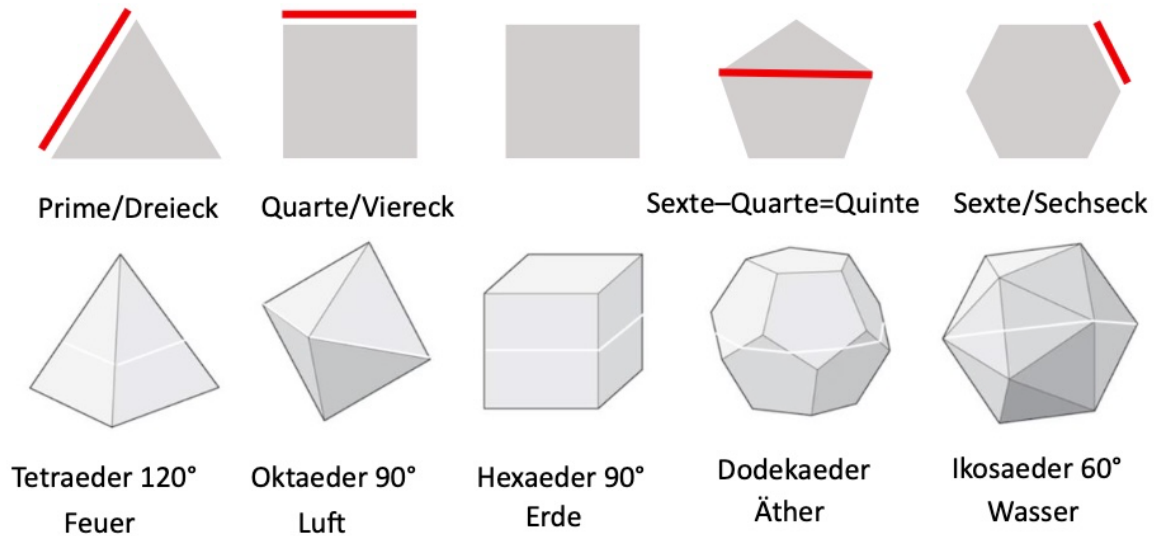


Abb. 6: Platons Kosmologie, eine Welt der Ideen, Seelenharmonie und Elemente

Die Abbildung illustriert Kernelemente der antiken Philosophie von Platon, insbesondere wie im Dialog *Timaios* beschrieben. Platon postulierte, dass die wahrnehmbare Welt nur ein unvollkommenes Abbild einer höheren, ewigen "Welt der Ideen" ist. Die fünf platonischen Körper repräsentierten diese perfekten, göttlichen Urbilder. Platon verband diese geometrischen Formen mit den Elementen, um die materielle Welt zu erklären: Tetraeder (Feuer), das Hexaeder (Erde), das Oktaeder (Luft), das Ikosaeder (Wasser) und das Dodekaeder (Äther/Universum).

Darüber hinaus übernahm Platon in seiner Kosmologie die drei einfachsten konsonanten Intervalle der pythagoreischen Tradition: die Oktave (Verhältnis 2:1), die Quinte (3:2) und die Quarte (4:3). Diese perfekten Zahlenverhältnisse stellten die Struktur der Weltseele dar, von der jeder Mensch einen Teil in sich trug.

Die musikalische Struktur der Welt

Platon übernahm die pythagoreischen Intervalle: die Oktave (2:1), die Quinte (3:2) und die Quarte (4:3). Diese Proportionen bilden das „Gewebe“ der Welt.

Interessanterweise wurde die Sexte erst in der Renaissance als konsonantes Gegenstück aufgewertet, als man Platons mathematische Ästhetik auf die moderne Mehrstimmigkeit übertrug. Die Renaissance-Philosophen lasen im *Timaios* nach, wie die Welt zu berechnen sei, und fügten die Sexte als fehlendes Puzzleteil in das bestehende System ein. ⁴

Aristoteles und die Lehre von der Mitte

Während Pythagoras auf polaren Gegensätzen beharrte, versuchte Aristoteles in seiner *Nikomachischen Ethik*, diese durch das Prinzip der Mitte (*Mesotes*) aufzulösen. ⁵ Tugend (*hexis*) ist für ihn eine erlernbare Haltung, die durch Gewöhnung gefestigt wird.

Ethische Tugenden (Die goldene Mitte):

- Tapferkeit: Mitte zwischen Feigheit und Übermut.

- Besonnenheit (Mäßigkeit): Mitte zwischen Stumpsinn und Zügellosigkeit.
- Großzügigkeit: Mitte zwischen Geiz und Verschwendung.
- Gerechtigkeit: Die vollkommenste Tugend, da sie den Bezug zum Mitmenschen regelt.

Ergänzt werden diese durch die dianoetischen Tugenden (Verstandestugenden) wie *Phronesis* (Klugheit) und *Sophia* (Weisheit). Während Platon die vier Kardinaltugenden in der *Politeia* formulierte, lieferte Aristoteles die psychologische Analyse ihrer Funktionsweise. In barocken Darstellungen, wie im Himmelsatlas von Andreas Cellarius, werden diese Tugenden (Weisheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mäßigkeit) oft farblich codiert in die Weltharmonie eingepflegt. ⁶

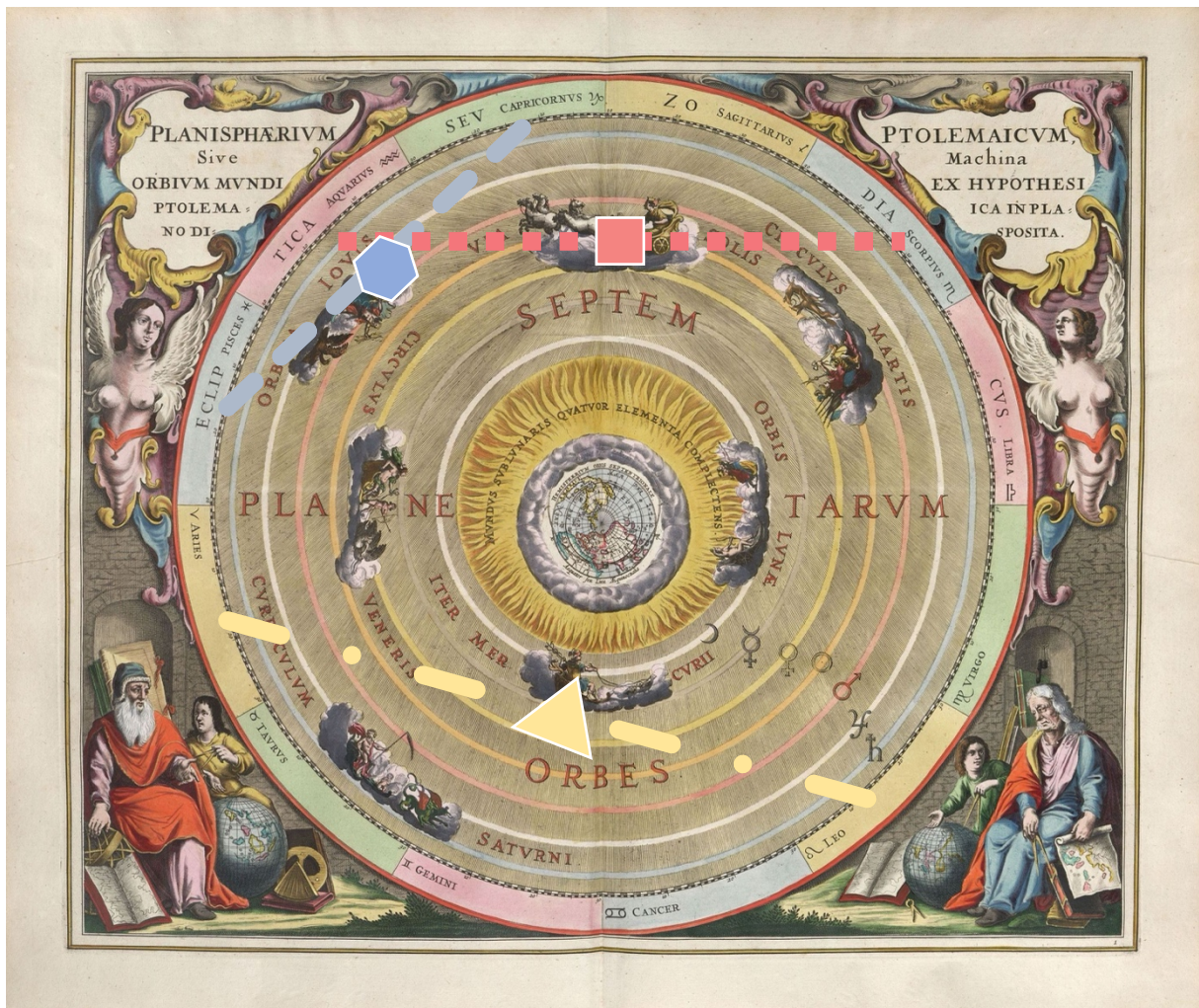


Abb. 7: Die Karte stammt aus dem berühmten Atlas *Harmonia Macrocosmica*, der 1660 vom Kartografen Andreas Cellarius veröffentlicht wurde. Sie zeigt das Weltbild, benannt nach dem griechischen Astronomen Claudius Ptolemäus (ca. 100–170 n. Chr.) und stellt die Erde im Zentrum des Universums dar. Alle anderen Himmelskörper kreisen in konzentrischen Bahnen darum. Es war über 1400 Jahre lang das vorherrschende astronomische

Modell. Die neu eingezeichneten gestrichelten Linien verkörpern als Aspekte die Harmonien der Welt. Das Dreieck mit einer seiner Seiten, das Sechseck mit einer seiner Seiten und das Viereck mit einer Seite, wurden jeweils nach den Kreisbewegungen von den Wandelplaneten eingebunden bzw. begrenzt. Der Fixsternhimmel als äußerste Sphäre zeigt den Tierkreis (Zodiak) und die Sternbilder. Die prachtvolle Gestaltung zeigt unten links eine Figur, die traditionell als Aristoteles interpretiert wird, und rechts sitzt Ptolemäus selbst, jeweils mit Büchern und Instrumenten.

Fußnoten:

¹ Vgl. Platon: *Timaios*, 17a–92c. In der Stephanus-Paginierung von 1578 bleibt dies das Standardreferenzwerk für die antike Naturphilosophie.

² Ebd., 40b–c. Zur geozentrischen Einordnung siehe auch die Abschnitte 34b–40d.

³ Zur mathematischen Herleitung der Elemente aus Dreiecken vgl. *Timaios*, 53c–56c.

⁴ Zur Rezeption der platonischen Intervalllehre in der Frühen Neuzeit vgl. Klaus Mainzer: *Symmetrie der Natur*, Berlin 1988.

⁵ Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Buch II. Die *Eudaimonia* (Glückseligkeit) wird hier als Ziel des vernunftgemäßen Handelns definiert.

⁶ Siehe Andreas Cellarius: *Harmonia Macrocosmica* (1660). Der Atlas visualisiert die Verbindung von christlicher Ethik, antiker Mythologie und astronomischer Beobachtung.

Das julianische Zeitalter: Harmonik, Prognostik und die christliche Transformation

In der folgenden Analyse wird untersucht, wie die harmonischen Proportionen von Dreieck, Viereck und Sechseck – in Verbindung mit den Aspekten der Konjunktion und Opposition – zur Erstellung von Prognostika im julianischen Zeitalter genutzt wurden.

Die Synchronisation des Reiches

Die Römer adaptierten das griechische Pantheon und die Denkschulen der Stoa fast vollständig. Mit der Einführung des julianischen Kalenders im Jahr 46 v. Chr. verschmolz Julius Cäsar das astronomische Wissen der Griechen und Ägypter mit dem römischen Staatskalender. ¹ Dies synchronisierte das Leben im gesamten Reich und schuf eine einheitliche Basis für Prognosen. Während Claudius Ptolemäus im 2. Jahrhundert n. Chr. dieses System mathematisch perfektionierte, war die Praxis der Sterndeutung in Rom bereits zur Zeit der Republik fest verwurzelt.

Von der Philosophie zur „Astrologisierung“

Ein entscheidender Wendepunkt markiert das Werk des Julius Firmicus Maternus (4. Jh. n. Chr.). In seinen *Matheseos libri octo* systematisierte er das astrologische Wissen für die römische Elite. ² Während für die klassischen Griechen die *Arete* (Tugendhaftigkeit) durch Vernunft und moralische Entscheidung erreicht wurde, „astrologisierte“ die Kaiserzeit dieses System. Planetenaspekte wurden zu Richtern über Erfolg und Misserfolg. Aus den mathematischen Aspekten (Trigon, Quadrat und Sextil) entwickelte sich die Praxis der Tagewählerei (Hemerologie):

- Dies fasti: Günstige Tage (z. B. durch Jupiter-Aspekte) für Hochzeiten oder Geschäfte.
- Dies nefasti: Unglückstage (z. B. durch Saturn- oder Mars-Aspekte).

Die Geometrie der Tugend in der Ornamentik

Innerhalb der Kunst entwickelte sich die Fächerrosette als visuelle Entsprechung der Harmonielehre. Die Ecken der Polygone von Dreieck (3), Quadrat (4) und Sechseck (6) wurden den Tugenden zugeordnet. So wurde die Gerechtigkeit (Summe $9 = 6 + 3$) durch die Kombination von Dreieck und Sechseck definiert. Der Künstler übertrug die himmlische Ordnung der Planetenaspekte in die Geometrie der Rosette, wodurch harmonische Kräfte visuell erfahrbar wurden.

Liste der Fächerrosetten

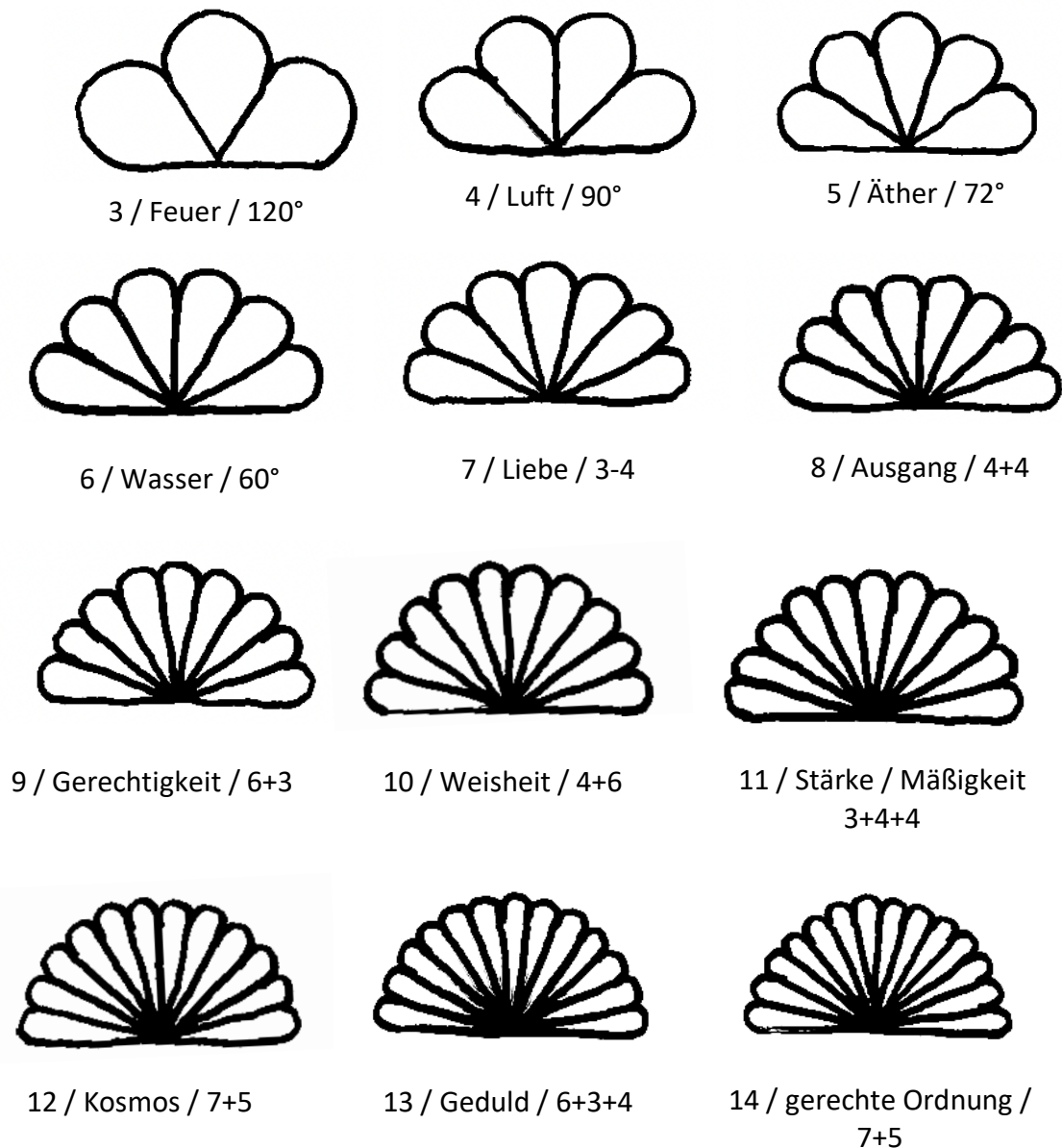


Abb. 8: Die Fächerrosette als geometrische Klassifizierung einer universellen Ordnung.

Ausgehend von der Einheit (1) und der Dualität (2) manifestieren sich hier die elementaren Schöpfungskräfte – von Feuer bis Wasser. Diese Grundbausteine des Mikrokosmos bilden das Fundament für die geistigen Tugenden, welche die harmonische Einbindung des Menschen in das kosmische Gefüge symbolisieren. In ihrer Form erinnert die Fächerrosette an ihre griechischen Vorläufer, die Palmetten. Sie ist das Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung, die ihren Ursprung in der Antike fand und in der Renaissance ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte. Dennoch gibt es kleine Abweichungen: Die Fächerrosette hat etwas Erzählerisches, wie etwa die Beispiele ‚Ausgang‘ (8), ‚Kosmos‘ (12), ‚Geduld‘ (13) oder die ‚gerechte Ordnung‘ (14) zeigen.

Der Chronograph von 354: Eine mathematische Heilsordnung

Ein herausragendes Beispiel ist der Chronograph von 354, gestaltet von Furios Dionysius Filocalus.³ Hinter dem vermeintlichen Dekor der Monatsblätter verbirgt

sich eine präzise mathematische Matrix, die Monate, Elemente und Tugenden verknüpft:

- Februar, Juni, Oktober: Luft & Wasser (10) – Aspekt: Weisheit (Quadrat + Sechseck).
- März, Juli, November: Wasser & Feuer (9) – Aspekt: Gerechtigkeit.
- April, August, Dezember: Feuer & Erde (7) – Aspekt: Liebe.



Abb. 9: Die Illustration zeigt den Genius des Monats Oktober als kräftigen Jüngling, der typische Tätigkeiten der herbstlichen Jahreszeit in der Spätantike verkörpert. In seiner rechten Hand hält er einen Hasen, während er in der linken eine geflochtene Korbhülle trägt. Links im Bild sitzt ein Vogel auf einer Stange, was zusammen mit einem kleinen Gefäß für Vogelleim auf den Beginn der herbstlichen Vogeljagd hindeutet. Der lateinische Vers am unteren Bildrand lautet: „OCTOBRI LAETUS PORTAT VINDEMITOR UVAS“ (Im Oktober bringt der frohe Winzer die Trauben). Dieser Vers sowie die Darstellung einer Schale mit Früchten (oder Blättern) im Hintergrund verweisen auf die Weinlese und Erntezeit.

In diesem christlich geprägten System korrespondiert die Struktur mit dem „Hohelied der Liebe“ (1. Korinther 13). Besonders in den Kopien von Konrad Weidemann wird deutlich: Die Liebe (7) führt in Verbindung mit dem göttlichen Äther (5) zur vollkommenen Auferstehung (12). Hierbei folgt das System der griechischen Tugendanordnung und grenzt sich bewusst von der rein naturwissenschaftlichen Ordnung des Ptolemäus ab.

Fußnoten:

¹ Zur Kalenderreform Julius Cäsars und deren astronomischen Grundlagen vgl. Sacha Stern: *Calendars in Antiquity*, Oxford 2012.

² Vgl. Julius Firmicus Maternus: *Matheseos libri octo*. Maternus stellt hier die umfassendste spätantike Systematik der Astrologie vor, bevor er sich in *De errore profanarum religionum* dem Christentum zuwandte.

³ Der Chronograph von 354 (auch *Kalender des Filocalus*) ist in verschiedenen Kopien überliefert, u. a. im *Codex Vaticanus Barberini latinus 2154*. Zur Debatte um die ornamentale Bedeutung der Rosetten vgl. Henri Stern: *Le Calendrier de 354*, Paris 1953.

⁴ Zur ikonografischen Interpretation der Zahlen 7, 9 und 12 im Kontext der spätantiken Heilsordnung siehe Carl Robert: *Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.

Die Transformation der Tugendlehre: Von der Antike zur christlichen Moderne

Der vorliegende Abschnitt beleuchtet das spannungsreiche Verhältnis zwischen den christlichen Kardinaltugenden und der antiken Tugendlehre. Diese Ordnungssysteme finden nicht nur in der Theologie, sondern auch in der Kunst und Kosmologie ihren Ausdruck.

Die Konstantinische Wende und Ambrosius von Mailand

Den historischen Rahmen für diese Transformation bildet die Konstantinische Wende im 4. Jahrhundert. Mit dem Sieg an der Milvischen Brücke und dem Mailänder Edikt (313) wurde das Fundament für die spätere Erhebung des Christentums zur Staatsreligion gelegt. ¹ In diesem Kontext profilierte Ambrosius von Mailand (ca. 339–397) die christliche Ethik, indem er als Erster den Begriff der „Kardinaltugenden“ (*virtutes cardinales*) prägte.

Während die antike Tugend das Resultat autonomer menschlicher Vernunft war, definierte Ambrosius sie als gottgegebene Pflicht, die erst durch die göttliche Gnade ihre Vollendung findet. Er transformierte die vier Säulen der Antike:

1. Klugheit (*Prudentia*): Von der rationalen Welterkenntnis zur biblischen Gotteserkenntnis.
2. Gerechtigkeit (*Iustitia*): Erweiterung des römischen Rechts (*suum cuique*) um die christliche *Caritas*.
3. Tapferkeit (*Fortitudo*): Vom militärischen Heldenmut zur Standhaftigkeit im Glauben (Martyrium).
4. Mäßigung (*Temperantia*): Von ästhetischem Maßhalten zur asketischen Reinheit.

Kosmologische Integration und das Verbot der Schulen

Parallel zur moraltheologischen Festigung erfolgte eine Integration in das ptolemäische System. Die christliche Scholastik des 12. und 13. Jahrhunderts nutzte Ptolemäus' Struktur der sieben Planetensphären, um die vier Kardinaltugenden mit den drei theologischen Tugenden (Glaube, Hoffnung, Liebe) zur heiligen Zahl Sieben zu vereinen. ²

Ein tiefer Einschnitt war das Verbot der griechischen Philosophenschulen durch Justinian I. im Jahr 529 n. Chr. Ziel war eine religiöse Einheit des Reiches, was zum Ende der organisierten antiken Philosophie in Athen führte. Während die Philosophie unterdrückt wurde, blieb das astronomische Wissen des Ptolemäus

erhalten, da es für Kalenderberechnung und Navigation unersetzlich war.³ Das „gefährliche“ astrologische Prognostikum wurde dabei durch die Einbettung in das christliche Tugendsystem moralisch entschärft.

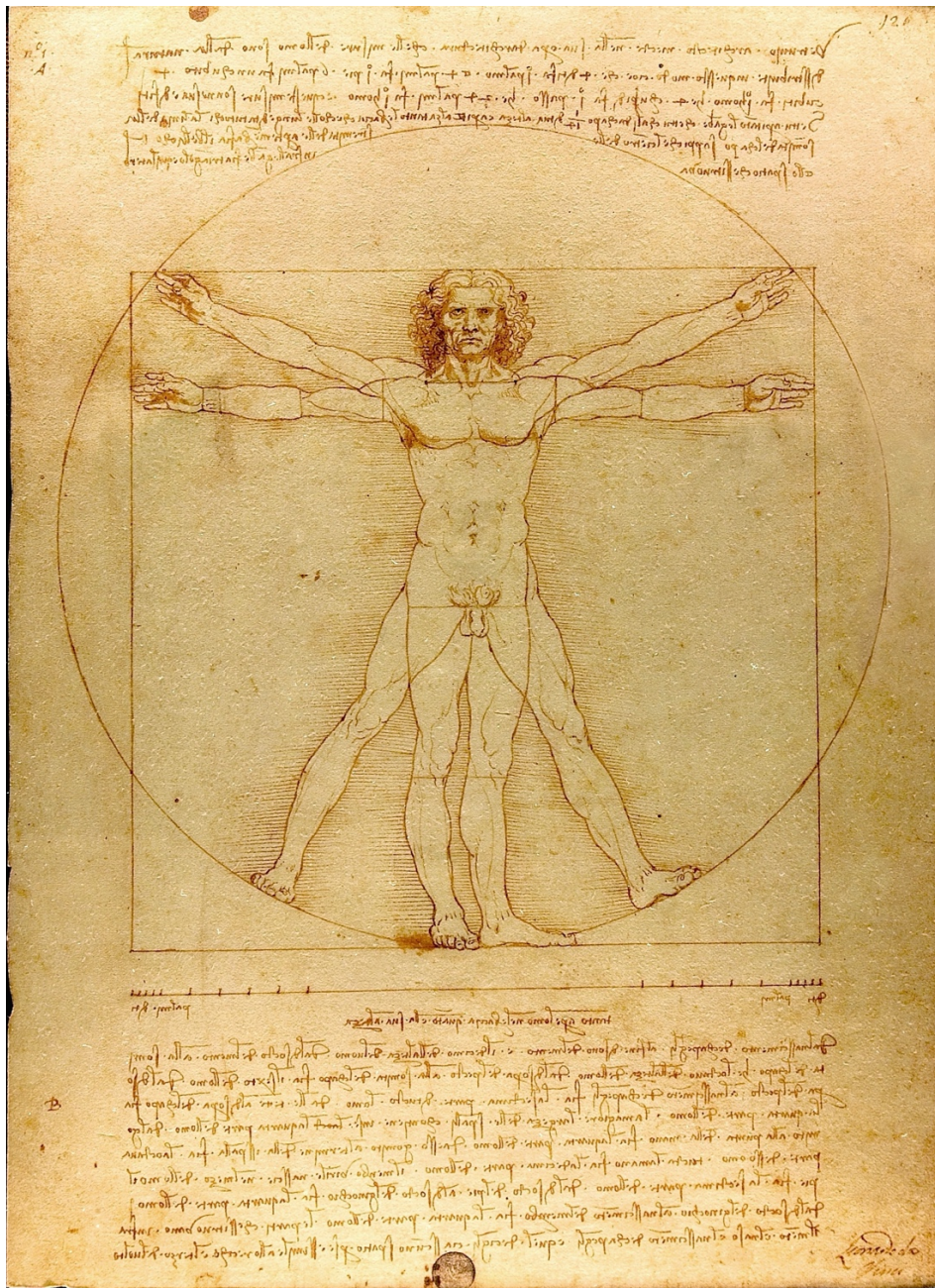


Abb. 10: Der Vitruvianische Mensch (um 1490) von Leonardo da Vinci
Das Manifest der Universalharmonie: Die Darstellung verbindet die präzise Geometrie des Quadrats (irdische Welt) mit dem idealen Kreis (göttlicher Kosmos). Sie visualisiert den Menschen als Mikrokosmos, dessen Körperproportionen exakt jenen harmonikalen Zahlenverhältnissen folgen, die auch die Architektur und das ptolemäische Weltsystem ordnen. Der Mensch wird hier zum verbindenden Element zwischen rationaler Naturbeobachtung und dem Bauplan der Schöpfung.

Die Renaissance: Der Mensch als Mikrokosmos

In der Renaissance bildete das Prinzip der Proportionalität die verbindende Klammer aller Disziplinen. Ob Medizin, Architektur oder Astrologie – alle griffen auf harmonikale Zahlenverhältnisse (12-9-8-6) zurück, um ein Gleichgewicht zwischen Makro- und Mikrokosmos herzustellen.⁴

Nirgends wird diese Verflechtung deutlicher als im Vitruvianischen Menschen von Leonardo da Vinci. In der Verbindung von Kreis (Symbol des Himmlischen) und Quadrat (Symbol des Irdischen) manifestiert sich die Überzeugung, dass der Mensch dieselben mathematischen Gesetze verkörpert, die den Lauf der Gestirne bestimmen. Gott wird hier als der „Große Geometer“ verstanden, und der rational beobachtbare Sternenhimmel gilt als vollkommenes Abbild der göttlichen Schöpfung.

Fußnoten:

¹ Zur politischen und religiösen Tragweite der Konstantinischen Wende vgl. Klaus Bringmann: *Die Christianisierung des Römischen Reiches*, Berlin 2016.

² Die Synthese von ptolemäischer Astronomie und christlicher Tugendlehre findet ihren literarischen Höhepunkt in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* (Paradiso).

³ Zum Dekret Justinians und der Flucht der Gelehrten nach Persien vgl. Johannes Hahn: *Gewalt und religiöser Konflikt. Die Auseinandersetzung zwischen Christen, Juden und Heiden im Osten des Römischen Reiches*, Berlin 2004.

⁴ Die Zahlenverhältnisse 12-9-8-6 beziehen sich auf die musikalischen Proportionen der Oktave, Quinte und Quarte, die als universelles Maßsystem der Renaissance-Architektur dienten, vgl. Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.

⁵ Siehe Leonardo da Vinci: *Il uomo vitruviano* (um 1490), Venedig, Gallerie dell'Accademia. Leonardo nutzt hier den Maßstab als Beweis für die mathematische Perfektion der menschlichen Anatomie.

Geometrische Ordnung und sakraler Rhythmus: Von der Volute zu den Kalenderheiligen

Ein weiteres Ordnungssystem gipfelt in der Volute: Vom präzisen Zirkelschlag der Architektur bis zur Darstellung von Kalenderheiligen innerhalb der Jahreszeiten zeigt sich die Sehnsucht nach universeller Harmonie. Dieses Wissen verkörpert die ionische Säule, deren Volute durch die Proportionen 12-9-8-6 geprägt ist – jener Zahlenfolge, die bereits in der Antike Musik und Kosmos mathematisch vereinte. ¹

Die Sinne als Brücke zur Autonomie

Der Kupferstichzyklus der fünf Sinne von Cornelis Cort (nach Frans Floris, 1561) markiert einen entscheidenden Wendepunkt: den Übergang vom antiken *Fatum* (Schicksal) zur neuzeitlichen Subjektwerdung. Die Bilderserie wirft die Frage auf, ob die Verlässlichkeit der eigenen Wahrnehmung über der Ehrerbietung gegenüber tradierten Autoritäten steht. Hier findet eine radikale Umdeutung statt: Die antiken Götter im Hintergrund fungieren als Relikte einer alten Ordnung, während die Sinne als edle Werkzeuge der Welterkenntnis begriffen werden. Diese Abkehr von den Göttern ist ein Gewinn an Selbstverantwortung; an die Stelle mythischer Vorbilder treten Vernunft und bewusste Wahrnehmung als moralischer Kompass.



Abb. 11: Der Tastsinn (Tactus).

Eine Frau wird schmerzhaft von einem Papagei gezwickt (Sinnbild der Vergänglichkeit/Schmerz). Der mythologische Bezug zeigt die Strafe für Respektlosigkeit: Arachne, die Athene im Weben herausforderte, wurde in eine Spinne verwandelt. Parallel dazu wurde die Nymphe Chelone von Merkur in eine Schildkröte verwandelt, da sie der Götterhochzeit fernblieb.



Abb. 12: Das Sehen (Visus).

Eine Frau mit Spiegel wird von der Sonne geblendet, flankiert von einem prüfenden Adler. Der Mythos von Ikarus verdeutlicht die Gefahr: Beim Versuch, dem göttlichen Licht (dem Adlerblick) zu nahe zu kommen, scheitert er. Die Blendung symbolisiert hier Hybris – die menschliche Überheblichkeit, die eigenen Grenzen zu missachten.



Abb. 13: Das Gehör (Auditus).

Eine Lautenspielerin inmitten von Instrumenten. Der Hirsch im Hintergrund verweist auf den Mythos von Aktaion: Dieser überraschte Artemis beim Baden und wurde von ihr zur Strafe in einen Hirsch verwandelt. Unfähig zu sprechen, wurde er – trotz menschlichen Verstandes – von seinen eigenen Jagdhunden zerfleischt.



Abb. 14: Der Geruchssinn (Odoratus).

Eine Frau und ein schnüffelnder Hund als Symbol für feine Witterung beim Riechen an Blumen. Der mythologische Bezug gilt Marsyas: Er forderte Apollon zu einem Musikwettbewerb heraus, verlor jedoch gegen dessen Kithara. Zur Strafe für seine Vermessenheit ließ Apollon den Satyr bei lebendigem Leibe häuten – eine grausame Warnung vor menschlicher Überheblichkeit.



Abb. 15: Der Geschmack (Gustus).

Eine Frau und ein Affe verzehren Früchte. Der Affe symbolisiert als *Simia* (Nachahmer) das triebhafte Nachgeben gegenüber Sinnesfreuden ohne Verstand.

Mythos: Proserpina muss jährlich in die Unterwelt zurückkehren, da sie dort von den Granatapfelkernen kostete – ein folgenschwerer Genuss, der sie an das Reich des Pluto band.

Die Entzauberung des Kosmos durch das Heiligenjahr

In der katholischen Kirche bilden Heilige das Rückgrat des Kirchenjahres. Nachdem Papst Alexander III. im Jahr 1170 den Prozess der Heiligsprechung zentralisierte, wurde das Kalendarium zum Instrument, mit dem die Kirche den antiken Kosmos „entzauberte“. ² Anstelle ferner Planetengötter, die das Schicksal diktierten, trat eine Welt der Gnade und der freien Entscheidung. Der Namenspatron fungierte dabei als persönlicher „Anwalt“ gegen jene unheilvollen Kräfte, die man einst mit den Planeten assoziierte.

Die Volute als geometrisches Psychogramm

In der mitteleuropäischen Architektur wurde dieser spirituelle Schutzraum durch die Volute an Giebelhäusern sichtbar gemacht. Die Volute war weit mehr als Zierrat; sie fungierte als geometrisches Abbild der Seele:

Grundformen: Quadrat (4), Dreieck (3) und Sechseck (6) waren den Jahreszeiten und Temperamenten zugeordnet.

Harmonische Saiten: Innerhalb der Volute spiegelten sie die Tugenden des Bewohners wider. Die einstigen Planetengötter verloren ihre Macht und dienten nur noch als äußere Begrenzer des Rahmens.

Spirituelle Mathematik: Die Verbindung von Quadrat und Sechseck ergab die Zahl 10 (Maß der Hoffnung). Wurde ein Dreieck als Bogen hinzugefügt, erreichte man die 11 (Sinnbild für Glaube und Liebe).

Diese Proportionen schufen eine Verbindung zwischen dem Menschen und seinem Namenspatron. Wurde ein Kind im Frühjahr geboren, stand ihm oft ein Heiliger gegenüber, der in einer herbstlichen „S-Volute“ (Tugend der Erinnerung) verankert

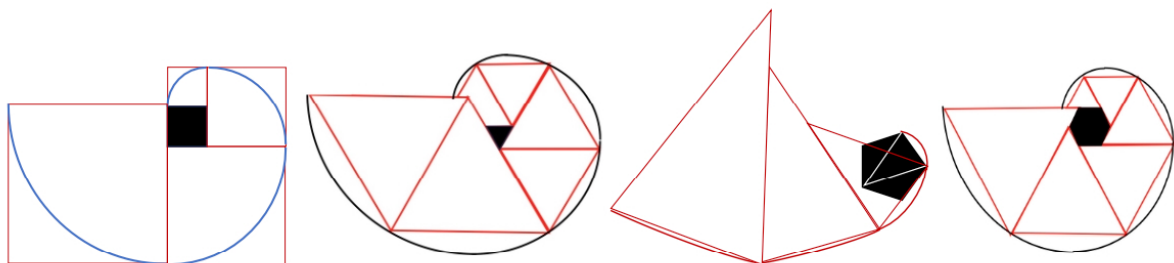


Abb. 16: Die Voluten entwickelt von den Polygonen Quadrat, Dreieck, Fünfeck und Sechseck.

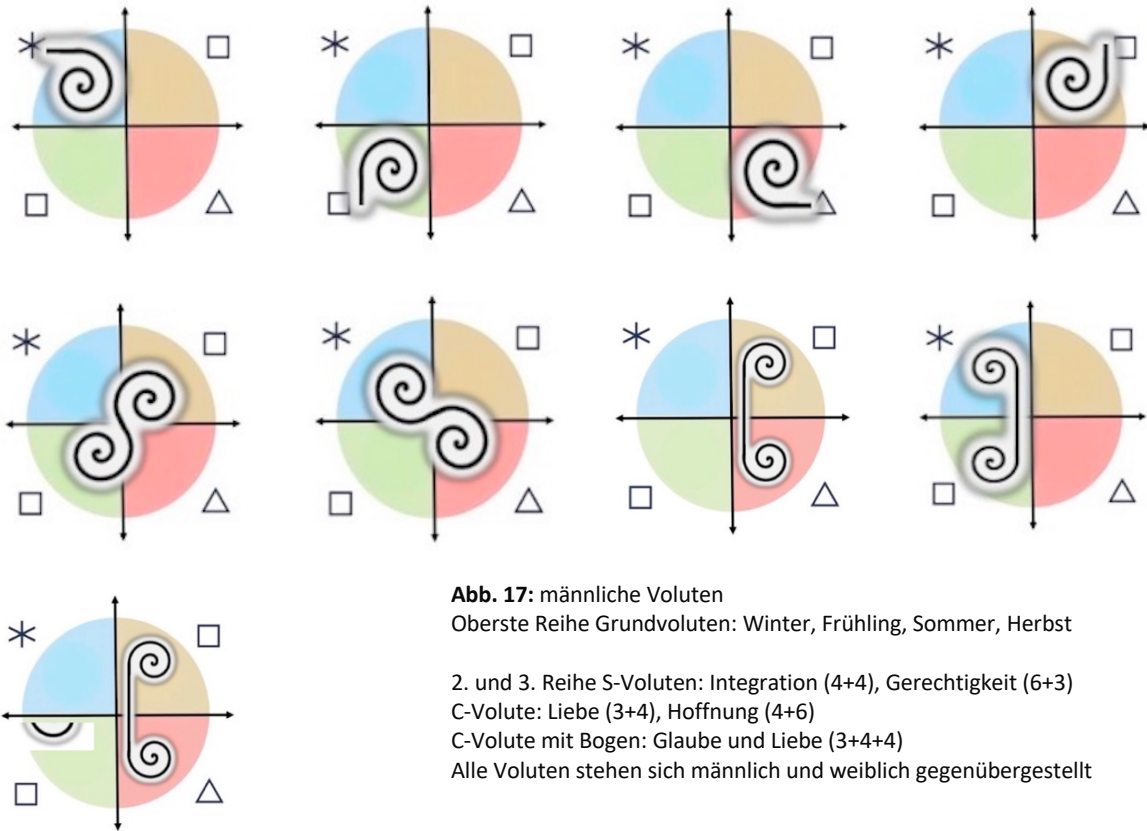


Abb. 17: männliche Voluten

Oberste Reihe Grundvoluten: Winter, Frühling, Sommer, Herbst

2. und 3. Reihe S-Voluten: Integration (4+4), Gerechtigkeit (6+3)

C-Volute: Liebe (3+4), Hoffnung (4+6)

C-Volute mit Bogen: Glaube und Liebe (3+4+4)

Alle Voluten stehen sich männlich und weiblich gegenübergestellt

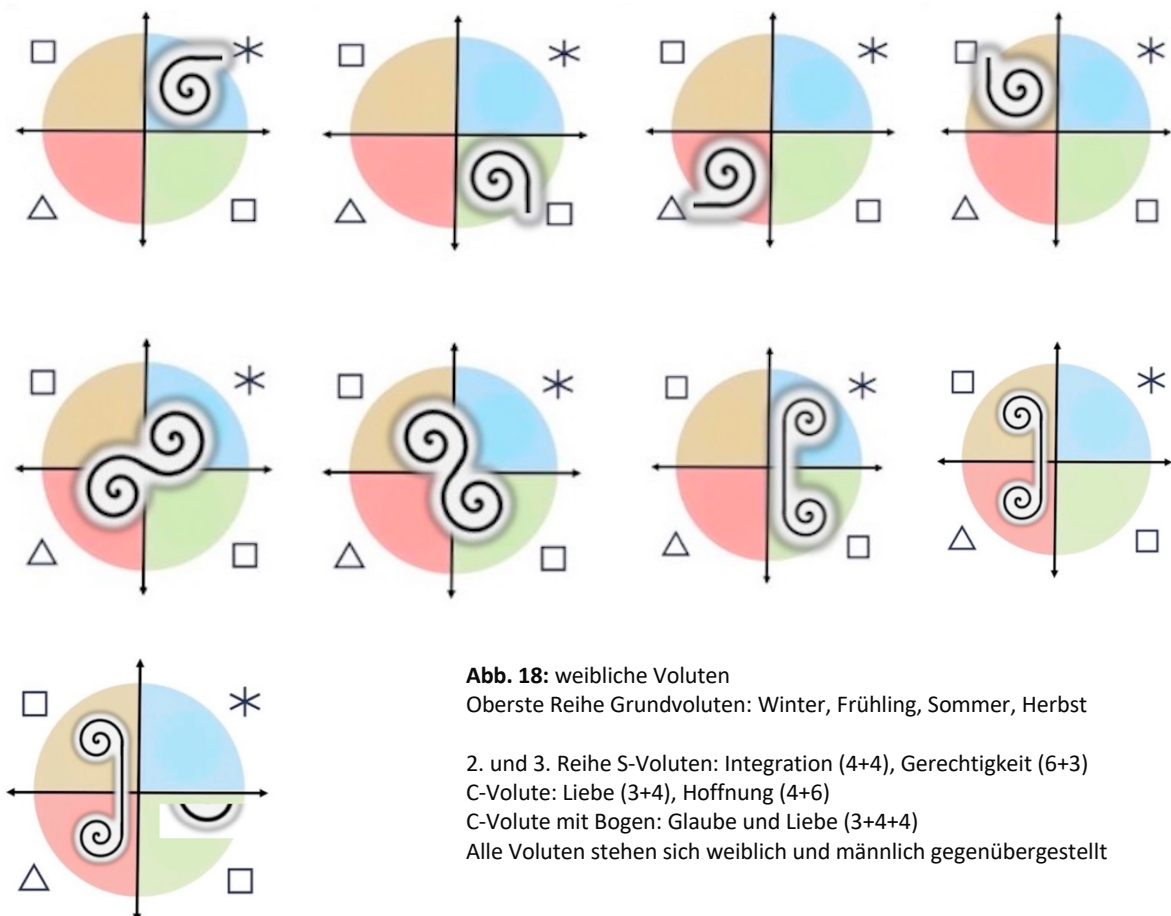


Abb. 18: weibliche Voluten

Oberste Reihe Grundvoluten: Winter, Frühling, Sommer, Herbst

2. und 3. Reihe S-Voluten: Integration (4+4), Gerechtigkeit (6+3)

C-Volute: Liebe (3+4), Hoffnung (4+6)

C-Volute mit Bogen: Glaube und Liebe (3+4+4)

Alle Voluten stehen sich weiblich und männlich gegenübergestellt

war. Heilige in der „C-Form“ hingegen bespielten den Winter und die Hoffnung. Da der Heilige bereits in der göttlichen Sphäre weilte, überführte er die unvollkommene, irdische Spirale des Menschen in die vollendete Harmonie der Auferstehung.

Fazit: Die Volute als geometrischer Kompass

Die Volute ist das gebaute Zeugnis einer geordneten Autonomie innerhalb des christlichen Weltbildes. In ihrem Schwung manifestiert sich die Ablösung vom antiken Schicksalszwang. Als „offene Form“ symbolisiert sie das menschliche Streben, das seine Ergänzung im sakralen Gegenüber findet. Sie verbindet die mathematische Strenge der Antike mit der christlichen Tugendlehre zu einem stabilen Gefüge, das dem Einzelnen im Zwiegespräch mit seinem Heiligen den Weg durch den Jahreskreis ebnet.³

Fußnoten:

¹ Zu den harmonikalen Zahlenverhältnissen der ionischen Volute (12-9-8-6) und deren Bedeutung für die Architekturtheorie vgl. Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria* (1452).

² Zur Zentralisierung des Kanonisationsverfahrens durch Alexander III. und die Transformation der *Vox Populi* hin zum päpstlichen Vorbehaltsrecht vgl. Bernhard Schimmelpfennig: *Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance*, Darmstadt 2009.

³ Zur Ikonografie der Sinne und der moralischen Umdeutung antiker Motive in der niederländischen Grafik des 16. Jahrhunderts vgl. Ilja M. Veldman: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Maarssen 1977.

⁴ Die Zuordnung von geometrischen Formen (C- und S-Voluten) zu jahreszeitlichen Tugenden findet sich häufig in der barocken Baukunst als Ausdruck des *Memento Mori* und der christlichen Zeitrechnung.

Vom Kosmos-Zentrum zum Statisten: Die Aufklärung und das Ende der Harmonik

Ein Kupferstich im Londoner Medical Museum zeigt den Menschen noch in heroischer Pose zwischen Tierkreis, Sonne und Blitzen – als Fixpunkt einer göttlichen Ordnung. Doch der Aufklärer Georg Christoph Lichtenberg entlarvte dieses Pathos mit trockenem Göttinger Witz: Das Ganze sei so eingerichtet, dass der Mensch wirke wie ein Wesen, das „gar nichts zu tun hat, als Modell zu stehen“. ¹

Die Entthronung des metaphysischen Menschen

Für Lichtenberg markiert diese Darstellung das Ende des harmonikalen Weltbildes. Im *Göttinger Taschenkalender* von 1789 forderte er ein neues, aktives Menschenbild: Das Individuum sollte zum handelnden Beobachter werden, statt lediglich als „metaphysisches Dekostück“ in einer erstarrten kosmischen Inszenierung zu verharren. Damit leitete er das Ende der klassischen Astrologie als Leitwissenschaft

ein. Während zuvor der kritische Verstand und die fünf Sinne begannen, die mythologische Deutung der Götter zu hinterfragen, kritisierte Lichtenberg nun die Passivität eines Menschen, der in der alten Ordnung zur bloßen Modellpuppe degradiert wurde. ²

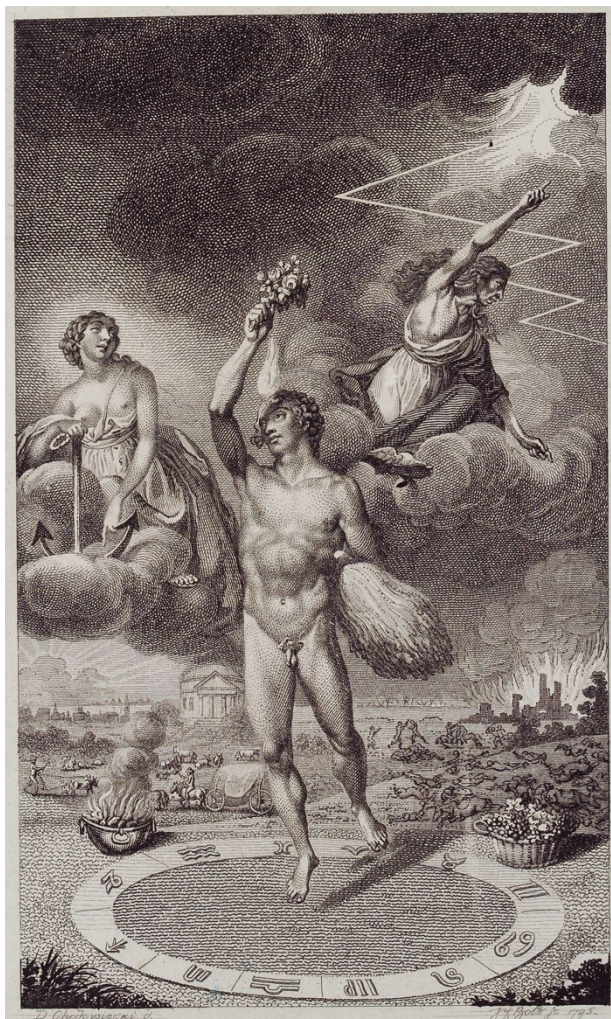


Abb. 19: Diese Radierung nach Daniel Chodowiecki, die er für Georg Christoph Lichtenberg anfertigte, trägt den Titel „**Der Mensch im Tierkreis**“. Sie illustriert das Spannungsfeld zwischen traditionellem Vorbestimmungs-Glauben und aufklärerischem Selbstbestimmungsrecht: Der Mensch schreitet als Teil der Schöpfung, beladen mit den Gaben der Natur, über einen Kreis aus Tierkreiszeichen. Diese Sphäre versinnbildlicht das alte Weltbild, in dem das menschliche Schicksal fest in den Sternen geschrieben stand. In den Wolken thronen die Allegorien der Hoffnung und ihr Gegenstück als Laster die Verzweiflung.

Während die Grafik die Vorbestimmtheit betont, kritisierte Lichtenberg dieses starre Modell. Er plädierte dafür, dass der Mensch selbstbestimmt zwischen Tugend und Laster wählen solle, anstatt seinen Weg passiv von den Sternen ablesen zu lassen.

Uranus und der Kollaps der antiken Ordnung

Den endgültigen Bruch mit der jahrtausendealten Ordnung vollzog jedoch die Technik. Als William Herschel am 13. März 1781 den Uranus entdeckte, sprengte er das geschlossene System der Antike. In der heutigen Astronomie gilt Uranus als der siebte Planet; im Kontext der Renaissance jedoch, die Sonne und Mond als Wandelsterne mitzählte, wäre er der achte Himmelskörper gewesen. Eine solche Entdeckung hätte das harmonische Sphärensystem, das auf der heiligen Siebenzahl und festen geometrischen Proportionen beruhte, bereits Jahrhunderte früher zum Einsturz gebracht.³ Der Himmel war nun nicht mehr ein statisches Abbild göttlicher Tugenden, sondern ein dynamischer, unendlicher Raum, der sich der rein symbolischen Deutung entzog.

Fußnoten:

¹ Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, herausgegeben von Wolfgang Promies. Lichtenbergs Kritik richtete sich oft gegen die Physiognomik und die Überreste astrologischen Aberglaubens in der Wissenschaft seiner Zeit.

² Zum Wandel des Menschenbildes im *Göttinger Taschenkalender* siehe auch die digitalen Sammlungen der UB Göttingen.

³ Zur Entdeckung des Uranus und deren Auswirkungen auf die Astronomiegeschichte vgl. Richard Baum / William Sheehan: *In Search of Planet Vulcan: The Ghost in Newton's Clockwork Universe*, New York 1997. Herschels Entdeckung markierte den ersten Planetenfund seit der Antike und zerstörte die mathematische Ästhetik der sieben klassischen Planeten.

Ein Kalender für alle

Das mag aus heutiger Sicht merkwürdig klingen, doch damals war es überlebenswichtig, mehrere Sichtweisen in einem Werk zu vereinen. Ein Paradebeispiel dafür ist der „Alt und New Almanach / D. David Herlicii / auff das Jahr der Geburt Jesu Christi M. DC. XXXI“. Dieser Nürnberger Kalender aus dem Jahr 1631 stammt aus der Feder von David Herlitz (latinisiert Herlicius; 1557–1636), einem bedeutenden Gelehrten der Spätrenaissance, der als „Universalgenie“ seiner Zeit galt. ¹ Der Zusatz „Alt und New“ bezieht sich auf die parallele Darstellung des julianischen (alten) und gregorianischen (neuen) Kalenders. Im 17. Jahrhundert war diese Dopplung aufgrund der konfessionellen Spaltung im Heiligen Römischen Reich für Reisende und Händler unerlässlich. Herlicius war einer der erfolgreichsten Publizisten seiner Epoche; seine Kalender wurden in riesigen Auflagen in Druckzentren wie Nürnberg, Stettin oder Lübeck verbreitet. Sein Name auf dem Titelblatt fungierte als frühes Qualitätssiegel – die Menschen vertrauten seinen präzisen Berechnungen.

Das Jahr 1631 war historisch extrem brisant. Inmitten des Dreißigjährigen Krieges suchten die Menschen in den „Prognostica“ verzweifelt nach Hinweisen auf ein baldiges Kriegsende oder drohende Seuchen wie die Pest. Als überzeugter lutherischer Protestant sah Herlitz die Zeitrechnung nicht nur als mathematische Aufgabe, sondern als religiöses Schlachtfeld. Für viele Protestanten war der neue Kalender ein „Diktat aus Rom“. Man weigerte sich, dem Papst die Hoheit über die Zeit zu überlassen, getreu dem Motto: „Lieber mit der Sonne irren als mit dem Papst recht haben.“ Herlitz argumentierte, dass eine Kalenderreform nur durch ein allgemeines Konzil oder die Zustimmung weltlicher Fürsten erfolgen dürfe, nicht durch päpstliches Dekret. ²

David Herlitz gelang es in seinem Kalender von 1631, drei Ebenen zu vereinen: Er bot den Protestanten die antike Tugendlehre zur Identifikation, wahrte durch das römische Prognostikum die formale Treue zum Reich und bediente mit dem barocken System von Tugend und Laster eine neue Sichtweise des christlichen Glaubens. Diese Modi werden im Kalender so vorgestellt, dass sie für den Betrachter unmittelbar ablesbar und nachvollziehbar sind.

Bei allen Listen gilt: Wird der erste Planet des Quadrats (□) von Mond, Merkur und Venus (drei Grazien) bespielt, handelt es sich um Luft (Oktaeder). Wird der erste Planet des Quadrats (□) von Mars, Jupiter und Saturn (drei Alte) bespielt, handelt es sich um Erde (Hexaeder). Wird der erste Planet des Quadrats (□) von der Sonne

(die Mitte) bespielt und folgt einer der Alten, handelt es sich um Erde (Hexaeder).
 Wird der erste Planet des Quadrats (□) von der Sonne (die Mitte) bespielt und folgt einer der Grazien, handelt es sich um Luft (Oktaeder).

Römisches System (nach Ptolemäus)

nach den Intervallen Prime – Oktave 18-13,5-12-9

1631 für Nürnberg:	26.9. ♂/♀ Δ Feuer;
	27.9. ☉/♃ ∞∞;
28.1. ☉/♁ □ Erde;	5.10. ♃/♂ ★ Wasser;
15.1. ♃/♁ ♀;	9.10. ♁/♀ Δ Feuer;
1.2. ♃/♁ □ Luft;	12.10. ♃/♀ Δ Feuer;
2.3. ♃/♀ ♀;	22.10. ♃/♁ □ Luft;
6.3. ☉/♃ ♀;	22.10. ♁/♂ ∞∞;
16.3. ♁/♃ ★ Wasser;	30.10. ♃/♁ ∞∞;
1.4. ♁/♃ □ Erde;	17.11. ♂/♀ Δ Feuer;
3.5. ♃/♂ ∞∞;	18.11. ♁/♂ □ Erde;
30.6. ☉/♁ □ Erde;	23.11. ♂/♀ □ Erde;
12.7. ♁/♀ Δ Feuer;	26.11. ♃/♁ ∞∞;
21.7. ♁/♃ ★ Wasser;	3.12. ♃/♁ Δ Feuer;
28.7. ♃/♂ ∞∞;	4.12. ♃/♁ □ Luft;
28.7. ♂/♀ □ Erde;	10.12. ♃/♁ ♀;
27.8. ♁/☉ ★ Wasser;	17.12. ♃/♁ □ Luft;
1.9. ♁/♂ Δ Feuer;	17.12. ♁/♂ ∞∞;
20.9. ♃/♁ Δ Feuer;	21.12. ♂/♃ Δ Feuer;
23.9. ♃/♂ ∞∞;	23.12. ☉/♁ □ Erde.

Antike Tugenden (Platon / Aristoteles) nach den Intervallen Prime – Oktave 12-9-8-6
 1631 für Nürnberg:

28.1. ☉/♁ □ Erde bis 1.2. ♃/♁ □ Luft = Eingang;
 1.2. ♃/♁ □ Luft bis 16.3. ♁/♃ ★ Wasser = Weisheit;
 12.7. ♁/♀ Δ Feuer bis 28.7. ♂/♀ □ Erde = Liebe;
 27.8. ♁/☉ ★ Wasser bis 1.9. ♁/♂ Δ Feuer = Gerechtigkeit;
 5.10. ♃/♂ ★ Wasser bis 9.10. ♁/♀ Δ Feuer = Gerechtigkeit;
 17.11. ♂/♀ Δ Feuer bis 18.11. ♁/♂ □ Erde = Liebe;
 21.12. ♂/♃ Δ Feuer bis 23.12. ☉/♁ □ Erde = Liebe.

Barocke Tugenden / Laster nach römischen System
nach den Intervallen 12-9-8-6 (Jahresdrehrichtung & Gegenlauf)

Die 7 Tugenden (Laster):

Klugheit (Torheit), Gerechtigkeit (Ungerechtigkeit), Tapferkeit (Feigheit),
Mäßigung (Zügellosigkeit), Glaube (Unglaube), Liebe (Hass/Egoismus),
Hoffnung (Verzweiflung).

1631 für Nürnberg:

- 28.1. bis 1.2. = Integration;
- 1.2. bis 16.3. = Weisheit;
- 16.3. bis 1.4. = Verzweiflung;
- 1.4. bis 30.6. = Vertreibung;
- 12.7. bis 21.7. = Ungerechtigkeit;
- 12.7. bis 28.7. = Liebe;
- 27.8. bis 1.9. = Gerechtigkeit;
- 26.9. bis 5.10. = Ungerechtigkeit;
- 5.10. bis 9.10. = Gerechtigkeit;
- 17.11. bis 18.11. = Liebe;
- 21.12. bis 23.12. = Liebe.

Fußnoten:

¹ Zu David Herlicius und seiner Rolle als lutherischer Kalendermacher vgl. den Eintrag im Bio-bibliographischen Handbuch der Kalendermacher.

² Zur konfessionellen Debatte um die Gregorianische Kalenderreform im 17. Jahrhundert vgl. Sacha Stern: Calendars in Antiquity.

³ Die mathematische Zuordnung der Planetenaspekte zu den platonischen Körpern basiert auf der neoplatonischen Harmonik, wie sie bei Johannes Kepler in Harmonice Mundibeschrieben wird.

Fazit: Im Krisenjahr 1631 entwarf der Astronom und Mediziner David Herlitz (Herlicius) für die Reichsstadt Nürnberg ein außergewöhnliches Prognosesystem, das weit über die einfache Astrologie hinausging. Das System stellt eine Synthese aus drei Wissensbereichen dar: der pythagoreischen Harmonik, der platonischen Geometrie und der christlich-antiken Tugendlehre. Der Kern der Methodik ist: Das System nutzt die geometrischen Aspekte der Planeten – insbesondere das Quadrat (□) – als Indikator für die stoffliche und moralische Beschaffenheit der Zeit. Die Innovation liegt in der qualitativen Unterscheidung des 90°-Winkels:

- Der Oktaeder-Schnitt (Element Luft): Wird aktiviert, wenn das Quadrat von den „drei Grazien“ (Mond, Merkur, Venus) angeführt wird.
- Der Hexaeder-Schnitt (Element Erde): Wird aktiviert, wenn die „drei Alten“ (Mars, Jupiter, Saturn) den Aspekt dominieren.
- Die solare Mitte: Die Sonne fungiert als Scharnier, deren Elementzugehörigkeit sich erst durch den nachfolgenden Planeten entscheidet.

Historische Bedeutung: Herlitz integriert drei Deutungsebenen, die auf unterschiedlichen mathematischen Intervallen (Proportionen der Prime bis Oktave) basieren: das römisch-ptolemäische System für staatliche Belange, die antike Philosophie für bürgerliche Identität und die barocke Moralthologie zur christlichen Orientierung. Dieses Modell ist ein herausragendes Zeugnis der neoplatonischen Renaissance-Wissenschaft im Geiste von Marsilio Ficino. Es zeigt den Versuch der Frühen Neuzeit, das Chaos der Weltgeschichte durch die mathematisch beweisbare „Harmonice Mundi“ – die Welt-Harmonie – zu bändigen. ¹

Neben dem systematischen Teil des Kalenders gibt es einen praktischen Teil, der Zeitpunkte über das Baden, Schröpfen, Aderlassen, Säen, Pflanzen, Arzneieinnehmen, Klistieren und Holzfällen angab. Sein Kalender fungierte als wissenschaftlich-astrologisches Handbuch für die Gesunderhaltung und die Arbeit im Einklang mit dem Kosmos. Dabei griff Herlitz auf ein etabliertes System von Symbolen und Regeln zurück, die bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts maßgeblich definiert worden waren.

Das Aderlassen: Ritus, Säfte und die Heiligen

Die Praxis des Blutentzugs war im Herlitz-Kalender zweigeteilt. Der rituell-astrologische Aderlass war durch einfache oder doppelte Kreuze markiert und fand vorzugsweise bei zunehmendem Mond statt. Ziel war eine spirituelle Reinigung, die

mit dem Gedenken an die Heiligen der Jahreszeiten verknüpft wurde. Das Blut der jeweiligen Temperamente sollte sich zum Gedenktag der Heiligen erneuern, um die Harmonie zwischen Diesseits und Jenseits zu wahren. Die Wahl des Zeichens folgte streng der Humoralpathologie:

- Phlegmatiker: Aderlass in den Feuerzeichen (Widder, Schütze).
- Choliker: Anwendung in den Wasserzeichen (Krebs, Fische).
- Melancholiker: Nutzung der Luftzeichen (Wassermann, Waage).

„Erwählte Aderlässe“ wurden bei besonders günstigen Aspekten zum Planeten Jupiter durchgeführt. Hiervon strikt zu trennen war der medizinisch indizierte Aderlass, der sich nach der sogenannten Aderlass-Figur richtete. Hierbei wurden krankhafte Körperstellen unmittelbar den Tierkreiszeichen zugeordnet, wobei die Zeichen lediglich als „gut“, „mittel“ oder „böse“ klassifiziert wurden, ohne die Temperamentenlehre anzuwenden. ²

Reinigung, Pharmakologie und Landbau

- Das Schröpfen: Galt als äußere Reinigung (rote Schröpfkugel). Herlitz betonte den Zusammenhang zwischen Mondphasen und Lebensaltern: Jugend (Neumond bis 1. Viertel), Erwachsene (bis Vollmond), Ältere (bis 3. Viertel), Greise (bis Neumond). Schwitzbäder wurden in den heißen Zeichen (Widder, Löwe, Schütze) um 9, 13 und 17 Uhr empfohlen.
- Pharmakologie und Hygiene: Bevorzugung wässriger und luftiger Zeichen. Die Arzneieinnahme (Sechsstern) erfolgte meist bei abnehmendem Mond. Klistieren (schwarzes Handzeichen) wurde vor allem in der Waage und im Skorpion empfohlen.
- Landbau und Forstwirtschaft: Das Säen folgte dem Rhythmus Saturns. Das Holzfällen (schwarze Axt) fand bei abnehmendem Mond statt, wobei Herlitz vor dem Einschlag zwischen Februar und Juni warnte.
- Die „Schwarzen Tage“: Schwarze, überlappende Klammern warnten vor Unglückstagen, an denen keine neuen Vorhaben begonnen werden sollten.

Ikongrafie und Vergänglichkeit

Den feierlichen Rahmen bildet eine Bebilderung Gottvaters bei der Erschaffung des Paradieses. Flankiert wird diese Szene durch die zehn Lebensalterstufen:

- Mann: „10 Jahr ein Kind [...] 70 Jahr ein Greis [...] 100 Jahr Gnad vor Gott.“
- Frau: „10 Jahr kindisch [...] 50 Jahre voll Religion [...] 100 Jahre füllet das Grab.“



Abb. 20: Dieser Einblattdruck von David Herlitz, gedruckt in der renommierten Nürnberger Offizin von Wolff Endter, zeugt von der mathematischen und konfessionellen Komplexität seiner Epoche. Als überkonfessionelles Referenzwerk war der Kalender sowohl für Katholiken als auch für Protestanten konzipiert; er führt die Daten parallel im Julianischen und Gregorianischen Modus auf, die damals um zehn Tage differierten. Herlitz selbst war vermutlich nie persönlich in Nürnberg anwesend; er berechnete die astrologischen Daten von seinem Wirkungsort Stargard aus, wo er seine Praxis unterhielt. Inmitten der Wirren des Dreißigjährigen Krieges, der Nürnberg im Jahr 1631 durch Truppenbewegungen und drohende Belagerungen in Atem hielt, bot dieser bei Endter verlegte Kalender der Bevölkerung eine verlässliche, göttlich legitimierte Ordnung.

Diese Gegenüberstellung verdeutlicht die Vergänglichkeit des Irdischen. Obwohl die drei Herlitz-Kalender-Modi reine Imagination blieben, beeinflussten sie die Kunst maßgeblich. Während Lutheraner die Tugend als erlernbar betrachteten (nach Platon/Aristoteles), war das Nebeneinander von julianischem und gregorianischem Kalender hochumstritten. Dieser Konflikt wurde in den Bildern von Künstlern wie Dürer oder Baldung thematisiert. Dürers astronomische Präzision findet Ausdruck in seinen Sternkarten von 1515, während z. B. sein Kupferstich *Melencolia I* die Logik des Firmicus Maternus widerspiegelt, in der die Konstellation von „Saturn und Mond im Quadrat“ als Ursache tiefer Schwermut beschrieben wird.³

Fußnoten:

¹ Zur mathematischen Welt-Harmonie vgl. Johannes Kepler: *Harmonice Mundi* (1619).

² Zur Humoralpathologie und Aderlass-Praxis in der Frühen Neuzeit siehe Klaus-Dieter Herbst: *Bio-bibliographisches Handbuch der Kalendermacher*.

³ Zur astrologischen Deutung der Melancholie bei Dürer vgl. Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer* (1943).

Die Transformation von Weltbildern in der bildenden Kunst und Architektur der Frühen Neuzeit

Ohne die Kenntnis der manifesten Veränderungen von Weltbildern wären Interpretationsmuster künstlerischer Aussagen kaum denkbar. Vor allem zwischen den Werkstätten von Dürer und Cranach entwickelte sich ein tiefgreifender Auslegungstreit, der weit über konfessionelle Fragen hinausging. Er berührte den Kern der menschlichen Verortung im Kosmos: das Festhalten an einer ptolemäischen, mathematisch hergeleiteten Ordnung gegen die aufkommende Dynamik einer affektgesteuerten Morallehre.

Auch innerhalb der Architektur lässt sich diese Zäsur ablesen. Häuser mit Volutengiebeln setzten sich deutlich von Bauten mit ornamentalen Fächerrosetten ab. Dabei handelt es sich nicht um die Einführung neuer Motive – beide Formen wurzeln tief in der antiken und byzantinischen Tradition ¹ – sondern um eine bewusste semantische Neubelegung. Wer vermutet, es handele sich hierbei um eine bloße visuelle Trennung unterschiedlicher Glaubensbekenntnisse, der irrt. Fassaden mit Volutengiebeln wurden sowohl in den spanischen Niederlanden als auch von deren Glaubensflüchtlingen in reformatorisch gesinnten Städten des Heiligen Römischen Reiches errichtet. Sie sind Zeichen eines Epochenwandels, in dem das bisherige Weltverständnis durch neue theologische Schwerpunkte in Frage gestellt wurde.

Fangen wir mit dem ikonografischen Vergleich zwischen Dürer und Cranach an.

Fußnoten:

¹ Die Fächerrosette findet sich bereits in der römischen Antike und der byzantinischen Elfenbeinkunst, während die Volute auf das archaische Griechenland zurückgeht. Ihre Verwendung in der Frühen Neuzeit ist somit eine Transformation bestehenden Wissens unter neuen weltanschaulichen Vorzeichen.



Abb. 21: Albrecht Dürer, *Sol Iustitiae* (1499)

In seinem Kupferstich *Sol Iustitiae* bricht Albrecht Dürer mit der traditionellen Ikonografie des Richters und inszeniert stattdessen einen fragenden Beobachter im Moment einer tiefgreifenden Irritation. Obwohl die klassischen Attribute Waage und Schwert die Figur als Gerechtigkeit ausweisen, ist diese hier im Sinne der antiken *Aequitas* zu verstehen: als Forderung nach einer mathematisch-kosmischen Übereinstimmung von Naturmaß und Gesetz.

Die Figur thront in einer auffallend instabilen Haltung auf dem Löwen. Die gekreuzten Beine visualisieren einen physischen Schwebezustand: Die Gestalt findet auf dem „Haus der Sonne“ keinen festen Halt mehr, da das alte System der Zeitrechnung bereits hinter der astronomischen Realität zurückgeblieben ist.

Während die hochgehaltene Waage als Präzisionsinstrument das Gleichgewicht des Äquinoktiums objektiv beweist, verweist das nach oben gerichtete Schwert auf den vergeblichen Anspruch, Recht zu sprechen – ein Akt, der im gegenwärtigen Zustand der Zeit-Disharmonie unmöglich bleibt.

Der melancholische Blick des Mannes korrespondiert mit dem gesenkten Haupt des Löwen. Das Tier, Repräsentant der überkommenen Ordnung, entzieht sich der neuen Messung, deren Evidenz durch die Waage unbestechlich belegt wird. Dürer porträtiert hier keine triumphierende Gerechtigkeit, sondern eine Gestalt im Vakuum zwischen einer „falsch“ laufenden Zeit und einer neuen Ordnung, die erst noch geschaffen werden muss.



Abb. 22: Lucas Cranach d. Ä., Gerechtigkeit (1537) – Die Justitia in der fahlen Zeit

In der Darstellung von 1537 wird die Gerechtigkeit zum Schauplatz einer existenziellen Krise. Das Schwarz des Hintergrunds ist hier kein lebendiger Nachthimmel mehr, sondern das Zeichen einer erstarrenden, fahlen Zeit, in der die alte astronomische Ordnung durch Apollo (Sol) und Diana (Luna) ihre bindende Kraft verliert.

Der Effekt der Nacktheit: Die Blöße der Justitia ist die Antwort auf diese drohende Ungerechtigkeit. Da die äußeren Institutionen versagen, wird die Gerechtigkeit in den psychologischen Raum verlagert. Die Nacktheit ist der radikale Versuch, durch physische Präsenz eine Wahrheit zu erzwingen, die rein rational nicht mehr fassbar ist.

Begehren als Maßstab: Cranach inszeniert das Machtverhältnis neu, das männliche Begehren wird zum Motor, der den Betrachter in das Bild zieht, doch die nackte Frau fungiert als unerbittlicher Filter und diktiert durch ihre Proportion das Maßhalten und die Gerechtigkeit.

Justitia bleibt einsam im dunklen Vakuum zurück. Ihr Schmuck ist der letzte Rest einer prunkvollen Welt; ihr Körper der letzte Halt, welcher in einer fahlen, ungerechten Welt noch Bestand hat.

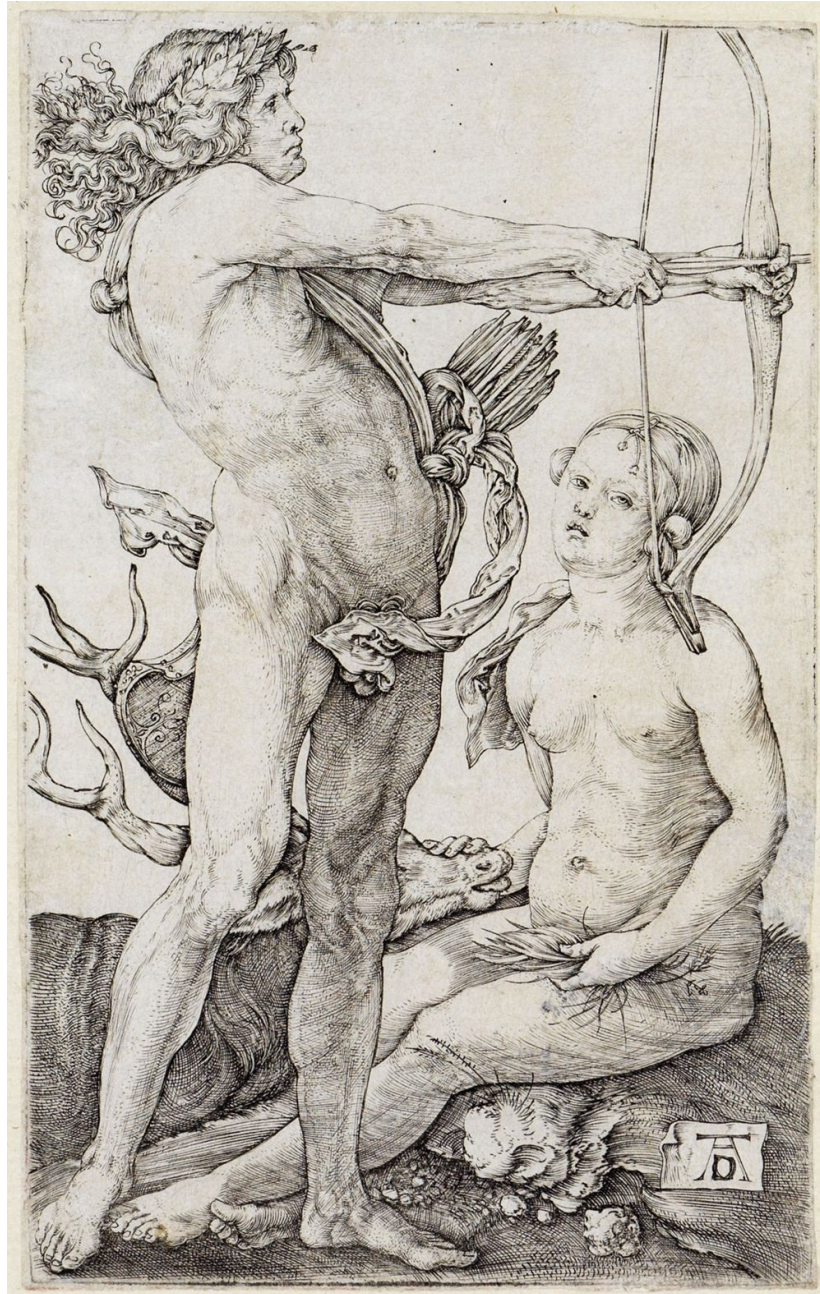


Abb. 23: Albrecht Dürer: Apollo und Diana (um 1503/05)

Der Kupferstich zeigt beide, Apollo und Diana, noch in ihrem einstigen geordneten Sinn. Doch dieses Gefüge ist brüchig geworden: Besonders sinnbildlich zeigt sich der Verfall an der Figur der Diana, die von der stolzen Göttin zum alten Hausmütterchen herabgestuft wurde. Während sie dort sitzt und spinnst, kippt ihr Wirken ins Chaotische – eine Macht, die bereits in der Renaissance nicht mehr als ordnende Kraft galt. Man bezeichnet sie nun als Hexe, da sie die Säfte nicht mehr regulieren kann; die einstige Beherrschung der inneren und äußeren Natur ist ihr vollkommen entglitten.

In der Mythologie eng mit Selene und später Luna verbunden, wurde die römische Diana in der christlichen Rezeption des Mittelalters, wie etwa im Canon Episcopi, oft zur „Herrin der Hexen“ umgedeutet. Das Motiv des Spinnens und die Unfähigkeit, die vitalen Säfte im Sinne der Humoralpathologie zu lenken, unterstreicht hier den endgültigen Verlust ihrer göttlichen Autorität, wie es auch bei Gatter beschrieben wird.



Abb. 24: Lucas Cranach d. Ä.: Apollo und Diana (um 1526)

Inhaltlich folgt Cranach dem Vorbild von Albrecht Dürers Kupferstich „Apollo und Diana“ (1503/05): Beide Künstler zeigen die antiken Gottheiten als Garanten einer universellen Ordnung. Der entscheidende Unterschied liegt in der Inszenierung. Während Dürer die Figuren isoliert, bettet Cranach die Szene in eine dichte Waldlandschaft ein, die er perspektivisch – wie aus einer göttlichen Sphäre herab – wiedergibt.

Stilistisch schlägt das Gemälde eine Brücke zu seinem Werk „Das Goldene Zeitalter“ (1530). Doch während das goldene Zeitalter von voraussetzungsloser Freiheit geprägt war, schildert diese Szene das Silberne Zeitalter: Die Harmonie ist hier bereits an Regeln gebunden. Apollo (Sol) ist der kosmischen Disziplin verpflichtet und mahnt mit Pfeil und Bogen zur Einhaltung der Gesetze, während Diana (Luna) die irdische Natur und den Säftehaushalt reguliert. Das Bild blickt somit auf eine Zeit zurück, in der die Welt noch unmittelbar vom Himmel her gelenkt worden war, und mahnt gleichzeitig als Ausdruck der Hoffnung eine Rückkehr zu einer neuen, stabilen Ordnung an.



Abb. 25: Die drei Grazien (um 1530) – und der drohende Kollaps der Ordnung

In seinem Werk interpretiert Lucas Cranach d. Ä. die drei Grazien als Allegorien menschlicher Reifeprozesse: Kindheit, Jugend und Verführung. Als unzertrennliche Einheit können sie eine gefährliche Instanz bilden. Ihre tiefere Bestimmung wurzelt in der antiken Naturphilosophie: der präzisen Grenzziehung zwischen den Elementen Luft und Erde. Es existiert ein Gegensatz zwischen den „Alten“ und den „Jungen“; so scheint die verführerische Jugend den Alten weismachen zu wollen, ewige Schönheit, Anmut und Charme zu verleihen, würde sich der Kosmos nur nach ihnen richten. Auch scheinen sie zu signalisieren, jegliche Geschenke – wie Schmuck – und andere Dinge gerne gegen ihre Gaben einzutauschen. Also ist geraten, den Grazien auf keinen Fall zu trauen, da sie den gesamten Tugendfächer in Unordnung bringen können.

Cranach visualisiert hier den kritischen Wendepunkt: Mit dem Anbruch der „fahlen Zeit“ (symbolisiert durch den dunklen Hintergrund) verfallen die Grazien in Unverschämtheit. Sie instrumentalisieren die Tugenden und transformieren sie in unerreichbare Forderungen, die kein Mensch mehr erfüllen kann. Das Ergebnis könnte einen kosmischen Dominoeffekt herbeiführen: Die mathematische Gerechtigkeit des platonischen Systems bricht zusammen und verkehrt sich unter dem Einfluss der Grazien in reine Willkür, wodurch der gesamte Himmel in Unordnung gerät.



Abb. 26: Hans Baldung Grien: Zwei Hexen (um 1523)

Zwei nackte Frauen, die als Hexen interpretiert werden, positionieren sich zusammen mit einem kleinen Kind und einem Widder vor einem dramatischen, wolkenverhangenen Hintergrund. Das Bild gilt als Beispiel für Baldungs Auseinandersetzung mit der weiblichen Verführungskraft im Kontext „teuflischer Säfte“ – ein Thema, das in der zeitgenössischen Säftelehre ganz real verortet war.

Vor uns stehen die drei Grazien in ihrer denkbar schlechtesten Anordnung: Die Allegorien von Luna und Venus verkehren die Welt ins Gegenteil, während Merkur mit seiner Fackel zwischen Tag und Nacht schwankt. So könnte es Luna sein, die den Schadenszauber in die Welt bringt, sodass kleine Kinder keine Kuhmilch mehr erhalten. Oder Venus, welche die Begierde zum Teufel weckt, während Merkur die Häresie unter das Volk bringt. All dies geschieht, weil sich die Zeit ungünstig verschoben hat; da hilft es auch nicht, sich am Horn des Widders festzuhalten – die Zeit ist „fahl“ und schreitet in ihrem Unglück unaufhaltsam voran.

Fazit: Ob als warnendes Beispiel für Hexenwahn oder als komplexe astrologische Allegorie – Baldung Grien visualisiert hier einen kritischen Wendepunkt, an dem die gewohnte Ordnung der Welt durch übernatürliche oder triebhafte Kräfte ins Wanken gerät.



Abb. 27: Hans Baldung Grien: Die drei Grazien (1541–1544)

Das Bild gehört zum Spätwerk Baldungs; es scheint, als ob hier eine Neujustierung des Verhältnisses zwischen der „Jugend“ (den drei Grazien) und den „Alten“ verarbeitet wurde. Im Vorder- und Hintergrund sind Zupfinstrumente zu sehen – eines wird von einer der Grazien gehalten, ein weiteres liegt am Boden neben dem kindlichen Jupiter. Dieser hält den Schwan (Symbol für Apollon, der die Ordnung zusammenhält) fast liebevoll fest. Daneben schauen Saturn und Mars, ebenfalls in kindlicher Gestalt, aus dem Bild heraus.

Die Bildlogik impliziert: So wie die drei Grazien der Jugend angehören, waren auch die „Alten“ einst jung.

Inzwischen sind sie jedoch gereift und bestimmen das himmlische Geschehen. In Anlehnung an die kirchliche Musiktradition lässt sich dies als Gegenüberstellung von authentischen und plagalen Tonarten lesen: Während der *Authentikus* die Melodie bestimmt, folgen die plagalen Tonarten. Die Grazien erscheinen hier geläutert, doch ihr Einfluss bleibt bestehen. Die Zeit hat sich gewandelt und existiert nun in zweifacher Form – ein Zustand, an den sich die Welt gewöhnt zu haben scheint.

Während die oben beschriebene Deutung die Knaben als die „Alten“ in kindlicher Gestalt (Jupiter, Saturn, Mars) und als Regenten der himmlischen Ordnung sieht, bietet die gängige wissenschaftliche Forschung (u. a. die des Museo del Prado) folgende alternative Lesarten an: Begleiter der Harmonie: Die Putten werden primär als Begleiter der drei Grazien gesehen, welche die musikalische und poetische Ebene des Bildes verstärken. Das Kind mit den Notenblättern und dem Schwan verweist auf die Antike, in der der Schwan als Tier des Apollon direkt mit der Musik und dem Gesang verknüpft war. Warnung vor der Sünde: Die wissenschaftliche Analyse weist zudem oft auf die Schlange am Lorbeerbaum hin, die als Mahnung vor der Erbsünde dient.



Abb. 28: Albrecht Dürer, „Das ungleiche Paar“ (oder „Der Liebesantrag“), Kupferstich um 1495.

Die Darstellung zeigt einen älteren, bärtigen Mann, der versucht, eine deutlich jüngere Frau für sich zu gewinnen. Er bietet ihr eine gefüllte Geldbörse an, während sie bereits ihre Hand nach dem Beutel ausstreckt oder ihn schon hält – ein klarer Hinweis auf einen Handel von „Liebe“ gegen Geld. Dürer nutzte solche Motive häufig, um eine moralische Botschaft zu vermitteln: Es galt als verwerflich, Beziehungen einzugehen, die rein auf materiellem Profit oder körperlicher Begierde basierten.

Diese Interpretation findet eine fundierte Grundlage in den antiken Schriften des Julius Firmicus Maternus. Für die „Planetenkinder“ von Saturn und Venus beschreibt er folgendes Szenario:

„Stehen Saturn und Venus in einer Quadratur (einem 90°-Winkel) zueinander – wobei Saturn im rechten Quadrat oberhalb steht und die links von ihm befindliche Venus durch einen schlechten Aspekt anblickt –, so ist der Verlust des väterlichen Erbteils vorgezeichnet. Die unter diesem Zeichen Geborenen (Nativen) werden zur Lüge neigen; ihre ständigen Liebesaffären werden stets einen skandalösen Ausgang nehmen. Von Liebenswürdigkeit kann bei ihnen keine Rede sein, und ihre Wünsche werden niemals eine glückliche Befriedigung finden.“

Dieses bereits in römischer Tradition festgelegte Schicksal erklärt die Popularität solcher Abbildungen in der Renaissance. In den zeitgenössischen Kalendern galt die quadratische Verbindung von Saturn und Venus als unerbittliches Vorzeichen für ein glückloses und moralisch fragwürdiges Leben des so Geborenen.



Abb. 29: Hans Baldung Grien, „Ungleiches Liebespaar“, 1528.

Es wird vermutet, dass Baldung Grien in diesem Werk weniger eine flüchtige Affäre als vielmehr eine „gekaufte“ Ehefrau aus ärmeren Verhältnissen darstellt. Ein bemerkenswertes Detail ist die physische Erscheinung der jungen Frau, deren gewölbter Leib auf eine mögliche Schwangerschaft hindeutet.

Auch diese Darstellung lässt sich auf die antiken Schriften des Julius Firmicus Maternus zurückführen. Im Gegensatz zu Dürers Kupferstich wird hier jedoch eine andere Konstellation von Venus und Saturn beschrieben:

„Steht jedoch die Venus oberhalb, besetzt sie die rechte Seite des Saturn und aspektiert sie ihn – den unterhalb Stehenden – im Quadrat, so bringt diese Konstellation ehrenfeste, züchtige und sittsame Gattinnen hervor. Diese beanspruchen im Hause die Herrschergewalt, lieben ihre Ehegatten jedoch treu, zuverlässig und gewissenhaft. Das gute Verhältnis in der Ehe beruht auf Gegenseitigkeit, wobei sie ihre Liebe auf gewisse Weise zu verheimlichen pflegen.“

Dieses astrologische Szenario erklärt den „erschütternden Ernst“ und die Würde, die Baldung Grien der Frau verleiht. Sie ist keine Diebin oder Prostituierte wie in anderen zeitgenössischen Darstellungen, sondern eine pflichtbewusste, wenn auch unterkühlt wirkende Ehefrau, deren Handeln der Absicherung der Familie und des kommenden Kindes dient.



Abb. 30: Lucas Cranach der Ältere, „Das ungleiche Paar (Alte Frau und junger Mann)“, um 1520–1522

In diesem Werk von Lucas Cranach dem Älteren erfährt das populäre Motiv des „unpassenden Paares“ eine markante soziale Zuspitzung. Im Zentrum steht eine hilflose, zahnlose alte Frau, die den deutlich jüngeren Mann mit einem verliebten Lächeln anblickt. Dieser wiederum legt ihr fast besitzergreifend den Arm um die Schulter. Wer versucht, diesem Bild eine rein astrologische Zuordnung zuzuschreiben – etwa nach dem Schema des Julius Firmicus Maternus –, greift zu kurz. Vielmehr scheint hier das antike Tugendssystem (in der Tradition von Platon und Aristoteles) als Deutungsrahmen zu dienen, wobei die geometrischen Konzepte von Quadratur und Triangel sinnbildlich in der „Tugend der Liebe“ zusammenfallen.

Die exakte soziale Ursache der Szenerie bleibt dabei bewusst in der Schwebe: Handelt es sich um einen bloßen Geldtransfer von der Mutter zum Sohn? Oder sehen wir hier einen jugendlichen Gesellen, der durch die Verbindung mit einer Witwe die Leitung einer Werkstatt übernehmen möchte? Cranach scheint sich hier über die konventionellen Motive seiner Künstlerkollegen zu belustigen, indem er das Sujet des ungleichen Paares in dieser Rollenumkehr auf einen ironischen Höhepunkt treibt.

Die Heirat einer Meisterstochter oder der Witwe eines verstorbenen Meisters war oft der einzige Weg, eine Werkstatt offiziell weiterzuführen und in die Zunft aufgenommen zu werden.



Abb. 31: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514.

Angesichts der extensiven Forschungsliteratur konzentriert sich die vorliegende Analyse auf die astrologischen und hagiographischen Referenzpunkte des Werks. Dürers Darstellung rezipiert maßgeblich die antike Astrologie, insbesondere Julius Firmicus Maternus. Dessen Beschreibung der Quadratur von Saturn und Mond korrespondiert mit der gezeigten Apathie: Die Dominanz „boshafter Säfte“ führt bei den „Nativen“ zu einer lähmenden Trägheit und existentiellen Handlungsunfähigkeit.

Die engelhafte Erscheinung der Protagonistin im Raum der „wissenschaftlichen Tat“ lässt sich zudem durch eine spezifische zeitliche Konfiguration deuten. Eine hypothetische Übertragung der Konstellation auf den Gedenktag der Märtyrerin Theodora von Rom (traditionell der 1. April) eröffnet eine neue Perspektive auf die im Bild präsente Geometrie. In dieser Lesart fungiert die Heilige als vermittelnde Instanz, die den Hexaeder (das platonische Element der Erde) durch die markanten Eck-Abkantungen modifiziert. Diese geometrische Transformation des „Dürer-Polyeders“ wird hier als notwendige Voraussetzung interpretiert, um eine rationale Untersuchung des mütterlichen Konflikts zu ermöglichen und den drohenden metaphysischen Absturz der Akteure abzuwenden.



Abb. 32: Lucas Cranach d. Ä., *Die Melancholie*, 1532.

In der vorliegenden Interpretation wird die dunkle Wolkenformation im oberen Bildsegment als Manifestation des „Hexenritts“ identifiziert, der hier als spezifisch nordisch-römische Transformation der Dürer’schen Vorlage fungiert. Die im Vergleich zu Dürer deutlich erhöhte Anzahl der Kinder wird als astrologische Akkumulation über die Zeitspanne mehrerer Jahrzehnte gedeutet.

Die zentrale Protagonistin zeigt eine bemerkenswerte Gelassenheit, die als bewusste intellektuelle Distanzierung interpretiert werden kann: Sie negiert die deterministischen Lehren eines Julius Firmicus Maternus und entzieht sich dessen astrologischem Schicksalsbegriff. Stattdessen orientiert sie sich exklusiv an der Autorität der Kalenderheiligen, deren hagiographischer Maßstab als einzig gültiges Korrektiv für das weltliche Geschehen gesetzt wird. Dieses Werk markiert somit eine fundamentale Umkehrung der Schicksalspunkte. Diese Transformation antizipiert bereits die barocke Ordnung, in der die Kalenderheiligen in einem strengen Quartalssystem komplementär zu den Jahreszeiten positioniert wurden. Die „wissenschaftliche Tat“ besteht hier in der Unterordnung der antiken Astrologie unter ein kalendarisch-hagiographisches Ordnungssystem.

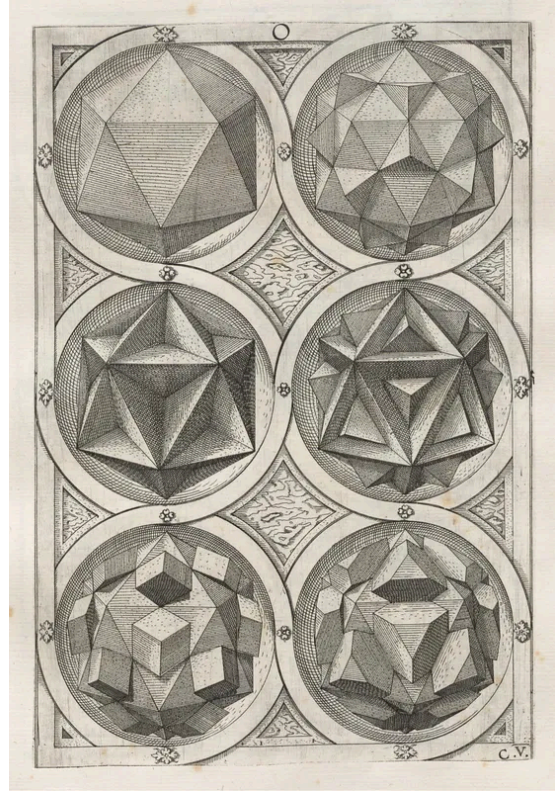
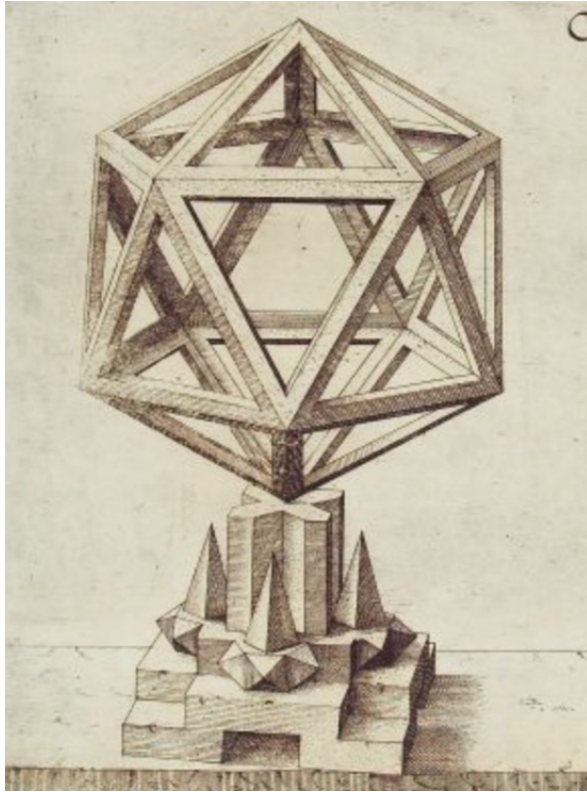


Abb. 33: Wenzel Jamnitzer, „*Perspectiva Corporum Regularium*“, Nürnberg 1568 (Radierungen von Jost Amman). Dieses Werk markiert einen Meilenstein der Renaissance-Geometrie. Der Entwurf stammt vom Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer, während der Künstler Jost Amman die komplexen Konstruktionen in filigrane Radierungen übertrug. Gezeigt wird das Icosaeder (Zwanzigflächner), das Jamnitzer dem Element Wasser und der Jahreszeit Winter zuordnet.

Für jeden der fünf Platonischen Körper präsentiert das Werk 24 systematische Variationen. Die mathematische Perfektion dieser Körper galt als Ausdruck einer göttlichen Ordnung im Mikrokosmos. Jamniters künstlerische Transformation der „idealen“ Formen lässt sich als Metapher für die menschliche Erfahrung deuten: Wir entspringen einer elementaren Grundstruktur, werden aber durch äußere Einflüsse und die Zeit zu individuellen, komplexen Wesen geformt.

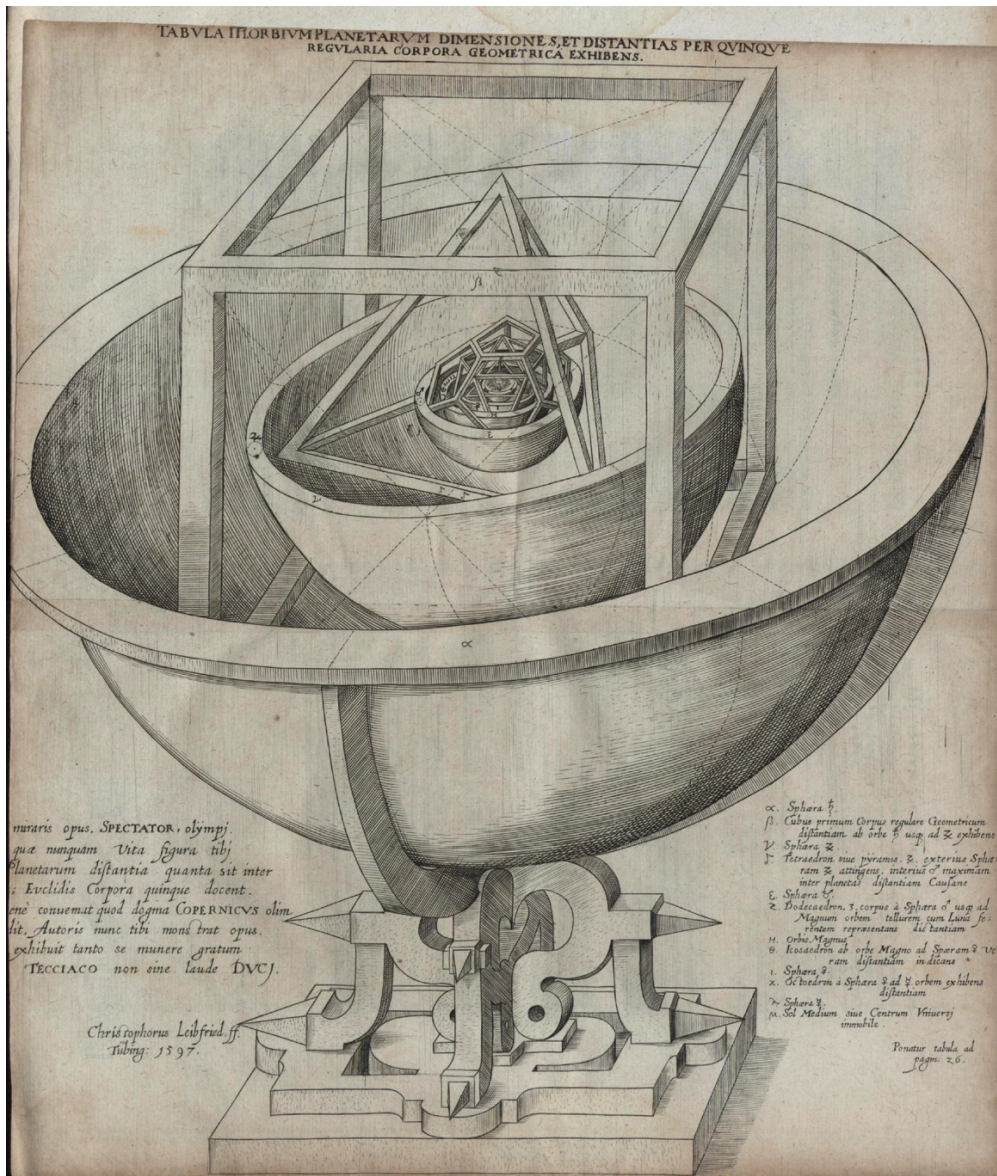


Abb. 34: Johannes Kepler „Mysterium Cosmographicum“ ist das erste große Werk von Johannes Kepler, das 1596 veröffentlicht wurde. Es gilt als das erste publizierte Buch, das das heliozentrische Weltbild von Nikolaus Kopernikus wissenschaftlich und theologisch verteidigt. Kepler ordnete die Körper in einer ganz bestimmten Reihenfolge von innen nach außen an, um die damals bekannten Planetenabstände (relativ zur Erdbahn) mathematisch zu treffen:

- **Merkur** → **Oktaeder** → **Venus**
- **Venus** → **Ikosaeder** → **Erde**
- **Erde** → **Dodekaeder** → **Mars**
- **Mars** → **Tetraeder** → **Jupiter**
- **Jupiter** → **Würfel** → **Saturn**

Ein Problem, auf das Kepler stieß, war, dass die Planetenbahnen keine perfekten Kreise sind (was er später mit seinen Ellipsen löste). Um seine Theorie 1596 zu retten, definierte er die Kugelschalen nicht als unendlich dünne Linien, sondern als Hohlkugeln mit einer gewissen Dicke. Diese Dicke entsprach der Differenz zwischen dem sonnennächsten Punkt (Perihel) und dem sonnenfernsten Punkt (Aphel) eines Planeten.

Die Weltharmonik „Harmonice Mundi“ von 1619:

Erst 23 Jahre später veröffentlichte er sein Spätwerk Harmonice Mundi. Hier ging er einen entscheidenden Schritt weiter. Kepler ordnete die Tonhöhe der Winkelgeschwindigkeit der Planeten zu. Da sich Planeten auf Ellipsen bewegen, ändert sich ihre Geschwindigkeit: Im Perihel (Sonnennähe) sind sie am schnellsten (höchster Ton), im Aphel (Sonnenferne) am langsamsten (tiefster Ton).



Abb. 35: Hans Baldung Grien, „Maria mit der Weintraube“, um 1539/40

In diesem Bildnis visualisiert Baldung zwei Naturen Christi simultan. Das schlafende, verletzte Kind an der Brust Marias repräsentiert das „Fleisch“ – die menschliche Inkarnation. Ihm gegenüber steht das wache, handelnde Kind im Hintergrund als Verkörperung des Logos und „Wahren Weinstocks“ gemäß Johannes 15,1 (Lutherbibel 2017). Letzteres beansprucht die Weintrauben als sein Attribut und repräsentiert damit die göttliche Souveränität. Die kunsthistorische These, hier werde die präzise Umsetzung des Johannesevangeliums zugunsten einer vagen Engel-Interpretation übersehen, lässt sich durch die visuelle Identität der beiden Kinder und den protestantischen Kontext untermauern: Das Motiv spiegelt die Fokusverschiebung weg von der mütterlichen Mittlerschaft Marias hin zur alleinigen Autorität Christi (Solus Christus) wider. Indem das Kind im Hintergrund die Trauben – Symbol für das Blut Christi und die Eucharistie – aktiv präsentiert, identifiziert es sich als der alleinige Erlöser.



Abb. 36: Holbeins Chronometrie des Heils: Die Meyer-Madonna als astronomisches Korrektiv
 „In der *Darmstädter Madonna* (1526–1528) von Hans Holbein d. J. verdichtet sich das Schicksal des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Familie zu einem komplexen Rätsel über Zeit und Ewigkeit. Während die etablierte Forschung (u. a. das Städel Museum) die Darstellung oft primär als marianisches Schutzmantelbild oder als Zeugnis familiärer Trauer interpretiert, eröffnet die Analyse der numerischen und materiellen Details eine radikal neue Ebene:
 Zahlenmystik der Hoffnung: Im Gegensatz zur traditionellen Ikonografie der Tugend *Spes*, die oft mit einer 10-fachen Muschel assoziiert wird, thront die Madonna hier unter einer 20-fachen Fächernische. Diese bewusste Verdoppelung verweist auf die Koexistenz zweier Weltsysteme – der ungenauen julianischen Zeit und der astronomisch-wahren christbiologischen Zeit.
 Der Wissenstransfer des Orients: Der präzise ausgeführte orientalische Teppich fungiert nicht nur als Statussymbol, sondern als Referenz an das astronomische Erbe der Araber, die den Sonnenkalender bereits Jahrhunderte vor Europa korrekt erfassten.
 Die Falte als Indiz: Das Jesuskind in simultaner Doppelgestalt – am Boden stehend und auf dem Arm thronend – fungiert als der einzig wahre Maßstab von Natur und Kosmos. Durch seinen gezielten Hinweis auf die Falte im Teppich markiert es physisch den Moment, in dem die menschliche Zeitrechnung gegenüber der göttlichen Ordnung ‚verrutscht‘ ist.

Die verlorene Zeit innerhalb der Kunstwissenschaft – Die Einheit von Kosmos und Kunst

Die verdrängte Schnittstelle: Kunst als Präzisionswissenschaft

In der aktuellen kunsthistorischen Forschung existiert ein blinder Fleck bezüglich Werken, die an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Ästhetik operieren. Dies ist primär eine Folge der akademischen Disziplinierung: Während die Renaissance die *Artes Liberales* als untrennbare Einheit von Geistes- und Naturwissenschaft begriff, trennte der moderne Wissenschaftsbetrieb diese Sphären strikt. ¹ Viele Hauptwerke von Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Hans Holbein d. J. wurden dadurch auf ihre rein erzählerische Ikonografie reduziert. ²

Dabei war die Renaissance von der Überzeugung geleitet, dass das Universum einer mathematischen Harmonie (*Musica Mundana*) folgt. Da die bildende Kunst (die *Artes Mechanicae*) nach sozialer Anerkennung strebte, integrierten Künstler die mathematischen Disziplinen – Arithmetik, Geometrie und Astronomie – in ihre Ästhetik. Ein Gemälde war in diesem Verständnis kein bloßes Dekor, sondern ein epistemisches Objekt: Schönheit war die visuelle Manifestation kosmischer Korrektheit.

Die methodische Zäsur der Nachkriegszeit

Die moderne Kunstgeschichte, geprägt durch die Emigration von Gelehrten wie Erwin Panofsky in die USA, vollzog nach 1945 eine Abkehr von diesen Themen. ³ Um sich als „harte“ Geisteswissenschaft zu etablieren, mied man Konzepte wie „Sakralmathematik“ oder „Zahlenmystik“, da diese im Verdacht standen, in unwissenschaftliche Esoterik abzugleiten. Dies führte dazu, dass die visuelle Mathematik der Bilder – also die präzise geometrische und astronomische Konstruktion – gegenüber schriftlichen Quellen vernachlässigt wurde.

Das astronomische Korrektiv der Malerei

In der Ära Holbeins war Astronomie untrennbar mit der Kosmologie verbunden. Die Bewegung der Gestirne galt als das „Uhrwerk Gottes“. Hieraus ergibt sich ein heute oft unterschätzter Konflikt mit der Theologie: Werke wie die *Meyer-Madonna* von Holbein könnten als astronomisches Korrektiv zur damals fehlerhaften kirchlichen Zeitrechnung (dem julianischen Kalender) fungiert haben. ⁴

Für die moderne, schriftzentrierte Theologie ist dies eine Provokation. Sie betrachtet die Madonna primär als Mutter der Barmherzigkeit und fürchtet, dass eine Betonung astronomischer Details vom Kern des Evangeliums ablenkt. Zudem rührt die

Vorstellung eines „Geheimwissens“ (beeinflusst durch arabische Astronomie) an historische Ängste vor gnostischen Strömungen, die der kirchlichen Autorität durch exklusives Wissen gefährlich werden könnten.

Der Kollaps der Ordnung: 1519 als Wendepunkt

Die Leipziger Disputation von 1519 radikalisierte das Weltbild. Luthers Forderung nach der Unfehlbarkeit der Heiligen Schrift (*Sola Scriptura*) erschütterte das humanistische Ideal, nach dem die Naturordnung und die moralische Ordnung eine Einheit bildeten. In dieser Phase des Umbruchs wandelte sich die Symbolik der Zeit:

- **Der Löwe:** Repräsentiert die messianische Verheißung des Alten Testaments und die Auferstehung. Nach dem antiken *Physiologus* wird er nach drei Tagen zum Leben erweckt – ein Sinnbild für die göttliche Beständigkeit.
- **Der Greif:** Als Mischwesen aus Adler und Löwe symbolisiert er die Dualität Christi (Gott und Mensch) und den Anspruch auf eine neue, vollkommene Zeit.

Doch die Künstler spürten den drohenden Zusammenbruch dieser Gewissheiten. In den Werken von Cranach weicht das Gold der Renaissance einem „fahlen Grau“. Die mathematische Sicherheit des ptolemäischen Systems verliert ihre Kraft.

Die Entfesselung der Affekte bei Baldung Grien und Cranach

In dieser „verschobenen Zeit“ bricht das Chaos aus. Hans Baldung Grien illustriert in seinen *Zwei Hexen* (1523), wie die astronomische Harmonie einer dämonischen Willkür weicht.⁵ Wenn die Planetenregenten die Welt nicht mehr ordnen, treten Schadenszauber und „teuflische Säfte“ an deren Stelle.

Lucas Cranach d. Ä. reagierte auf dieses Scheitern der Geometrie, indem er die Gerechtigkeit (*Justitia*) in den rein psychologischen Raum verlagerte. Während Dürer die Waage noch als kosmisches Präzisionsinstrument einsetzte, wird bei Cranach das menschliche Begehren zum Maßstab. Seine nackte *Justitia* fungiert in einem dunklen Vakuum als letzter Halt – eine Wahrheit, die nicht mehr mathematisch, sondern nur noch physisch und subjektiv erfahrbar ist.

Fußnoten

¹ Zur Interdisziplinarität der Renaissance: Eine fundierte Analyse der *Artes Liberales* bietet das Warburg Institute, London. Die dortige Forschungstradition (begründet durch Aby Warburg) widmet sich explizit dem Nachleben der Antike und der Verbindung von Astrologie, Astronomie und Bildwissenschaft.

² Zu Albrecht Dürer: Seine theoretischen Schriften zur Geometrie und Proportionslehre sind grundlegend für das Verständnis der Kunst als Wissenschaft. Vgl. Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen Corporen*, Nürnberg 1525 (Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek).

³ Zur Ikonologie: Die methodische Entwicklung und die Verschiebung der Prioritäten nach Erwin Panofsky wird am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) in München wissenschaftlich aufgearbeitet, insbesondere im Hinblick auf die Fachgeschichte des 20. Jahrhunderts.

⁴ Zu Holbeins Meyer-Madonna: Umfassende Informationen zur Provenienz, den astronomischen Deutungshorizonten und der theologischen Einordnung finden sich in den Dokumentationen der Staatlichen Museen zu Berlin (Gemäldegalerie) sowie in der Forschung zur Darmstädter Fassung des Werkes.

⁵ Zu Cranach und Baldung Grien: Die Darstellung des „Unglücks“, der Melancholie und der psychologischen Wende im 16. Jahrhundert wird detailliert in den Sammlungsbeschreibungen und Sonderausstellungen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe thematisiert, die bedeutende Bestände beider Künstler hütet.

Ein Gehäuse für Alle Bauherren und Architektur zur Renaissancezeit

Während die Künstler der Renaissance das Konzept eines harmonischen Weltgebäudes entwarfen und den Menschen als Bindeglied zwischen Kosmos und Erde in einheitlicher Harmonie dachten, trat die natürliche Gestalt des Individuums hervor und betonte dessen neue Subjektivität ¹. Gerechtigkeit wurde nicht mehr allein als transzendente, an den Wandelsternen und harmonikalen Intervallen ablesbare Größe verstanden, sondern als ein inneres Maß, das sich im Menschen selbst konstituierte ².

Dieser – unter anderem von Martin Luther postulierte – Gegensatz zwischen göttlicher Setzung und individueller Gewissheit wirkte tief in die ständische Gesellschaft hinein ³. Jeder Bauherr sah sich gezwungen, hierzu eine persönliche Stellung zu beziehen, was sich unmittelbar in der Architektur manifestierte. Als gestalterisches Leitmaß diente hierbei – analog zur Palmette im archaischen Griechenland – die Fächer- oder Muschelrosette ⁴.

In Rückbesinnung auf die Frühzeit des Christentums wurde dieses Motiv als universelles Symbol der christlich-staatlichen Ordnung Roms revitalisiert. Die Kontinuität dieser Symbolik lässt sich bis in die byzantinischen Elfenbeinschnitzereien zurückverfolgen, in denen die Muschelrosette bereits als kodiertes Zeichen für die moralische und theologische Legitimation von Herrschaft fungierte ⁵.



Abb. 37: Ikonographie und mathematische Symbolik konstantinopolitanischer Elfenbeindiptychen (um 540 n. Chr.) Die gezeigten Tafeln präsentieren Christus, Maria sowie den Erzengel Michael und den Apostel Paulus als himmlische Hoheitsträger. Die architektonische Rahmung durch Muschelkonchen folgt einem additiven Proportionssystem, das über die rein dekorative Funktion hinausgeht und theologische Tugenden numerisch kodiert:

11-fache Muschelrosetten (Christus, Maria, Erzengel Michael): Die fächerförmige Gliederung basiert auf einer Kombination harmonikaler Polygone (Trigon und Tetragon). Diese Geometrie wird hier als Symbol für die christlichen Kardinaltugenden Glaube und Liebe gedeutet. Im Falle des Erzengels Michael verweist die Symbolik zudem auf die Legitimation der Herrschaft: Die weltliche Macht wird hier als Delegat verstanden, dass an die Ausübung dieser Tugenden gebunden ist.

Apostel Paulus unter der 15-fachen Muschelrosette:

Die Erweiterung der Fächerung auf 15 Segmente resultiert aus der Addition geometrischer Grundformen (Trigon und Tetragon sowie ein zweifaches Tetragon). Diese komplexe numerische Struktur dient der Steigerung der symbolischen Aussagekraft hinsichtlich der spirituellen Autorität des Apostels. In dieser Lesart führt die Tugend der Liebe zum „himmlischen Neuanfang“, der in Nachfolge der achthabigen Symbolik (Oktogon) den Zustand nach dem Sündenfall überwindet. Die Reliefs dokumentieren somit den engen Zusammenhang zwischen spätantiker Geometrie, byzantinischer Hofkunst und der moralisch-theologischen Qualifikation der dargestellten Protagonisten.

Anmerkungen / Fußnoten:

[1] Vgl. Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949. Zur Proportionslehre als Abbild der kosmischen Harmonie.

[2] Siehe hierzu die Abkehr von der rein pythagoreischen Auffassung hin zur anthropozentrischen Perspektive bei Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*. Florenz 1485.

[3] Zu den Auswirkungen der Reformation auf das Selbstverständnis des Individuums: Heinz Schilling: *Die neue Zeit. Vom Christenheitseuropa zum Europa der Staaten*. Berlin 1999.

[4] Zur motivgeschichtlichen Bedeutung der Muschel in der Renaissance-Architektur: Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951 (Nachdruck 1981).

[5] Vgl. Wolfgang Fritz Volbach: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz 1952, zur Verwendung der Muschel-Konche als Hoheitszeichen in der byzantinischen Kleinkunst.

Fächerrosetten kontra Fächerrosetten

Fächerrosetten – ob als persönliches Attribut oder flach an Hauswänden angebracht – entwickelten sich zu einem Symbol konfessioneller Auseinandersetzung. Dabei stand die Frage im Raum: Galten sie als erlernbare Tugendsymbole im Sinne des Aristoteles oder als ein vom Himmel vorgegebenes Maß, dem unbedingt Folge zu leisten war?

Protestantische Fächerrosetten zeichneten sich durch eine schlichtere Gestaltung aus. Sie traten in spezifischen Mustern auf: 7-fach (Liebe: 3+4), 11-fach (Glaube: 3+4+4), 10-fach (Hoffnung: 4+6) sowie 9-fach (Gerechtigkeit: 6+3). Der Mensch konnte sich an diesen Werten im Leben orientieren, doch dienten sie den Lutheranern nicht als „Leistungsnachweis“ für den Einzug in den Himmel – da nach ihrem Verständnis allein der Glaube und die Gnade Gottes zählen. Im Gegensatz dazu stand die katholische Auffassung, nach der der Himmel die Tugenden vorgab und ein moralisch richtiges Leben den Weg zur Seligkeit ebnete.

So wurde die Gestaltung der Fächerrosetten zum Distinktionsmerkmal: Während die protestantische Form einfach blieb, waren komplexe Varianten – etwa konkav oder konvex geformt sowie nach rechts oder links wirbelnd – eher der katholischen Bildsprache vorbehalten. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese symbolische Aufladung findet sich am Valepagenhof aus dem Jahr 1577 in Westfalen. Das ursprüngliche Haupthaus gilt als einer der ältesten Höfe im Kreis Paderborn und ist heute als zentrales Exponat im LWL-Freilichtmuseum Detmold zu besichtigen. Der Giebel ist mit reichen Renaissance-Schnitzereien verziert, darunter Darstellungen von Hunden, Hasen und Hirschen. Ein bekannter Torbalkenspruch von 1577 lautet: „Dis haus steit in Gots hant. Joist Valpage ist er gnant Der hats lassen bawen...“. Es war ein Gografen-Hof (Sitz eines Richters) und ein Lehen des Klosters Abdinghof in Paderborn.



Abb. 38: Der Valepagenhof im LWL-Freilichtmuseum Detmold

Dieses bedeutende Zeugnis westfälischer Fachwerkarchitektur wurde 1577 von Henrich Valepage und seiner Frau in der Dorfbauerschaft von Delbrück (Kreis Paderborn) errichtet. Die Familie Valepage gehörte dem niederen Adel (Knappen) an und war als einflussreiche Vollmeier-Familie fest in der Region verwurzelt. Ursprünglich war der Hof ein Lehen des Paderborner Abdinghofklosters.

Die kunstvolle Inschrift über dem Deelentor lautet: „Dis haus stit in gots hant / wer auf got gebaut und auf in setzet sein vertraue / Anno Domini 1577“. Sie ist Ausdruck des tiefen Gottvertrauens der Erbauer. Von besonderer Bedeutung sind die Fächerrosetten, deren Form unmittelbar auf die antike Formgebung zurückgeht. In der Nachfolge antiker Traditionen dient dieses Motiv als „Tugendnische“ und rahmt hier die Darstellung der christlichen Tugenden – Glaube, Hoffnung und Liebe – sowie die Erlösung ein.

In ihrer mathematischen Konstruktion setzen sich die Rosetten aus harmonikalen Polygonen (Aspekten) wie Dreieck, Viereck, Fünfeck und Sechseck zusammen. Diese Geometrie folgt einer protestantischen Lesart: Während sie den Menschen sittlich bildet, wird betont, dass die bloße Form (im Gegensatz zu bestimmten katholischen Symboltraditionen) nicht zur Erlösung beiträgt, sondern diese allein durch Gottes Gnade erfolgt.

Besondere Details wie die Figuren eines Landsknechts und des auferstandenen Christus, begleitet von Delfinen (antike Symbole für das Geleiten der Seele), unterstreichen diese gelehrte, protestantisch geprägte Hausverzierung. Trotz der Lehenspflicht gegenüber einem katholischen Kloster dokumentiert diese Gestaltung die konfessionelle Eigenständigkeit und das zwiespältige Selbstbewusstsein der Familie Valepage. Es wurde Eigenständigkeit im Denken demonstriert, ohne den offenen Bruch mit den katholischen Lehns Herren zu riskieren, von denen die wirtschaftliche Existenz abhängte.



Abb. 39: Die Tugenden – abgenommen von der Utlucht des Hauses – mit den jeweiligen Fächerrosetten am Leisthaus in Hameln (erbaut 1585–1589). Der Glaube hat eine 11-fache, die Liebe (Caritas) eine 11-fache, die Hoffnung eine 10-fache, die Gerechtigkeit eine 9-fache, die Weisheit eine 10-fache, die Stärke eine 11-fache, die Mäßigkeit eine 11-fache und die Geduld eine 13-fache Rosette.

Das ikonographische Programm der Tugendreliefs am Hamelner Leisthaus überschreitet die Funktion bloßen Fassadenschmucks; es stellt eine zentrale architektonische Quelle für die Rezeption humanistischer Bildungsideale und des antiken Erbes innerhalb des Weserraumes dar. Die präzise Anordnung der acht Figuren fungierte in der Frühen Neuzeit als ‚steinernes Buch‘ und diente dem protestantischen Bürgertum als moralisch-ethischer Orientierungsrahmen. In bewusster Abkehr von der spätmittelalterlichen Vorstellung einer Werkgerechtigkeit – bei der religiöse Handlungen zur Anrechnung von Verdiensten für das Jenseits dienten – trat die protestantische Elite in die Tradition einer rationalen, bildungsorientierten Symbolik. So ist auch die Zählweise der Fächerrosette nicht als Akkumulation von Gnadenmitteln, sondern als Ausdruck einer disziplinierten, humanistischen Lebensführung zu interpretieren.

Der Bauherr Gerd Leist repräsentierte exemplarisch jene durch den Getreidehandel zu Wohlstand gelangte Kaufmannschaft, die als Patriziat die Stadtentwicklung Hamelns nach der Reformation maßgeblich prägte und ihren sozialen Status durch anspruchsvolle Architekturprogramme legitimierte.

Im Gegensatz zur klassischen katholischen Tradition, in der Fächerrosetten primär das ptolemäische Weltbild widerspiegeln, wurden hier die harmonikalen Polygone um das Prinzip der Polarität ergänzt. Den Tugenden werden konsequent die Laster gegenübergestellt – ein Rückbezug auf das Konzept der Erbsünde. Der Katholizismus verfolgte damit das Ziel, die Ambivalenz des menschlichen Daseins darzustellen und die Gläubigen zur steten Wachsamkeit gegenüber dem Bösen zu mahnen.



Abb. 40: Das 1577 errichtete dreigeschossige Ziegelfachwerkhhaus in der Strukturstraße 7 (Verden) gilt als eines der bedeutendsten Beispiele bürgerlicher Architektur im nördlichen Weserraum. Bauherr war Henricus Elvers, ein Notar und Vikar an der St.-Andreas-Kirche. Die Schwelleninschrift ‚*Hinricus Elves me fecit*‘ (‚Hinricus Elves hat mich gemacht‘) bezeugt seine Urheberschaft. In einer Zeit, in der das Bistum Verden trotz der Reformation unter starkem katholischem Einfluss stand, manifestiert das Gebäude die andauernde Präsenz altgläubiger Traditionen. Besondere ikonographische Bedeutung kommt dem ornamentalen Schnitzwerk zu. Die vier Halbrossetten weisen eine spezifische Fächeraufteilung (21 bzw. 25 Fächer) auf, die im Kontext zeitgenössischer Zahlensymbolik zu interpretieren ist:

- Die Zahl 21 (11+10) symbolisiert das Spannungsfeld zwischen der Tugend des Glaubens (*Fides*, 11) und der Verzweiflung (*Desperatio*, 10) bzw. Unglauben und Hoffnung.
- Die Zahl 25 (13+12) stellt die Ungeduld (13) der himmlischen Erlösung (12) gegenüber. Lesbar aber auch als Geduld (13) gegen die teuflische Macht (12).

Diese moralisierende Programmatik wird durch apotropäische Elemente wie den in die Voluten integrierten schwarzen Teufelskopf ergänzt, der als mahnendes Symbol gegen das Böse fungiert.

Anmerkungen / Fußnoten:

Zur Einführung der Fächerrosette als Schmuckform der Weserrenaissance und ihrer geometrischen Herleitung siehe G. Ulrich Großmann: *Renaissance im Weserraum*. München/Berlin 1989.

Zur lutherischen Rechtfertigungslehre (*sola gratia*) im Gegensatz zur katholischen Werkgerechtigkeit: Wilfried Joest: *Dogmatik. Band 2: Der Weg Gottes mit dem Menschen*. Göttingen 1993.

Siehe die Dokumentation des Objekts im LWL-Freilichtmuseum Detmold, Inventarverzeichnis zum Valepagenhof (Delbrück). Zur Geschichte des Gografen-Amtes: Paul Wigand: *Die Provinzialrechte des Fürstenthums Paderborn*. Leipzig 1832.

Zur Fassadenprogrammatisierung des Leisthauses: Joachim Schween: *Hameln: Das Leisthaus – Ein Bürgerhaus der Weserrenaissance und seine Tugendreliefs*. Hameln 1992.

Zur Bedeutung des Patriziats und der "Weserrenaissance" als Ausdruck bürgerlichen Selbstbewusstseins: Herbert Kreft / Jürgen Soenke: *Die Weserrenaissance*. Hameln 1986.

Vgl. Hans-Otmar Schormann: *Studien zur Stadtentwicklung Hamelns im 16. Jahrhundert*. In: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 52, 1980. Zur Symbolik der Polarität von Tugend und Laster in der christlichen Ikonographie des 16. Jahrhunderts: Erwin Panofsky: *Studies in Iconology*. New York 1939 (dt. *Studien zur Iconologie*, Köln 1980).

Harmonikale Symbolik und astrologische Programmatik

Die dekorative Gestaltung der Fächerrosetten an der Strukturstraße 7 erschöpft sich nicht in reiner Ornamentik, sondern folgt einer komplexen moralphilosophischen Programmatik. Hierbei werden Tugenden und Laster in ein dualistisches System gesetzt, das sich durch eine numerische Verdoppelung von den zeitgenössischen protestantischen Bildprogrammen abgrenzt.

Die Geometrie der Tugend und des Lasters

Die Interpretation der Fächerzahlen basiert auf der Harmonik, bei der geometrische Polygone (Vielecke) als Abbilder kosmischer Ordnung fungieren. Diese korrespondieren mit den klassischen Planetenaspekten, wie sie von der Erde aus in Winkeln von 120° (Trigon), 90° (Quadrat), 72° (Quintil) und 60° (Sextil) beobachtet werden können:

- Prograde Messung (Tugend): Die Bemessung der Tugenden erfolgt analog zum natürlichen Jahreszeitenlauf im Tierkreis (z. B. vom Frühling zum Sommer). So wird die Tugend der Liebe durch die harmonikale Saite eines

gleichseitigen Dreiecks (120° , beginnend im Widder) definiert, gefolgt von der Seite eines Quadrats (90°) im Zeichen des Stiers.

- Retrograde Messung (Laster): Die Laster hingegen werden durch eine gegenläufige, „unnatürliche“ Bewegungsrichtung bestimmt (z. B. vom Sommer zurück zum Frühling).
- Beispiel Hass: Der Affekt des Hasses entsteht symbolisch dann, wenn die Messung in inverser Reihenfolge erfolgt – das Quadrat trifft hierbei auf das gleichseitige Dreieck. Obwohl diese Konstellation im physischen Jahreslauf sichtbar ist, wird sie in der moralischen Geometrie des Hauses als widernatürliche Verkehrung der harmonischen Ordnung dargestellt.

Dieser Rücklauf der Laster verdeutlicht die mahnende Funktion des Schnitzwerks: Es zeigt die Abkehr von der göttlich-harmonischen Ordnung auf und spiegelt somit die geistige Auseinandersetzung der Entstehungszeit wider.

Ein besonders prägnantes Beispiel für die konfessionelle Gegensätzlichkeit innerhalb der Formensprache von Fächerrosetten bietet Höxter. Im Zuge eines repräsentativen Umbaus zwischen 1608 und 1618 erhielt das Rathaus durch einen dreigeschossigen Treppenturm mit welscher Haube eine entscheidende Erweiterung. Als vertikales Machtsymbol der erstarkten Bürgerschaft konzipiert, trägt dieser unmittelbar über seinem Portal eine programmatische Botschaft: eine protestantische, elffache Fides-Rosette. Bereits zuvor manifestierten das Küsterhaus am Rathaus 7 (1565), sowie das Haus in der Nicolaistraße 10 (1565) und das Haus in der Westerbachstraße 4 (1578) die lutherische Emanzipation durch Fächerrosetten in antiker Ordnung. In Höxter wandelte sich die Fächerrosette somit vom bloßen Ornament zum konfessionellen Kampfbegriff.

Demgegenüber stehen die Fassaden der Dechanei (1561), sowie das Haus Horstkotte (1554) und des Adam-und-Eva-Hauses (1571). Deren Rosetten oder Interpretationen sind tief in der scholastischen Zahlenmystik verwurzelt, die das Kloster Corvey als geistiges Zentrum der Region kultivierte. Hinter den Bauherren dieser Kurien standen nicht nur Einzelpersonen, sondern das Machtgefüge der Reichsabtei, welche die Adelshöfe als architektonische Manifestation ihres fortwährenden Herrschaftsanspruchs innerhalb der lutherischen Stadt nutzte. Die komplexe Ornamentik ist als visueller Widerstand der altgläubigen Elite zu lesen, die ihre sakrale Tradition gegen das rationalere, mathematisch begründete Bildungsstreben der protestantischen Bürger setzte.

Anmerkungen / Fußnoten:

Zu den Grundlagen der Harmonik und der Übertragung astronomischer Intervalle auf die Architektur siehe Hans Kayser: *Lehrbuch der Harmonik*. Zürich 1950 (Nachdruck 1996).

Zur planetarischen Aspektlehre und deren Einfluss auf die Geometrie der Renaissance: Johannes Kepler: *Harmonice Mundi*. Linz 1619. Zur prograden und retrograden Bewegung im Tierkreis vgl. auch Claudius Ptolemäus: *Tetrabiblos*. Siehe die ikonographische Analyse der Fassade Strukturstraße 7 in Hameln bei Joachim Schween: *Hameln: Das Leisthaus – Ein Bürgerhaus der Weserrenaissance*. Hameln 1992, S. 45ff.

Zur baugeschichtlichen Einordnung des Rathauses in Höxter: G. Ulrich Großmann: *Das Rathaus in Höxter*. In: *Westfälische Kunststätten*, Heft 54, Münster 1989.

Vgl. Holger Rabe: *O bürgerliche Freiheit! Stadtverfassung und konfessionelle Frage in Höxter*. In: *Höxter – Geschichte einer Stadt* (Hrsg. v. Andreas König u. a.), Bd. 1, Paderborn 2003, zur Rolle des reformatorischen Bürgertums.

Zur Baugeschichte des Adam-und-Eva-Hauses und der Adelshöfe (Kurien) in Höxter: Fred Kaspar: *Bauen und Wohnen in einer westfälischen Stadt*. Bonn 1985.

Zur kulturellen Hegemonie der Reichsabtei Corvey und ihrem Einfluss auf das städtische Bauwesen der altgläubigen Elite: Klaus Terstesse: *Corveyer Geschichte. Ein Überblick*. Höxter 2001.

Die Planetengötter

Innerhalb der ornamentalen Architektur wurden zunächst die sieben Planetengötter beziehungsweise deren Einflussbereiche positioniert. Das Planetenhaus in Lemgo (Mittelstraße 36, erbaut um 1590) stellt dabei eine späte Ausprägung dieser Tradition dar. Die Planetengötter sind hier im unteren Bereich jeweils mit neunfachen Rosetten – dem Symbol für die Tugend der Gerechtigkeit – verbunden und werden von zwei Löwen flankiert.

Die Gestaltung dieses protestantischen Bürgerhauses ist besonders aufschlussreich, da es kurz nach der gregorianischen Kalenderreform (1582) errichtet wurde. Während die Reform zehn Tage strich, um die Kalenderrechnung und die tatsächlichen Planetenumlaufbahnen wieder mit den Jahreszeiten in Einklang zu bringen, hielten viele Protestanten zunächst treu an der alten Ordnung des julianischen Kalenders fest – eine Haltung, die hier durch die Löwen symbolisiert wird. Trotz dieser astronomischen Korrekturen änderte sich am astrologischen Prognostikum kaum etwas: Die Tugenden, wie etwa die

Gerechtigkeit, konnten so seit Anbeginn der Schöpfung an ihrem angestammten Platz verortet bleiben.



Abb. 41: Das julianische Planetenhaus in Lemgo (Mittelstraße 36) von 1590

Obwohl eine Kalenderreform dringend notwendig war, hielten die Protestanten am julianischen Kalender fest. Gregor XIII. ordnete mit der Bulle *Inter gravissimas* an, dass auf den 4. Oktober 1582 direkt der 15. Oktober folgen sollte. Ziel war es, die über Jahrhunderte aufgelaufene Differenz zwischen dem julianischen Kalender und dem tatsächlichen Sonnenjahr zu korrigieren, damit das Osterfest wieder zum astronomisch korrekten Zeitpunkt gefeiert werden konnte. Obwohl die Reform astronomisch präziser war, wurde sie in Lemgo (wie in vielen protestantischen Gebieten) als „päpstliches Diktat“ abgelehnt. Man sah darin einen Übergriff Roms auf die eigene Souveränität und die Freiheit, Kirchenfeste selbst zu bestimmen. Das Haus von 1590 ist somit ein steinernes Zeugnis dieses Widerstands:

- Die Löwen: Sie fungieren als Wächter der „alten Ordnung“ (des julianischen Kalenders) und symbolisieren die Treue zum Schöpfungsplan, wie man ihn vor der päpstlichen Einmischung verstand.
- Protestantische Identität: Durch die bewusste Abbildung der Planetengötter in Verbindung mit dem julianischen System demonstrierte der Bauherr, dass die göttliche Weltordnung auch ohne die Dekrete aus Rom Bestand hat.

Gregor XIII. ging bei der Reform geschickt vor, indem er betonte, dass sich an den Planetensphären selbst nichts ändere – lediglich die menschliche Messung der Zeit werde korrigiert. Diese Argumentation nutzten auch die protestantischen Gelehrten: Die Tugenden und die göttliche Vorsehung (das Prognostikum) blieben unantastbar, egal welcher Kalender an der Wand hing. Das Haus in Lemgo visualisiert diesen Gedanken: Die Götter und Tugenden stehen fest an ihrem Platz, ungerührt von den Reformen in Rom. Die Rosetten „binden“ die Götter an die Tugend. Das bedeutet: Die Zeit mag sich durch den Papst ändern, aber die moralische und kosmische Gerechtigkeit ist eine Konstante, die seit Anbeginn der Schöpfung am selben Platz steht.

Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen die Planetengötter zumindest in Herford ihre lasterhaften Seiten. Das Remensniederhaus präsentiert an seiner Fassade ein komplexes bildhauerisches Programm, das ein ständisches Weltbild zur Renaissance markiert. Zentrales Thema ist die Psychomachie (der Kampf zwischen Tugend und Laster) unter dem Einfluss der Gestirne. Ab dem Baujahr 1521 werden die Planetengötter in ihrer ambivalenten, zu Lastern neigenden Natur dargestellt. Diese korrespondieren mit einer Reihe grotesker Figuren, die den moralischen Verfall symbolisieren.

Als antithetisches Element fungieren 13 Heiligenfiguren (einschließlich einer zentralen Christusdarstellung), die als moralische Wegweiser und Schutzpatrone gegen schadhafte spirituelle Entwicklungen dienen. Die Darstellung des Bauherrn Heinrich Aldach ist hierbei von besonderer Bedeutung. Während sein Porträt initial

im „harmonischen Gleichgewicht“ erscheint, wird im weiteren Verlauf der Figurenkette die potenzielle Transformation zum Lasterhaften thematisiert. Die Reihe schließt mit einer Darstellung der *Gula* (Fressgier), in der Aldach sich in einer Geste radikaler christlicher Selbstreflexion und Demut selbst porträtiert ließ. Die Wappenzone des Hauses fungiert als sichtbare Legitimation der ökonomischen und rechtlichen Stellung des Erbauers innerhalb des Heiligen Römischen Reiches. Das zentrale Wappen der Fürstabtei Herford (roter Balken auf silbernem Grund) verweist auf die Reichsunmittelbarkeit und die katholische Tradition des Stifts. Die Abfolge weiterer Wappen bildet die strategischen Handelsbeziehungen Aldachs ab. Genannt und heraldisch vertreten sind die Landesherren von Braunschweig, Ravensberg, Lippe, Schaumburg, Waldeck, Osnabrück und Köln. Diese Repräsentanz unterstreicht die Integration des bürgerlichen Fernhandels in die feudalen Machtstrukturen der katholischen Lande. Die Hausinschrift dient als apotropäisches Element (Abwehrzauber), um das Gebäude und seine Bewohner sakral zu versiegeln. Die Passage „...verteidigt dieses Haus vor allem Übel durch das Zeichen des lebendigen Gottes“ (in Anlehnung an zeitgenössische Schutzformeln) verknüpft den physischen Bau mit der göttlichen Ordnung, wie auch das Tor durch zwei Schnitzereien von verdrehten Drachenköpfen zeigt.



Abb. 42:
Die verdrehten Höllendrachen am Tor des Remensniderhaus an der Brüderstraße in Herford.

Anmerkungen / Fußnoten:

Zur Baugeschichte und Ikonographie des Planetenhauses siehe Fred Kaspar: *Das „Planetenhaus“ in Lemgo*. In: *Lemgoer Hefte*, Nr. 12, 1982.

Zur konfessionellen Ablehnung der Kalenderreform („Lieber mit der Sonne irren, als mit dem Papst das Ziel finden“): Thomas Schieder: *Die Geschichte des Kalenders*. München 2002.

Vgl. zur heraldischen und symbolischen Bedeutung der Löwen als Wächterfiguren: Leonhard. *Das große Buch der Wappenkunst*. Augsburg 2000.

Zur Fassade des Remensniederhauses und der Darstellung der Planetenkinder: G. Ulrich Großmann: *Renaissance im Weserraum*. Bd. 1, München 1989.

Zur Tradition der Psychomachie in der Bildhauerei des 16. Jahrhunderts: Adolf Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*. London 1939 (Nachdruck 1989).

Siehe die detaillierte Beschreibung des Porträts Heinrich Aldachs und der Gula-Darstellung bei Rainer Pape: *Das Remensniederhaus in Herford*. In: *Herforder Jahrbuch*, Bd. 20, 1984.

Zur verfassungsgeschichtlichen Bedeutung des Fürststifts Herford: Theodor Helmert-Corvey (Hrsg.): *1200 Jahre Herford. Spuren der Geschichte*. Herford 1989.

Zur apotropäischen Funktion von Hausinschriften und Schnitzereien im norddeutschen Fachwerkbau: Julius Opitz: *Das deutsche Hauswesen*. Leipzig 1894; sowie Ruth Schmidt-Wiegand: *Hausinschriften als Quellen zur Rechts- und Religionsgeschichte*. Münster 1985.

Das Huneborstelsche Haus in Braunschweig

Das Huneborstelsche Haus, um 1524 durch den Patrizier und Gerichtsherrn Friedrich Huneborstel am Sack 5 errichtet, stellt eines der komplexesten bildprogrammatischen Zeugnisse der frühen Reformationszeit in Norddeutschland dar. In einer Phase religiöser Instabilität – die Reformation wurde in Braunschweig erst 1528 offiziell eingeführt – fungiert die Fassade als bewusst gesetztes, hölzernes Manifest des altgläubigen Bekenntnisses ¹.

Das Bildprogramm folgt dem ptolemäischen Weltbild. Die Darstellung der Planetengötter dient hierbei nicht bloß der Dekoration, sondern symbolisiert eine statische, gottgegebene Weltordnung. Diese kosmologische Harmonie wird den zeitgenössischen religiösen Unruhen gegenübergestellt. Huneborstels Intention war es offenbar, die Beständigkeit der Tradition gegen die Dynamik der „Protestierer“ zu

verteidigen ². Die Schnitzereien am Figurenfries lassen sich als visuelle Umsetzung der zeitgenössischen Streitschriften lesen:

Der „Große Lutherische Narr“: Die Darstellung des „Mönchleins“ (Luther) in Kombination mit einem Katzenkopf ist eine direkte ikonografische Referenz auf die Satire „Von dem großen lutherischen Narren“ (1522) des Franziskaners Thomas Murner. Der „Katzenkopf“ (Murner als „Mur-Narr“) fungiert hier als mahnende Instanz gegenüber der lutherischen Lehre ³.

Lokale Polemik: Nach lokalhistorischen Analysen lassen sich spezifische Figuren als Akteure des Braunschweiger Kirchenstreits identifizieren. Die Figur des Jägers wird in diesem Kontext als Dechant Becker (St. Blasius-Stift) gedeutet. Sein überliefertes Diktum gegen die „deutschen Chrateken“ (Ketzer-Traktate) und den „Stank und Kod“ der Neuerer findet in der drastischen Darstellung eines entblößten Hinterteils eine bildliche Entsprechung – eine damals geläufige Geste der apotropäischen Abwehr und tiefsten Verachtung ⁴.

Moralisches Urteil: Die Einbeziehung der heiligen Katharina, Schutzpatronin der Gelehrten, dient der Delegitimierung der Gegenseite. Die Gruppierung von „Gauklern, Huren und Hühnerdieben“ innerhalb des Frieses markiert die Anhänger der Reformation als gesellschaftliche Randständige, die die göttliche Zeitrechnung und Ordnung stören ⁵.

Die Inschrift am Gebäude – „Ick ape sta vn gape de wyle ick maeth staen machstu wyder ghaen“ – lässt über die rein spielerische Deutung hinaus eine tiefere Lesart zu. Im Kontext der gescheiterten Restauration des alten Glaubens kann sie als Ausdruck der statischen Beharrlichkeit des Bauherrn verstanden werden. Während sich die Stadtgesellschaft (der Betrachter) der neuen Lehre zuwandte und „weiterging“, verharrte Huneborstel in der baulich manifestierten Abwehrhaltung ⁶.



Abb. 43: Das Huneborstelsche Haus am Sack 5 in Braunschweig (errichtet 1524/25). Der Figurenfries zeigt eine moralisierende Gegenüberstellung: Während oben das lasterhafte Leben der Unterschicht und Randgruppen (u. a. Hühnerdieb, Gaukler) dargestellt ist, symbolisieren die unteren Reliefs die bürgerlichen Tugenden und die Ordnung der Stände.

Fußnoten:

[1] Vgl. Hessenmüller, Gert: *Das Huneborstelsche Haus in Braunschweig. Ein Denkmal des Widerstandes gegen die Reformation*, in: Braunschweigisches Jahrbuch, Bd. 33, 1952, S. 24 ff.

[2] Zur astronomischen Symbolik siehe Lampe, Wolfgang: *Die Schwelleninschriften und Figurenfriese des Huneborstelschen Hauses*, Braunschweig 1997, S. 12–15.

[3] Schiller, Friedrich: *Ikongraphie der Reformationszeit*, Berlin 1988, S. 114. Die Gleichsetzung des Katzenkopfes mit Thomas Murner („Mur-Narr“) war ein gängiger Topos der altgläubigen Polemik des frühen 16. Jahrhunderts.

[4] Hessenmüller, S. 31 f. Dechant Johannes Becker war einer der profiliertesten Gegner Luthers in Braunschweig; die grobe Bildsprache korrespondiert mit seiner dokumentierten rhetorischen Schärfe.

[5] Lampe, S. 45. Die Anordnung im Fries unterwirft die Akteure einer moralischen Hierarchie, die die religiöse Neuerung als sozialen Sittenverfall brandmarkt.

[6] Frei übersetzt: „Ich affe (hier) stehe und gaffe, solange ich stehen mag; du magst weitergehen.“ Zur Interpretation als Ausdruck der Unbeugsamkeit vgl. Wiesner, Herbert: *Bürgerstolz und Glaubenseifer*, Braunschweig 2001, S. 89.

Das Brusttuch in Goslar

Von der verkehrten Welt zur gerechten Kost: Eine ikonologische Interpretation

Das 1521/1526 errichtete Patrizierhaus „Brusttuch“ gilt als das bedeutendste Zeugnis der Goslarer Schnitzkunst. Während die traditionelle Forschung die Fassade oft als humorvolles Sammelsurium aus Volksglauben und humanistischer Bildung liest, offenbart eine tiefergehende Analyse ein hochkomplexes, reformatorisches Bekenntnisprogramm der Bauherren Johannes Thiling und Alheit Wegner.

Um die Bildsprache des Hauses zu verstehen, muss man die tiefe Feindschaft zwischen dem konservativen Goslarer Patriziat und Herzog Heinrich II. von Braunschweig-Wolfenbüttel betrachten. Der hochgebildete Magister Johannes Thiling war ein erbitterter Gegner des katholischen Herzogs, der beharrlich versuchte, seine Besitzansprüche auf die Silberminen am Rammelsberg durchzusetzen. Thiling nutzte die Fassade seines Privathauses als unzerstörbares, öffentliches Pamphlet, um den Anspruch der Stadt auf ihre alten Privilegien und Vorrechte unübersehbar zu demonstrieren.

Die verkehrte Welt: Maskerade und Identitätstausch

In den ersten vier Reliefs inszeniert sich das Bauherrenehepaar in einer bewussten Metamorphose:

- Johannes Thiling erscheint in einer paradoxen Doppelrolle: Einmal als Teufel – ein sarkastischer Kommentar auf die Dämonisierung durch seine Gegner – und in der Verwandlung zur protestantischen Magd (die ikonische „Butterhanne“).
- Alheit Wegner spiegelt diesen Rollentausch, indem sie als Mann bzw. protestantischen Bergknappen auftritt.

Dieser Rückgriff auf das Motiv der „verkehrten Welt“ (analog zur Figur des antiken Sehers Teiresias) nutzt den religiösen Umbruch der Zeit: Die bewusste Abkehr von der katholischen Tradition wird hier zum Ausdruck einer neuen, protestantischen Identität.

Der Renaissance-Himmel:

Die anschließende Reihung der Planetengötter folgt dem ptolemäischen Weltbild. Thiling nutzt diese kosmische Ordnung als Symbol für Beständigkeit und

Kaisertreue, um den Anspruch auf den unveränderten Fortbestand der städtischen Privilegien zu untermauern.

Die Weltordnung aus den Fugen

Die Antike erscheint hier als unvollkommenes Vorbild, das durch das Christentum als natürliches Korrektiv überwunden wird. Zentrales Anliegen ist die zeitliche Neoverankerung der Geburt Christi in einer instabilen Epoche.

Der Erker: Der Wettstreit der Säftelehre

Im Schnitzwerk des Erkers prallen zwei Deutungen der Humoralpathologie (Säftelehre) aufeinander:

- Konfessionelle Diskreditierung: Die protestantische Lesart wird als „veraltet“ und disharmonisch dargestellt.
- Die „gerechte“ katholische Sicht: Thiling greift hier visionär der späteren gregorianischen Kalenderreform vor. Er antizipiert das Spannungsfeld zwischen der notwendigen Korrektur der Zeitrechnung (die späteren 10 Tage) und den unantastbaren, gottgegebenen astrologischen Harmonien.
- Der theologische Trugschluss: Thilings Versuch, eine „protestantische Physiologie“ als überlegene Reform der alten Ordnung zu konstruieren, scheitert an einem doppelten Irrtum: Auch für die katholische Seite war seine Argumentation hinfällig, da die kirchliche Lehre die traditionelle Säftelehre ohnehin unangetastet ließ. Seine Konstruktion einer konfessionell exklusiven Naturlehre blieb eine isolierte Spekulation.

Das Finale: Von Vertumnus zu Paulus

Die ikonographische Zuspitzung bilden die Figuren des Vertumnus und des Apostels Paulus.

- Vertumnus als Zerrbild: Die Figur des ewigen Wandlers dient als polemisches Exempel gegen Erasmus von Rotterdam. Aus lutherischer Sicht verharrete Erasmus durch seine Verteidigung des freien Willens (*De libero arbitrio*) in einer unentschlossenen, „heidnischen“ Wandelbarkeit.
- Paulus als Überwindung: Dem steht Paulus gegenüber, der durch sein Damaskus-Erlebnis die alte Zeit durchbrach. Er symbolisiert die radikale Entscheidung und die feste Identität im Glauben – im Gegensatz zur bloßen Maskerade.

Fazit: Das Brusttuch ist die geschnitzte Macht der Möglichkeiten.



Abb. 44: In Anlehnung an den antiken Wahrsager Teresias verwandelt sich Alheit Wegner in Kaufmannstracht in einen protestantischen Bergknappen. Ebenfalls wie ihr Mann vertraut sie auf die alte Ordnung. Sie ist durch ihr Familienwappen im Fußdreieck des Ständers ausgewiesen.



Abb. 45: Während Johannes Tiling als „Teufelsmagd“ (Butterhanne) die „lohnende Anstrengung“ der lutherischen Bewegung bejaht, bleibt sein Familienwappen das unverrückbare Zeichen der alten, katholischen Ordnung.

Johannes Tiling hinterließ am Brusttuch ein monumentales Testament, das besagt: Nur in einer wandelbaren Natur findet die Welt zu ihrer gerechten Form zurück.

Fußnoten:

Vgl. Piegsa, Günter (Hrsg.): Renaissance in Holz. Das Brusttuch in Goslar (Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar, Bd. 55), Bielefeld 2015, S. 11 ff. Hier wird die Fassade als geschlossenes theologisches System interpretiert, das durch die Darstellung der Planetenregenten eine statische Weltordnung gegen den reformatorischen Wandel behauptet.

Roseneck, Reinhard: Die Bauwerke der Stadt Goslar, Goslar 2001, S. 144 f. Roseneck analysiert die Fassadenikonographie primär unter dem Aspekt des patrizischen Repräsentationswillens und humanistischer Bildung.

Amsdorf, Nicolaus von: Ein kurtze unterricht auff die frage von den Ceremonien, Magdeburg 1530. Amsdorfs Ablehnung bildhafter Ausstattung steht im Gegensatz zur Programmatik des Brusttuchs, die als Bewahrung der alten Ordnung eine protestantische Bildtradition im privaten Raum neu deutet.

Die Programmatik der Brusttuch-Fassade (1521–1526) lässt sich als kohärentes theologisches System begreifen, das sich in einer vierstufigen Struktur entfaltet: Zunächst spiegelt die anthropomorphe Darstellung des Bauherrenpaares eine kritische Reflexion des zeitgenössischen ständischen Wandels wider. Diese wird auf einer zweiten Ebene in eine ptolemäische Kosmologie eingebettet, in der die Planetenregenten das Fundament einer statischen, prästabilierten Weltordnung bilden. Eine dritte Stufe vollzieht die Christianisierung dieser antiken Motive, indem die kosmologische Ordnung in den christlichen Heilsplan integriert und somit theologisch legitimiert wird. Den kulminierenden Abschluss bildet schließlich die Darstellung des Kirchenjahres. Die kalendarische Abfolge, beginnend mit der Nativität Christi und der Epiphanie, findet ihr telos im Lichtwunder des Paulus (25. Januar). Erst durch die ikonographische Identifizierung der Paulus-Figur – die in der älteren Forschung häufig fälschlich als Joseph angesprochen wurde – wird die zielgerichtete, heilsgeschichtliche Entwicklung des gesamten Bildprogramms vollziehbar.

Das Hoppener Haus in Celle

Überwiegend katholische Bauherren instrumentalisieren die architektonische Gestaltung ihrer Häuser, um ein visuelles Bekenntnis zur bestehenden konfessionellen und sozialen Ordnung abzulegen. In diesem Kontext bot die Verteidigung des ptolemäischen Weltbildes den entscheidenden Vorteil, die traditionelle ständische Ordnung sowie die damit verbundenen Privilegien als gottgegeben zu legitimieren.¹ Während oppositionelle Strömungen der unteren Stände marginalisiert wurden, verwehrte man ihnen zugleich die Teilhabe an jenen christlichen Werten, die die Zunft Herren als moralische Instanzen exklusiv für sich beanspruchten.

Ein prägnantes Beispiel für diese didaktische Bildsprache findet sich in den Darstellungen von Simson und Delila am Huneborstelschen Haus in Braunschweig sowie an der Junkernschänke in Göttingen (Richter 13–16).² Die Ikonographie des Paares variiert hierbei zwischen einer abwertenden Darstellung als ‚Hure und Freier‘ – die den biblischen Kontext ignorieren – und einer moralisierenden Exegese, die die Erzählung als lehrreiches Exempel mit tiefgreifendem heilsgeschichtlichem Sinn nutzt.³

Im Gegensatz dazu bricht das Hoppener Haus von 1532 in Celle als eines der ersten protestantisch geprägten Häuser mit dieser Tradition.⁴ Die dortigen Planetengötter werden in beinahe karikaturhafter Weise dargestellt. Dies resultiert daraus, dass ihre ptolemäische Funktion als Schicksalswächter in der neuen Konfession an Bedeutung verlor; ihr Einfluss beschränkte sich fortan weitgehend auf die Darstellung der Altersstufen des Menschen – analog zu den *Septem Planetae* von Maarten de Vos – sowie auf die symbolische Markierung harmonikaler Intervalle.⁵ Hinter dieser künstlerischen Transformation stand die fundamentale Frage nach der Funktion des christlichen Gotteshauses und des privaten Wohnbaus: Die Gläubigen – ungeachtet ihres sozialen Standes – suchten nach Gewissheit über ihren Weg in einen gerechten Himmel. Das Hoppener Haus markiert somit den Beginn eines neuen bildlichen Programms, das die christliche Heilsbotschaft als greifbares didaktisches Modell für die Gemeinschaft festschrieb.



Abb. 46: Über den Darstellungen der Planetengötter am Hoppener Haus ist ein gerupfter Greif zu sehen, der ein (rot dargestelltes) Weltei auf seinem Rücken trägt. In der traditionellen Ikonographie markiert dieser Vogel den Übergang von der paganen Orphik zur katholischen Heilsdramaturgie: Der Bischof von Rom instrumentalisierte das Weltei als Sinnbild für die Auferstehung, um die sakramentale Ordnung der Kirche zu festigen. Das protestantische Bildprogramm des Hoppener Hauses bricht jedoch radikal mit dieser Tradition. Durch die Figur des Hahnenreiters – ein Symbol für jemanden, der seinem Herrn stets nach dem Munde redet – wird die Symbolik umgedeutet: Ihm wird die „freudige Kunde“ (in diesem Kontext wohl ironisch-kritisch zu verstehen) zugetragen. Wie eine Schlange nimmt er altes Wissen auf und rät den Gläubigen, diese spezifische Heilsgeschichte fest in ihrem Glauben zu verankern.

Im 15. Jahrhundert rückte der Gelehrte Marsilio Ficino die orphischen Hymnen und die Schriften des Hermes Trismegistos wieder in das Bewusstsein der Florentiner Elite.⁶ Das Ei galt darin als „Ur-Monas“ (die erste Einheit) und vollkommenes Symbol für den göttlichen Schöpfungskeim, der alles Potenzial an Licht, Materie und Leben in sich trägt.⁷ Mit der Reformation und neuen wissenschaftlichen

Erkenntnissengeriet diese „Eier-Logik“ jedoch unter Druck. Das geschlossene, perfekt proportionierte Weltei der katholisch-ptolemäischen Tradition wurde zunehmend als einengendes Zwangskonstrukt empfunden.



Abb. 47: In dieser Szene wird die päpstliche Autorität symbolisch als Schlange dargestellt, die ihr Wissen preisgibt. Doch diese Botschaft stößt nicht überall auf Zustimmung: Die Darstellung verdeutlicht, dass manch einer sprichwörtlich eine „rote Nase“ davongetragen hat – ein Hinweis auf die Enttäuschung jener, die vergeblich darauf vertrauten, durch die Institution der Kirche allein ihr Seelenheil zu finden. Im Gegensatz dazu betont das lutherische Bildprogramm ein harmonisches Miteinander. Es illustriert den Übergang in eine neue Ära, in der die starren, alten Wissensstrukturen der katholisch-mittelalterlichen Tradition beginnen, sich allmählich aufzulösen und Raum für neue reformatorische Überzeugungen zu schaffen.

Inmitten der kunstvollen Schnitzereien ist die Celler Bevölkerung aller Stände dargestellt. Die Szenerie verdeutlicht, wie sich die Bürger zunehmend an die neuartigen Bildideen gewöhnen und dem reformatorischen Weg ihres Herzogs Ernst von Braunschweig-Lüneburg (der erst später als „der Bekenner“ in die Geschichte eingehen sollte) folgen.⁸ Das Hoppener Haus wird so zum steinernen Zeugnis eines tiefgreifenden gesellschaftlichen und religiösen Umbruchs, den das Volk und sein Fürst gemeinsam vollzogen.



Abb. 48: „Merkst du, dass dein Ende naht, so vertraue auf Gott; er sorgt für dich.“ Diese Szene mahnt dazu, sich für alle Tage des Lebens geistlich zu rüsten. Im Zentrum steht dabei der reformatorische Appell: „Glaube nur das, was dein Verstand, geleitet durch Gott, dir eingibt.“ Es ist die Aufforderung zur persönlichen Urteilskraft und zum direkten Vertrauen auf die göttliche Fürsorge, jenseits institutioneller Vermittlung.

Neben den zahlreichen Details an der Giebelseite des Hoppener Hauses erinnerten einst prachtvolle protestantische Fächerrosetten in den Fußdreiecken an eine heute verlorene Symbolvielfalt. Erhalten geblieben sind lediglich sieben- und neunfache Fächerrosetten, welche die Tugenden versinnbildlichen, sowie Ornamente der Säfte- und Harmonielehre, deren Widerstreit durch Drachenfiguren dargestellt wird.⁹ Die Botschaft war eindeutig: Haltet euch an die Tugenden!

Ein späteres Beispiel in Paderborn, das Adam-und-Eva-Haus in der Hathumarstraße, lässt diesen einstigen Glanz noch heute lebendig werden. Es zeigt jenen Reichtum an Fächerrosetten, den auch das Celler Hoppener Haus in früheren Zeiten besessen haben muss.¹⁰

Fußnoten:

[1] Zur Legitimation der Ständeordnung durch das geozentrische Weltbild vgl. Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft, Frankfurt am Main 1983.

[2] Zur Ikonographie an niedersächsischen Bürgerhäusern siehe Meckseper, Cord: Das Bürgerhaus in Niedersachsen, Tübingen 1981.

[3] Zur Simson-Ikonographie als „Weibermacht“-Motiv vgl. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1980.

[4] Zum Hoppener Haus und dessen Baugeschichte vgl. Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, Bd. 4, Hannover 1877.

[5] Zu den Planetengöttern und dem Einfluss von Maarten de Vos vgl. Veldman, Ilja M.: Maarten de Vos and Antwerp Humanism, Maarssen 1978.

[6] Zur Renaissance-Philosophie Ficinos siehe Ficino, Marsilio: Theologia Platonica, Florenz 1482.

[7] Zum Symbol des Welteies vgl. Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 104.

[8] Zur Einführung der Reformation in Celle durch Ernst den Bekenner vgl. Tuchel, Hans-Otto: Die Reformation im Lande Lüneburg, Celle 1959.

[9] Zur Symbolik der Fächerrosette im niedersächsischen Fachwerkbau vgl. Steinmann, Ulrich: Die Fächerrosette. Entwicklung und Ausbreitung eines Ornamentmotivs, Berlin 1960.

[10] Zum Adam-und-Eva-Haus in Paderborn vgl. Sonnen, Anton: Das Adam-und-Eva-Haus in Paderborn und seine Holzschnitzereien, Paderborn 1955.

Das Adam-und-Eva-Haus in Paderborn

Das Adam-und-Eva-Haus in Paderborn, errichtet um 1560 ¹, stellt ein außergewöhnliches Zeugnis protestantischer Baukultur innerhalb der katholischen Residenz des Fürstbischofs Rembergt von Kerksenbrock dar. Trotz der strengen katholischen Verwaltung manifestiert sich in der Architektur – insbesondere in den charakteristischen Fächerrosetten und biblischen Bildprogrammen ² – ein erstarktes bürgerliches Selbstbewusstsein. Die detailreichen Schnitzereien machten moralische und religiöse Tugenden für die Bürger unmittelbar an der Fassade lesbar ³. Indem der Bauherr ⁴ die vier Evangelisten als zentrale ikonographische Pfeiler wählte, etablierte er sie als verlässliche Ankerpunkte einer neuen Zeitstruktur. Sie sollten das Jahr neu ordnen und damit auch die Definition der christlichen Tugenden festigen. Doch gerade dieser Versuch einer präzisen Verankerung offenbart die tiefgreifende Problematik der anstehenden Kalenderreform ⁵. Die folgende Gegenüberstellung verdeutlicht den Bruch in der zeitlichen Wahrnehmung:

Evangelist	Datum (Julianisch)	Jahreszeit (Julianisch)	Datum (Gregorianisch)	Jahreszeit (Gregorianisch)
Markus	25. April	Frühling	08. Mai	Frühling
Matthäus	21. September	Sommer	04. Oktober	Herbst
Lukas	18. Oktober	Herbst	31. Oktober	Herbst
Johannes	27. Dezember	Winter	09. Januar	Winter

In harmonikalen Systemen (wie in der Akróasis von Hans Kayser) werden den Evangelisten die vier Kardinaltugenden zugeordnet, die in direkter Korrespondenz zu den astronomischen Jahreszeiten stehen ⁶. Durch den anstehenden Übergang zum Gregorianischen Kalender geriet dieses Gefüge aus dem Gleichgewicht. Besonders am Beispiel des Evangelisten Matthäus wird die Dissonanz deutlich: Während sein Gedenktag julianisch noch am Ende des Sommers (nahe dem Äquinoktium) verankert war und damit eine harmonische Schwingungsbrücke bildete, verschob ihn die gregorianische Reform tief in den Oktober – und damit faktisch in eine andere Jahreszeit⁷. Diese Verschiebung der „kosmischen Intervalle“ erklärt die tiefgreifende Verunsicherung der Menschen jener Epoche: Die gewohnte Übereinstimmung von göttlichem Wort, irdischem Gedenken und astronomischer Realität war verloren gegangen.



Abb. 49: Das Adam-und-Eva-Haus als architektonisches Manifest theologischer Zeitordnung

Das Adam-und-Eva-Haus präsentiert sich als ein komplexes theologisches Gedankengebäude aus Holz und Schnitzkunst. An der obersten Giebelseite begegnen uns Darstellungen von Menschen, die bereits im Schatten des heraufziehenden Kalenderstreits zu stehen scheinen. In ihren Anlitzen spiegelt sich die konfessionelle Unruhe jener Zeit und der Zweifel an der unmittelbaren Gewissheit des Seelenheils wider.

Direkt darunter thronen die Symbole der vier Evangelisten. In der Programmatik dieses Hauses fungieren sie als Jahreszeitenheilige, die dem Jahr eine christliche Struktur verleihen. Die Basis dieser figürlichen Erzählung bildet der namensgebende Sündenfall-Fries mit Adam und Eva, deren Gedenktag traditionell am 24. Dezember verortet ist. Ihre Vertreibung aus dem Paradies markiert den Beginn der menschlichen Mühsal und der zeitlichen Vergänglichkeit. Diese existenzielle Unruhe wird im untersten Fries durch das Motiv einer Hatz verdeutlicht: Ein von Hunden gejagter Hirsch versinnbildlicht die Gehetztheit und die Gefährdungen des menschlichen Lebenslaufes in einer gefallenen Welt. Inmitten dieser Dynamik fungiert das Haus als ein moralischer Cardo (Türangel): Es bietet Orientierung für eine tugendhafte Lebensführung, die durch ein ausgeklügeltes System von Fächerrosetten symbolisch untermauert wird:

- Ebene der Liebe: Im unteren Bereich begrenzen zwei siebenteilige Viertelrosetten (Zahlensymbolik 3+4) – Sinnbilder der Liebe – die zwölffachen Rosetten, welche für Vollendung und Erlösung stehen.
- Ebene des Glaubens: Darüber werden elffach gegliederte Rosetten (3+4+4) als Symbole des festen Glaubens von vierteiligen Rosetten eingerahmt.
- Ebene der Hoffnung: Im oberen Bereich repräsentieren zehnfach (4+6) und erneut elffach gegliederte Rosetten die christliche Hoffnung und Standhaftigkeit, flankiert von schlichten Dreifach-Rosetten.

Das innovative Element dieses Fassadenprogramms ist die Personalisierung des Heils: An die Stelle rein kosmischer Berechnungen tritt die intime Verbindung zwischen dem Individuum und dem christlichen Jahreskreis. In einer Ära tiefer Verunsicherung über das Seelenheil bietet die Rückbesinnung auf das Wort der Evangelisten und die Anrufung des Namenspatrons – dessen Gedenktag im Julianischen Kalender den Lebensrhythmus taktete – eine neue religiöse Standfestigkeit und spirituelle Geborgenheit.

Fußnoten:

¹ Vgl. Architektur-Bildarchiv, „Adam-und-Eva-Haus Paderborn“. Das Gebäude gilt als eines der ältesten erhaltenen Fachwerkhäuser der Stadt.

² Das Heimatverein Höxter (PDF) beschreibt das ikonografische Programm detailliert als Ausdruck bürgerlicher Repräsentation in der Weserrenaissance.

³ Siehe Stadt Paderborn, „Das Adam-und-Eva-Haus“.

⁴ Historischen Quellen zufolge wurde das Haus 1571 von dem Getreidehändler M. Molner erweitert oder in seiner jetzigen ikonografischen Form vollendet (vgl. Wikipedia).

⁵ Zur allgemeinen Problematik der Kalenderumstellung in Paderborn siehe die Dokumentation der Erzbischöflichen Akademischen Bibliothek Paderborn zum Diözesankalender.

⁶ Vgl. Hans Kayser, *Akróasis: Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Stuttgart 1946 (Neuaufgabe Schwabe Verlag).

⁷ Die Verschiebung um 10 Tage im Jahr 1582 führte dazu, dass religiöse Festtage, die zuvor eng mit phänologischen Jahreszeiten verknüpft waren, kalendarisch „wanderten“.

Das Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo

Ähnlich wie beim Adam-und-Eva-Haus in Paderborn steht auch das Wohnhaus von Hermann Kruwel und Lisbeth Fürstenau in Lemgo in einem dezidiert protestantischen Kontext. Dies lässt sich unmittelbar an der ikonografischen Gestaltung des Giebels ablesen. Obwohl das Gebäude durch die späteren Hexenprozesse unter Bürgermeister Cothmann eine düstere Berühmtheit erlangte¹, ist es im Kern – wie sein Paderborner Pendant – ein „Adam-und-Eva-Haus“.

Architektonisch stellt das Gebäude eine Vorstufe des Volutenhauses dar². In den schlichten Voluten des Giebels finden sich verschiedene Fächerrosetten, die weit mehr als bloßer Zierrat sind: Sie fungieren als Tugendfächer. Einfache Voluten markieren die Gedenktage von Heiligen im Kirchenjahr und symbolisieren durch ihre Ausrichtung – nach links (Winter), unten (Frühling), rechts (Sommer) und oben (Herbst) – den Zyklus der vier Jahreszeiten. Durch die spiegelbildliche Anordnung entstehen zudem eine männliche und eine weibliche Fassung der Zeitläufe. An diesem Haus wird ein spezifischer Gedenktag im Winter hervorgehoben: der 24. Dezember, der Gedenktag von Adam und Eva, die an prominenter Stelle der Fassade abgebildet sind³. Den krönenden Abschluss im Giebel bildet Jesus Christus als Weltenerlöser, platziert unter einer siebenfachen Muschelrosette. Ikonografisch stehen diese Muschel- oder Fächerrosetten für harmonikale Bezüge und christliche Tugenden. Christus verkörpert hierbei die Tugend der Liebe (Zahlensymbolik 3+4).

Das gestalterische Programm bildet somit den Weg der Erlösung ab – vom Sündenfall der Stammeltern bis zur Vollendung des Baus im Jahr 1571⁴. Die Fächerrosetten mit 7, 9, 12 und 13 Strahlen sind als klassische protestantische Tugendfächer bekannt. Die hier auftretenden 14- und 15-fachen Fächerungen stellen dabei eine bewusste Weiterentwicklung des protestantischen Schemas dar. In Anlehnung an das Paderborner Haus, das sich auf „zwei Zeiten“ bezieht, wird hier die Erlösung für eine veränderte Zeiteinteilung adaptiert: Die Liebe wird verdoppelt (7+7) und der Aufstieg in den Himmel ebenfalls (Liebe 3+4 und Erlösung 4+4 = 15). Dieses Fassadenprogramm diente dem Ehepaar Kruwel als spiritueller Ankerpunkt. Es ermöglichte ihnen, von ihren Geburtstagen bis zum Gedenktag von Adam und Eva am Heiligabend in ein beständiges Zwiegespräch über ihr eigenes Seelenheil und die göttliche Gnade zu treten⁵.



Abb. 50: Die Giebelseite des Kruwelschen Hauses in Lemgo (1571). Die Fassade präsentiert sich als komplexes ikonografisches System. Von der Darstellung der Stammeltern Adam und Eva bis zum Erlöserbildnis im Giebelabschluss spiegeln die Tugendfächer und Voluten den heilsgeschichtlichen Weg der Erlösung im Sinne des protestantischen Bürgertums wider. An den Erkern befinden sich die Familienwappen sowie verschiedene Tugendfiguren. Dieses traditionelle, der Antike entlehnte Tugendprogramm wird durch die flankierenden Figuren („Wächter“) und die strenge klassische Säulengliederung der Stockwerke visuell unterstrichen.

Quellenbelege:

[1] Vgl. Karl Meier-Lemgo: *Das Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo*. Lippische Sehenswürdigkeiten, Heft 1. Wagener, Lemgo 1960.

[2] Das Haus gilt als Hauptwerk der sog. "Weserrenaissance" und zeigt Übergangsformen zwischen spätgotischem Fachwerkerbe und italienischen Einflüssen. Vgl. G. Ulrich Großmann: *Renaissance entlang der Weser*. DuMont, Köln 1989.

[3] Die Reliefs von Adam und Eva am Giebel entsprechen der protestantischen Lehre von Sündenfall und Erlösung. Siehe hierzu: *Städtisches Museum Hexenbürgermeisterhaus Lemgo (Hrsg.)*.

[4] Zur Baugeschichte: Erbaut 1568–1571 durch den Baumeister Hermann Wulff für den Kaufmann Hermann Kruwel.

[5] Zur Deutung der Tugendfächer und der christlichen Zahlensymbolik in der Renaissance-Architektur vgl. Fred Kaspar: *Bauen und Wohnen in einer alten Stadt*. Westfälisches Freilichtmuseum, Detmold 1985.

Das Haus zum Breiten Herd in Erfurt

Die Fassade des Hauses zum Breiten Herd (Erfurt, 1584) stellt ein außergewöhnliches Zeugnis der intellektuellen Umbruchphase dar, in der die strengen Formen der Renaissance bereits die dynamische Symbolik des beginnenden Barock antizipieren. Errichtet im Auftrag des Stadtvogts Heinrich von Denstedt, fungiert das Gebäude nicht nur als Repräsentationsbau, sondern als ein in Stein gehauenes harmonikales Modell ¹.

Ikonographischer Kontext: Vom Schicksal zur Empfindung

Infolge des Hammelburger Vertrags von 1530 entwickelte sich in Erfurt eine konfessionelle Ambiguität: Während die politische Struktur katholisch-mainzisch blieb, festigte sich im Bürgertum das protestantische Selbstverständnis ². Die Fassade reflektiert diesen Wandel durch die Abkehr vom ptolemäischen Determinismus. Die Ersetzung der Planetengötter durch christliche Namensheilige im Jahreskreis und die prominenten Reliefs der fünf Sinne (nach Frans Floris) markieren den Vorrang der individuellen, sinnlichen Erfahrung ³. Der Mensch tritt aus einer passiven Schicksalsgläubigkeit in ein aktives, empirisches Verhältnis zur Welt und zum Schöpfer.

Die Volute als geometrisches Tugend-Instrument

Architektonisch nutzt das Programm die Volute als zentrales ordnungsstiftendes Element. Zwischen den heraldischen Polen des (katholischen) Greifen und des (julianischen) Löwen entfaltet sich ein System aus S- und C-Voluten, das als metrisches Werkzeug der Tugendlehre fungiert ⁴:

- Die S-Volute (Gerechtigkeit und Soteriologie): In ihrer spiegelbildlichen Anordnung repräsentiert sie harmonikale Saitenverhältnisse. Die Verbindung von Winter (6) und Sommer (3) definiert die Gerechtigkeit als Proportionalität, während das Gleichmaß von Herbst (4) und Frühling (4) das Ziel des Seelenheils (die Transzendenz in den Himmel) versinnbildlicht.
- Die C-Volute (Die theologischen Tugenden): In Kombination mit der S-Form werden die christlichen Kardinaltugenden generiert. Die Hoffnung resultiert aus der harmonikalen Verschränkung von Frühling (4) und Winter (6), während die Liebe aus der Korrespondenz von Sommer (3) und Herbst (4) erwächst. Die Hinzunahme eines 90°-Bogens im Frühling vervollständigt dieses Gefüge zu Glaube und Caritas.

Individualisierung des Heilsplans: Der „innerliche Herold“

Der wissenschaftliche Kern dieses Programms liegt in der biographischen Verankerung: Die Fassade dient als Instrumentarium, um das Datum der eigenen

Geburt in Relation zum Gedenktag des gewählten Namensheiligen zu setzen. Diese Relation – beispielsweise eine Geburt im Sommer im Verhältnis zu einem Heiligen des Herbstes – generiert durch das „Zwiegespräch“ (den inneren Dialog) die Konstellation der Liebe.

Die harmonikalen Saiten, die in die Spiralen der Voluten einfließen, transformieren das antike Erbe oder die ptolemäische Schicksalsgläubigkeit in einen christlichen Schutzraum⁵. Die Fassade wird so zum „innerlichen Herold“, der dem Individuum als Seelentrost und metaphysischer Schutzpatron gegenübersteht.



Abb. 51: Das Haus zum Breiten Herd

Die Fassade des 1584 errichteten Renaissancebaus am Erfurter Fischmarkt präsentiert sich als aufwendig gegliederte Steinkonstruktion, bekrönt durch einen Landsknecht. Die Fassade wird durch kannelierte Pilaster strukturiert, die den Übergang von der Spätrenaissance zum frühen Barock markieren. Dominant ist das Friesband oberhalb des Erdgeschosses. Es zeigt fünf detaillierte Basreliefs, welche die fünf Sinne (Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Gefühl) als allegorische Frauengestalten nach Vorlagen von Frans Floris darstellen.

Der markante Giebel ist mit Voluten und Obeliskern geschmückt. Zu den Volutenfeldern gehören heraldische Symbole (Greif und Löwe), die das harmonikale Ordnungssystem des Gebäudes visuell abschließen.

Die rekonstruierte Polychromie betont die plastische Tiefe der Reliefs und unterstreicht den repräsentativen Charakter des Patrizierhauses.

Fußnoten / Quellenbelege:

[1] Vgl. Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Thüringen*. Deutscher Kunstverlag, München 2003. Das Haus zum Breiten Herd gilt als einer der prächtigsten Renaissancebauten Erfurts.

[2] Zur konfessionellen Sonderstellung Erfurts nach der Reformation vgl. Ulman Weiß: *Die Frommen in der Stadt. Das religiöse Leben in Erfurt*. Weimar 2003.

[3] Die Reliefs der fünf Sinne basieren auf Stichen von Cornelis Cort nach Entwürfen von Frans Floris (ca. 1561). Siehe hierzu: *Kulturgeschichte der Sinne*, hrsg. v. Städtischen Museum Erfurt.

[4] Zur Proportionslehre und harmonikalen Deutung von Fassadenelementen in der Architekturtheorie der Renaissance vgl. Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969. Die Volute wird hier als geometrischer Ausdruck göttlicher Ordnung verstanden.

[5] Zur Bedeutung des "innerlichen Herolds" und der biographischen Vergewisserung im protestantischen Hausbau vgl. Fred Kaspar: *Fachwerkbauten in Westfalen*. Westfälisches Freilichtmuseum, Detmold 1985. (Übertragung der Tugend-Konzepte auf den mitteldeutschen Raum).

Das Fembo-Haus von Philipp van Oyrl in Nürnberg (1591-1596)

Das Fembo-Haus wurde zwischen 1591 und 1596 von Philipp van Oyrl errichtet – einem Glaubensflüchtling aus Antwerpen, der sich in Nürnberg als Tuchhändler eine neue Existenz aufbaute ¹.

Architektonisch und philosophisch lässt sich das Gebäude als Ausdruck einer vernunftgeleiteten Weltsicht deuten. Während Vergil in der Aeneis die Fama (das Gerücht/den Ruf) als böses Ungeheuer beschreibt – „Nachts fliegt zwischen der Erd' und dem Himmel sie hin durch die Schatten, kreischend [...] sitzt als Wache bei Tag auf dem obersten Giebel der Häuser“ ² –, sah Aristoteles den Ruf nur als „äußeres Gut“. Er ist zwar erstrebenswert, kann jedoch nie den Kern der inneren Glückseligkeit (Eudaimonie) ersetzen ³.

Hatte van Oyrl die flatterhafte Fama durch dieses Ideal der Eudaimonie ersetzt? Sein prachtvolles Kontorhaus wirkt weniger wie ein flüchtiges Monument des Ruhms, sondern wie der steingewordene Ausdruck einer durch Vernunft und Tugend erreichten Glückseligkeit. Möglicherweise dachte er bei Vergils Fama an seine Peiniger, die ihn zur Flucht zwangen. An der Giebelspitze thront folgerichtig die Glückseligkeit als höchstes Ziel ⁴. Es ist nicht das bloße Glück des Kaufmanns, sondern das Ergebnis einer tugendhaften Lebensführung, die sich in der Symbolik der Voluten manifestiert.

Am Giebel repräsentieren S- und C-förmige Voluten die Tugenden. Die S-Voluten symbolisieren durch ihre harmonikale Anordnung im Jahreskreis die Gerechtigkeit (Winter 6 / Sommer 3) sowie die Erlösung (Frühling 4 / Herbst 4). Die C-Voluten stehen für Liebe (Sommer 3 / Herbst 4) und Hoffnung (Winter 6 / Frühling 4). Ergänzt man die „Liebe“ um einen 90°-Bogen (+4 = 11), ergibt sich die Tugend des Glaubens ⁵. Diese Voluten sind am Giebel real greifbar, wobei eine Spiegelung mitgedacht werden muss, um das männliche und weibliche Prinzip zu wahren. Dieser komplexe Aufwand diente dazu, Geburtstag und Namenstag im Jahreskreis zu vereinen. So korrespondiert der Heilige Philippus mit dem Geburtsdatum van Oyrls; seine weibliche Entsprechung fände sich in Namen wie Phyllis oder Philippine. Dahinter steht der Gedanke eines Zwiegesprächs zwischen dem Geborenen und seinem Namenspatron über das Seelenheil. Die Basis bilden die harmonikalen Saiten, die sich in den Voluten verdichten. Während auf Erden die Saiten des „nativen“ Philipp van Oyrl wirken, findet sich im Himmel die Vollendung



Abb. 52: Das Fembo-Haus in Nürnberg (1591–1596)

Errichtet durch den Antwerpener Glaubensflüchtling Philipp van Oyrl, fungiert das prachtvolle Kontorhaus als steinerne Manifestation der Eudaimonie (vernunftgeleitete Glückseligkeit). Im bewussten Gegenentwurf zur flatterhaften „Fama“ Vergils thront an der Giebelspitze die personifizierte Glückseligkeit, umrahmt von floralen Ornamenten der antiken Säftelehre. Die Fassadengestaltung folgt einem strengen harmonikalen Programm: S- und C-förmige Voluten symbolisieren durch mathematische Proportionen die christlichen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, Gerechtigkeit), die erst in ihrer jenseitigen Vollendung das Seelenheil garantieren. Das Relief und Portrait, darunter der Flussgott Tiberinus und Aeneas, ziehen eine Parallele zwischen der antiken Heldenreise und van Oyrils Schicksal als Exilant. Das Gebäude ist somit weit mehr als ein Handelshaus; es ist ein kosmologisches Denkmal für ein tugendhaftes Leben, das über die irdische Zeitrechnung hinausweist.

durch den Heiligen ⁶. Dass die C-Voluten am Giebel unvollständig bleiben, ist konsequent: Ihre Vollendung erfahren sie erst im Jenseits.

Die vier Reliefs des Giebels, obwohl nur fragmentarisch erhalten, ergänzen dieses Programm. Ganz oben erscheinen die jüngsten der Planetengötter: Luna (die an das Haus gebundene), Merkur und Venus. Den Gegenpart zur Fama bildet unten der Flussgott Tiberinus. Analog zur Aeneis erscheint er hier als wohlwollender Berater ⁷. Aeneas selbst ist am oberen Erker zu sehen – gleichsam als ideelles Spiegelbild des Bauherrn van Oyrl, der wie der antike Held ein Flüchtling war.

Während die Grazien im protestantischen Sinne zur Begrenzung der harmonikalen Saiten dienen, ist ihre Bedeutung in der katholisch-ptolemäischen Tradition anders gewichtet. Entscheidend ist zudem, dass das Haus nach der Gregorianischen Kalenderreform errichtet wurde: Das durch Tugenden erreichte Seelenheil sollte so über die kalendarischen Kürzungen der Zeit erhaben sein ⁸.

Fußnoten:

[1] Zur Biografie Philipp van Oyrls und seiner Ansiedlung in Nürnberg vgl. die Bestände des Stadtarchivs Nürnberg sowie die Baugeschichte des Fembo-Hauses als einzig erhaltenes großes Kaufmannshaus der Spätrenaissance.

[2] Vergil, *Aeneis*, IV, 184–186. Die Darstellung der Fama dient hier als Kontrastfolie zur standhaften Tugend des Bauherrn.

[3] Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, I, 3. Hier wird die Ehre (Ruf) als ein Gut definiert, das mehr von denen abhängt, die sie verleihen, als von dem, der sie empfängt.

[4] Die Figur auf der Giebelspitze wird ikonographisch oft als *Fortuna* gedeutet, im hier dargelegten Kontext jedoch spezifisch als *Eudaimonia* (Glückseligkeit durch Tugend) interpretiert.

[5] Zur Proportionslehre und der Zahlenmystik der Renaissance-Voluten vgl. harmonikale Studien, die mathematische Verhältnisse (wie 3, 4, 6) mit ethischen Qualitäten verknüpfen.

[6] Diese Interpretation folgt der Vorstellung der *Musica Mundana*, bei der die irdische Existenz Teil einer kosmischen Harmonie ist.

[7] Vgl. Vergil, *Aeneis*, VIII, 31–65, wo der Flussgott Tiberinus dem Aeneas im Traum erscheint und ihm den Weg weist.

[8] Die Gregorianische Kalenderreform von 1582 führte zu einer Neujustierung der Zeitrechnung, was in der damaligen intellektuellen Welt zu intensiven Diskussionen über die Beständigkeit von Namenstagen und Heilsversprechen führte.

Das Kaiserhaus in Hildesheim

Das Kaiserhaus in Hildesheim: Ein Monument protestantischer Rechts- und Zeitauffassung. Das zwischen 1585 und 1587 errichtete Kaiserhaus in Hildesheim gilt als das außergewöhnlichste Zeugnis bürgerlicher Repräsentation der norddeutschen Renaissance. Erbaut wurde es für Caspar Borcholt, einen hochangesehenen protestantischen Rechtsgelehrten. Während die Schaufassade durch ihre 46 Kaisermedaillons besticht, verbirgt sich hinter der Pracht ein tiefgreifendes politisch-religiöses Programm.

Das Haus als konfessionelles Gegengewicht

Entgegen der verbreiteten Deutung als „Haus der vier Weltreiche“ fungiert das Gebäude primär als protestantisches Manifest gegen die gregorianische Kalenderreform von 1582. Borcholt setzt der päpstlichen Autorität über die Zeit ein Denkmal der kaiserlichen und natürlichen Zeitordnung entgegen¹. Das Haus steht damit in der Tradition protestantischer „Tugendhäuser“ – vergleichbar mit dem Nürnberger Oryrl-Haus –, die das Selbstverständnis des neuen Glaubens und der bürgerlichen Rechtschaffenheit in Stein meißelten².

Die Regler der Tugend (*Exempla Virtutis*)

Die Fassade nutzt Kupferstichvorlagen von Künstlern wie Maarten de Vos, um antike Helden als moralische Wegweiser darzustellen:

- Numa Pompilius steht für *Pax* (den durch Gesetz gesicherten Frieden)³.
- Mucius Scaevola verkörpert *Constantia* (die unerschütterliche Standhaftigkeit)⁴.
- Alexander der Große und Julius Caesar repräsentieren *Victoria* (den Sieg des Rechts).

Diese Trias bildet das genetische Fundament für die Kaiserporträts und transformiert antike Staatsmaximen in christliche Werte wie Glaube, Liebe und Hoffnung.

Der Erker: Transformation und Sinneserfahrung

Am markanten Erker wird die Transformation des neuzeitlichen Menschen erzählt:

- Der Tastsinn (*Tactus*): Basierend auf Entwürfen von Frans Floris⁵, markiert dieses Relief den Übergang zu einem Weltverständnis, in dem nicht mehr das Schicksal, sondern die unmittelbare Sinneserfahrung und das Eigengefühl des Menschen den Weg zur Erkenntnis ebnen.
- Die Jahreszeiten: Sie bringen das menschliche Temperament in Harmonie mit der Natur und dem Schöpfer, wodurch der Mensch veredelt und sicher über Zeit und Tod geleitet wird.

Die Hundehatz: Das Sinnbild des Lebens

Den dynamischen Kontrast zu den statischen Tugenden bildet der Fries der Hundehatz auf Hasen. Er fungiert als Sinnbild für das menschliche Leben, das ohne die Führung durch Tugend und Recht ein bloßes Gejagtsein durch Zeit und Affekte bliebe. Erst durch die „Regler der Tugend“ wird dieses triebhafte Dasein in die göttliche Ordnung der Fassade eingebunden.



Abb. 53: Das Kaiserhaus in Hildesheim am Alten Markt (Aufnahme vor 1945)

Die Fotografie zeigt die prachtvolle Renaissancefassade des zwischen 1585 und 1587 von Caspar Borcholt errichteten Steinbaus in seinem ursprünglichen städtebaulichen Kontext. Gut erkennbar ist der reich verzierte Prunkerker mit den allegorischen Reliefs der Sinne und Jahreszeiten sowie der markante Kaiserfries mit den 46 Medaillons römischer Herrscher. Als architektonisches Manifest des protestantischen Humanismus und Gegengewicht zur gregorianischen Kalenderreform prägte das Gebäude über Jahrhunderte das Stadtbild, bis es beim Luftangriff am 22. März 1945 nahezu vollständig zerstört wurde.

Fußnoten:

¹ Zur konfessionellen Dimension: Die Ablehnung des gregorianischen Kalenders war im protestantischen Norden ein zentrales politisches Identitätsmerkmal (vgl. Kaiserhausstiftung Heinz Geyer).

² Typologie des „Tugendhauses“: Vgl. Parallelen zum Nürnberger Oyrler-Haus (1591) als Ausdruck protestantischer Bürgerkultur.

³ Numa Pompilius als Stifter des römischen Religionsrechts gilt in der Renaissance als Inbegriff der gesetzgebenden *Pax*.

⁴ Mucius Scaevola ist das klassische Sujet für *Constantia* und bürgerlichen Heroismus in der nordischen Renaissance.

⁵ Ikonografie des *Tactus*: Vorlage ist die Kupferstichserie „Die fünf Sinne“ (1561) von Cornelis Cort nach Frans Floris.

⁶ Zur Symbolik der Jagd: Jagdszenen dienten in der Renaissance oft als Allegorie auf die Flüchtigkeit des Glücks (*Fortuna*) und die Vergänglichkeit (*Vanitas*).

Der Gebäudekomplex Stiftsherrenhaus und Leisthaus in Hameln

Diskurs der Fassaden, Ikonografie und konfessionelle Semantik des Hamelner Ensembles. Das bauliche Ensemble aus Stiftsherrenhaus (1558) und Leisthaus (1585–1589) stellt eines der bedeutendsten Dokumente der Weserrenaissance dar. Über die rein ästhetische Betrachtung hinaus offenbaren die Fassaden einen tiefgreifenden weltanschaulichen Diskurs, der sich in der Wahl der Ornamentik und der Figurenausstattung manifestiert.

Morphologie und restauratorischer Befund

Obwohl beide Gebäude durch die regionaltypische Fächerrosette verbunden sind, markiert das Leisthaus durch den Einsatz von Voluten den Übergang zur Spätrenaissance. Historische Befunde zeigen, dass das Ensemble signifikante Transformationen erfuhr. So war der Giebelaufbau über der Utlucht des Leisthauses, der die Figur der Lucretia trägt, zeitweise verloren und wurde erst im Zuge moderner Restaurierungen in seinem „Volutengehäuse“ rekonstruiert. Vorher wurde am Stiftsherrenhaus die Portalzone barockisiert, sie zeigt sich mit den Allegorien der Ecclesia (Kirche) und Justitia (Gerechtigkeit) in ihrer ursprünglichen Lesbarkeit ¹.

Das Stiftsherrenhaus zeigt sich in seinen Rekatholisierungstendenzen und der ptolemäische Kosmologie anhand von den sieben Planetengöttern.

Das 1558 durch den Bürgermeister Friedrich Poppendiek errichtete Haus nimmt im protestantisch geprägten Hameln eine Sonderstellung ein. Die Überfülle an bildlichen Darstellungen deutet auf eine bewusste Nähe zur gegenreformatorischen Ikonografie hin. Poppendiek integrierte hier ein Programm, das die Annäherung an das ptolemäische System suchte. Dieses geozentrische Weltbild fungierte im Heiligen Römischen Reich als klerikal-imperiale Ordnungsgrundlage ².

Die Fächerrosetten dienen dabei als numerische Chiffren: Während protestantische Bauweisen oft schlichere Strukturen bevorzugten, galt eine Gliederung in 14 oder mehr Fächer als Indikator für eine katholisch-universale Weltsicht, in der Laster und Tugenden mathematisch-harmonisch zu einem geschlossenen Kosmos zusammengeführt wurden – eine Parallele, die sich in ähnlicher Intensität auch in der Stadt Hörter zeigt ³.

Die Figur des Justinian: Zäsur der Wissenschaft

Die prominente Platzierung von Kaiser Justinian I. am Stiftsherrenhaus ist als Bekenntnis zur absolutistischen Ordnung zu werten. Justinian, der 529 n. Chr. die neuplatonischen Philosophenschulen schließen ließ, markiert den Vorrang des christlichen Dogmas vor der freien antiken Empirie. Während die protestantische Tugendethik oft auf der autonomen Vernunft und erlernbaren Werten basierte,

repräsentiert Justinian am Poppendiek-Haus das Gesetz als transzendente Konstante – sowohl im juristischen Sinne des *Corpus Iuris* als auch im kosmologischen Sinne des ptolemäischen Fixsternhimmels ⁴.

Das Leisthaus zeigt protestantische Ethik und die Transformation der Lucretia. Im Gegensatz dazu verkörpert das Leisthaus des Kornhändlers Gerd Leist die bürgerlich-patrizische Ehrbarkeit. Hier findet ein funktionaler Wechsel der weiblichen Leitfiguren statt:

- Judith (Stiftsherrenhaus): Als aktive biblische Streiterin ist sie Typus des Sieges über die Tyrannei und Instrument Gottes.
- Lucretia (Leisthaus): Sie fungiert als passives, leidendes Vorbild der Ehrbarkeit. Aus protestantischer Sicht, insbesondere in Anlehnung an Martin Luther, wurde Lucretia als „Heidenheilige“ zum Prototyp der weltlichen Ehre stilisiert. Ihre Tat des Freitods wird hier als Übergang von der antiken Heldenethik zur christlichen Standhaftigkeit interpretiert ⁵.

Während das Stiftsherrenhaus die Regulierung der Zeit und des Raumes durch kaiserliche und kirchliche Autorität betont, setzt das Leisthaus auf die triadische Harmonie der theologischen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung). So stehen sich zwei Konzepte gegenüber: Das repressive, ordnende System Justinians gegen die ethische Selbsterziehung des protestantischen Bürgertums.



Abb. 54: Stiftsherrenhaus und Leisthaus in Hameln

Diese historische Schwarz-Weiß-Fotografie dokumentiert das architektonische Ensemble bestehend aus dem Stiftsherrenhaus (links) und dem Leisthaus (rechts), wie es sich vor den umfassenden modernen Restaurierungen präsentierte. Das Bild verdeutlicht den kontrastreichen Wettstreit der Fassaden: Das Fachwerk des Stiftsherrenhauses mit seinem Fokus auf die ptolemäische Ordnung steht dem steinernen Leisthaus mit seiner eher bürgerlich-humanistischen Formensprache der Tugenden gegenüber.

Quellen und Anmerkungen:

[1] Kesper, D. G. (1985): *Das Stiftsherrenhaus in Hameln. Ikonographische Studien zur Weserrenaissance*. S. 42–58.

[2] Grafton, A. (1995): *New Worlds, Ancient Texts: The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Harvard University Press (Zur Persistenz des ptolemäischen Weltbildes).

[3] Vogel, H. (1970): *Weserrenaissance*. Schönmeyer Verlag. (Zur Symbolik der Fächerrosette als konfessionelles Distinktionsmerkmal).

[4] Maas, M. (2005): *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*. Cambridge University Press. (Zur Schließung der Akademie und der Neuausrichtung der Wissenschaft).

[5] Luther, M. (WA): *Tischreden und Vorreden zu den Apokryphen*. (Zur Differenzierung zwischen Judiths religiöser Allegorie und Lucretias weltlichem Ehrenideal).



Abb. 55: Weibliche Tugend-Allegorien im Spannungsfeld von Reformation und Humanismus
 Oben: Die Fassadenfiguren in Hameln zeigen den Kontrast zwischen der biblisch-geheiligten Judith am Stiftsherrenhaus (links), die als züchtige Retterin auftritt, und der antiken Lucretia am Leisthaus (rechts), deren Nacktheit durch die Einbettung in eine harmonikale Architektur-Symbolik legitimiert wird.
 Unten: Zwei Fassungen der Lucretia von Lucas Cranach d. Ä. (links: ca. 1533, Hannover; rechts: 1518, Kassel). Diese Werke nutzen die „moralische Tarnkappe“ der Tugendheldin, um den weiblichen Akt im protestantischen Raum darstellbar zu machen und eine Brücke zwischen antiker Philosophie und christlicher Ethik zu schlagen.

Fazit: Künstler und Erbauer im Spannungsfeld von Harmonie und Moral

Warum aber dieser enorme Aufwand? Warum begegnen uns gerade hier so zahlreiche Neuinterpretationen antiker Bildmotive und Ornamente? Es fasziniert zum einen, dass Hausbesitzer hier ihre persönliche Weltanschauung an den Fassaden öffentlich kundtun konnten. Zum anderen erlaubt uns die Betrachtung dieser Architektur, den Künstlern und ihrer humanistisch gebildeten Kundschaft direkt über die Schulter zu schauen.

Doch warum haben wir den ursprünglichen Kontext dieser Weltbilder heute weitgehend vergessen? Insbesondere die harmonikalen Beziehungen, die damals als konstitutiv für Kosmos und Kunst empfunden wurden, sind aus dem modernen Bewusstsein verschwunden. In den Debatten der Reformationszeit wurden diese Gesetzmäßigkeiten stetig angeführt und bis zu den archaischen Philosophen – allen voran Pythagoras – zurückverfolgt. ¹

Die griechische Antike erlebte in der Renaissance ihr größtes Comeback. Was aber war an diesen Positionen so „esoterisch“, dass diese Dimensionen – wie bereits Panofsky konstatierte – später oft außer Acht gelassen wurden? ²

Die Erbauer der heute denkmalgeschützten Häuser lebten in einer zwiespältigen Welt: Sie waren Fürsten, Bischöfen und ihrer Zunft unterworfen und der ständischen Ordnung verpflichtet. Wie das Beispiel Thiling in Goslar zeigt, faszinierten zwar die religiösen Neuerungen, doch wollte ein Jurist keinesfalls seine Privilegien zugunsten einer neuen sozialen Ordnung einbüßen. Wie Grieps Analysen zur Goslarer Hausbesitzerschicht nahelegen, blieben die Erbauer – wie etwa im Umfeld der Familie Thiling – ihren ständischen Privilegien verpflichtet. ³ Die Vorstellung, den eigenen Stand aufzugeben, um die Welt als einen sich ständig wandelnden Prozess hin zum reinen Christentum zu erklären, war für das Bürgertum nicht akzeptabel. ⁶

Auch am Haus von Huneborstel in Braunschweig findet sich diese Ambivalenz zwischen tiefer Gelehrsamkeit und drastischer Sozialkritik. Der reich verzierte Figurenfries lässt einen Jäger – unmittelbar über der Göttin Diana – seinen nackten Hinterteil den vermeintlichen Unruhestiftern entgegenstrecken. Diese Geste war eine gezielte Provokation, die bewusst vom benachbarten Domkapitel ausging. Geistig stehen diese Darstellungen in der Tradition von Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit*. Die Schnitzereien greifen die beißende Satire auf, mit der Erasmus die

Laster seiner Zeit und die Verkrustungen des Klerus bloßstellte.⁴ Als visuelle Vorlage dienten hierbei unverkennbar die berühmten Randzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren, der die Torheit in all ihren menschlichen Facetten illustrierte.⁷ Für die untersten Schichten war die Botschaft dieser Bilder jedoch zweischneidig: Sie sollten über die moralische Verderbtheit aufgeklärt werden, gleichzeitig wurde ihnen klargemacht, dass sie in ihrer ständischen Ordnung zu verbleiben hätten. Wer dort ansetzte, wo Luther die soziale Ordnung ins Wanken brachte, galt in den Augen der Eliten als jemand, der sich mit dem Teufel verbündete.⁸

In Lucas Cranachs Werk nimmt die Darstellung der Lukretia eine Sonderstellung ein: Sie treibt das Paradoxon zwischen extremer Tugendhaftigkeit und expliziter Nacktheit auf die Spitze. Als bloßes Aktbild wäre sie damals nicht ernst genommen worden; erst als wohl erste Allegorie einer tugendhaften Frau erhielt sie ihren Ehrenplatz.⁹ Ähnlich verhält es sich mit der Allegorie der Gerechtigkeit (Justitia). Als begehrenswerte nackte Frau wäre sie moralisch angreifbar gewesen, doch als Trägerin der universellen Gerechtigkeit war sie unangreifbar. Selbst die drei Grazien dienten nicht nur dem voyeuristischen Blick, sondern waren in eine moralische „Verpackung“ gehüllt.

Am Leisthaus in Hameln übernimmt die nackte Lukretia die Hauptrolle, doch entscheidend ist auch hier die symbolische Einbettung. Die S-Voluten führen über die Gerechtigkeit direkt ins Paradies oder in die Hölle, während die zentrale C-Volute die Liebe symbolisiert.⁵ Die über ihr thronende 16-teilige Fächerrosette fungiert als „Tugendfächer“. Jede mathematische Kombination, die das Ergebnis 16 liefert (etwa $8+8$ oder $7+9$), verweist auf harmonikale Bezüge und die antiken Kardinaltugenden: Liebe, Stärke, Mäßigkeit, Weisheit und Gerechtigkeit.¹⁰

Einen entscheidenden Gegenpol zur nackten Lukretia am Leisthaus bildet die Darstellung der Judith am benachbarten Stiftsherrenhaus. Im Gegensatz zur entblößten antiken Heldin begegnet uns Judith als eine züchtig bekleidete, von Gott gesandte Retterin ihres Volkes. Während Lukretia das Paradoxon von Scham und Nacktheit verkörpert, repräsentiert Judith die wehrhafte, christlich legitimierte Tugend.¹¹ Sie handelt nicht aus persönlicher Verzweiflung, sondern als Werkzeug Gottes.

Diese Gegenüberstellung verdeutlicht das tiefe dialektische Weltbild der Erbauer: Auf der einen Seite die antike Tugend (Lukretia), die ihre moralische Berechtigung erst durch die „Verpackung“ der harmonikalen Zahlenmystik erhält, und auf der anderen Seite die biblische Judith, deren Handeln durch den göttlichen Auftrag

bereits „entschärft“ und geheiligt ist. In der Fassadengestaltung Hamelns ergänzen sich beide Figuren zu einem Gesamtbild der reformatorischen Ethik, in dem sowohl die antike Philosophie als auch die christliche Heilsgeschichte ihren festen, wohlgeordneten Platz finden.

Diese „moralische Tarnkappe“ war essenziell: Wie bei Cranachs antiken Heldinnen ermöglichte die moralische Botschaft dem Künstler, den weiblichen Körper darzustellen, ohne die strengen Sittenregeln der Reformationszeit zu verletzen. Die nackte Haut wurde durch den ethischen Kontext legitimiert und für den Betrachter „entschärft“.

Fußnoten:

[1] Vgl. Haase, Rudolf: *Geschichte des harmonikalen Denkens von Platon bis heute*, Wien 1969. Zur Rückbeziehung der Renaissance-Architektur auf pythagoreische Zahlenverhältnisse.

[2] Vgl. Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955. Panofsky bemühte sich in den USA um eine Abgrenzung zur Esoterik, um die Kunstwissenschaft als rationale Disziplin zu profilieren.

[3] Zur sozialen Stellung der Erbauer in Goslar vgl. Griep, Hans-Günther: *Das Bürgerhaus in Goslar*, Tübingen 1959.

[4] Das Huneborstelhaus (heute Gildehaus) in Braunschweig zeigt deutliche zeitsymptomatische Sozialkritik in seinen Schnitzereien. Zu den Figuren siehe: *Lob der Torheit* von Erasmus von Rotterdam, mit Zeichnungen von Holbein.

[5] Zur Ikonographie des Leisthauses in Hameln: Museumsverein Hameln, *Hamelner Jahrbuch 2022*, Figureschmuck und Ornamentik an Leist- und Stiftsherrenhaus in Hameln, von Andreas Behrens ab S. 93.

[6] Zur konservativen Haltung des Bürgertums gegenüber den sozialen Implikationen der Reformation vgl. Blickle, Peter: *Die Reformation im Reich*, 2. Aufl., Stuttgart 1992.

[7] Zu den Randzeichnungen Holbeins und ihrer Verbreitung als Muster für Bildschnitzer vgl. Müller, Christian: *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1997.

[8] Zur Dämonisierung sozialer Unruhen im 16. Jahrhundert vgl. Scribner, Robert W.: *Volkskultur und religiöser Wandel in der frühen Neuzeit*, Berlin 1990.

[9] Zur moralischen Umdeutung des Frauenakts bei Cranach vgl. Koepplin, Dieter / Falk, Tilman: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel/Stuttgart 1974.

[10] Zu den zahlensymbolischen Grundlagen der Tugendlehre in der Architekturtheorie der Renaissance vgl. Wittkower, Rudolf: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.

[11] Zum ikonographischen Vergleich Judith/Lukretia als Ausdruck protestantischer Ethik vgl. Noble, Bonnie: *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*, Lanham 2009.

Primärliteratur & Antike Quellen

- **Alberti, Leon Battista:** *De re aedificatoria* (1452) (p. 24).
- **Aristoteles:** *Nikomachische Ethik* (p. 11).
- **Cellarius, Andreas:** *Harmonia Macrocosmica* (1660) (p. 11).
- **Maternus, Julius Firmicus:** *Matheseos libri octo* (p. 15).
- **Platon:** *Timaios* (Stephanus-Paginierung von 1578) (p. 11).

Fachliteratur (Kunst & Geschichte)

- **Baum, Richard / Sheehan, William:** *In Search of Planet Vulcan: The Ghost in Newton's Clockwork Universe*, New York 1997 (p. 26).
- **Bringmann, Klaus:** *Die Christianisierung des Römischen Reiches*, Berlin 2016 (p. 18).
- **Hahn, Johannes:** *Gewalt und religiöser Konflikt. Die Auseinandersetzung zwischen Christen, Juden und Heiden im Osten des Römischen Reiches*, Berlin 2004 (p. 18).
- **Herbst, Klaus-Dieter:** *Bio-bibliographisches Handbuch der Kalendermacher* (pp. 29, 33).
- **Hildebrandt, Frank:** *Antike Bilderwelten. Die Sammlung Zimmermann*, Verlag De Gruyter, 2017 (p. 7).
- **Kepler, Johannes:** *Harmonice Mundi* (1619) (pp. 29, 33).
- **Mainzer, Klaus:** *Symmetrie der Natur*, Berlin 1988 (p. 11).
- **Panofsky, Erwin:** *Albrecht Dürer* (1943) (p. 33).
- **Robert, Carl:** *Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881 (p. 15).
- **Schimmelpfennig, Bernhard:** *Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance*, Darmstadt 2009 (p. 24).
- **Stern, Henri:** *Le Calendrier de 354*, Paris 1953 (p. 15).
- **Stern, Sacha:** *Calendars in Antiquity*, Oxford 2012 (pp. 15, 29).
- **Veldman, Ilja M.:** *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Maarssen 1977 (p. 24).
- **Wittkower, Rudolf:** *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969 (p. 18).

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Geometrische und harmonische Proportionen in der pythagoreischen Kosmologie (Monochord-Teilung und Polygone) (p. 3).

Abb. 2: Integration der Tugenden in die pythagoreische Weltharmonie (Tabellarische Übersicht) (p. 4).

Abb. 3: Oinochoe (4021) des Malers von Florenz; Ganymed und Zeus (p. 5).

Abb. 4: Lekythos des Berlin-Malers; Nike und der Triumph des Sieges (p. 6).

Abb. 5: Halsamphora des Nausikaa-Malers; der geläuterte Herakles (p. 7).

- Abb. 6:** Platons Kosmologie: Welt der Ideen, Seelenharmonie und Elemente (Geometrische Körper) (p. 9).
- Abb. 7:** Karte, Atlas *Harmonia Macrocosmica* (1660) von Andreas Cellarius (Ptolemäisches Weltbild) (p. 10).
- Abb. 8:** Die Fächerrosette als geometrische Klassifizierung einer universellen Ordnung (p. 13).
- Abb. 9:** Illustration des Genius des Monats Oktober aus dem Chronographen von 354 (p. 15).
- Abb. 10:** Der Vitruvianische Mensch (um 1490) von Leonardo da Vinci (p. 17).
- Abb. 11:** Der Tastsinn (*Tactus*), Kupferstich von Cornelis Cort (p. 20).
- Abb. 12:** Das Sehen (*Visus*), Kupferstich von Cornelis Cort (p. 20).
- Abb. 13:** Das Gehör (*Auditus*), Kupferstich von Cornelis Cort (p. 21).
- Abb. 14:** Der Geruchssinn (*Odoratus*), Kupferstich von Cornelis Cort (p. 21).
- Abb. 15:** Der Geschmack (*Gustus*), Kupferstich von Cornelis Cort (p. 22).
- Abb. 16:** Entwicklung der Voluten aus den Polygonen Quadrat, Dreieck, Fünfeck und Sechseck (p. 22).
- Abb. 17:** Männliche Voluten (Grundvoluten, S-Voluten und C-Voluten) (p. 23).
- Abb. 18:** Weibliche Voluten (Grundvoluten, S-Voluten und C-Voluten) (p. 23).
- Abb. 19:** „Der Mensch im Tierkreis“, Radierung von Daniel Chodowiecki (p. 25).
- Abb. 20:** Einblattdruck (Kalender für Nürnberg 1631) von David Herlitz (p. 32).
- Abb. 21:** Albrecht Dürer, *Sol Iustitiae* (1499) (p. 35).
- Abb. 22:** Lucas Cranach d. Ä., *Gerechtigkeit* (1537) (p. 36).
- Abb. 23:** Albrecht Dürer, *Apollo und Diana* (um 1503/05) (p. 37).
- Abb. 24:** Lucas Cranach d. Ä., *Apollo und Diana* (um 1526) (p. 38).
- Abb. 25:** Lucas Cranach d. Ä., *Die Drei Grazien* (um 1530) (p. 39).
- Abb. 26:** Hans Baldung Grien, *Zwei Hexen* (um 1523) (p. 40).
- Abb. 27:** Hans Baldung Grien: *Die drei Grazien* (1541–1544) (p. 41).
- Abb. 28:** Albrecht Dürer, „Das ungleiche Paar“ (oder „Der Liebesantrag“), Kupferstich um 1495. (p.42)
- Abb. 29:** Hans Baldung Grien, „Ungleiches Liebespaar“, **1528. (p.43)**
- Abb. 30:** Lucas Cranach der Ältere, „Das ungleiche Paar (Alte Frau und junger Mann)“, um 1520–1522 (p. 44)
- Abb. 31:** Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514. (p.45)
- Abb. 32:** Lucas Cranach d. Ä., *Die Melancholie*, 1532. (p.46)
- Abb. 33:** Wenzel Jamnitzer, „*Perspectiva Corporum Regularium*“, Nürnberg 1568 (p.47)
- Abb. 34:** Johannes Kepler „*Mysterium Cosmographicum*“ 1596 (p.48)
- Abb. 35:** Hans Baldung Grien, „*Maria mit der Weintraube*“, um 1539/40 (p.49)
- Abb. 36:** Hans Holbein d. J. *Darmstädter Madonna* (1526–1528) (p. 50)
- Abb. 37:** Ikonographie konstantinopolitanischer Elfenbeindiptychen (um 540 n. Chr.) (p.55)
- Abb. 38:** Der Valepagenhof im LWL-Freilichtmuseum Detmold (p.57)
- Abb. 39:** **Die Tugenden –Utlucht des Hauses – mit den jeweiligen Fächerrosetten am Leisthaus (p. 57)**
- Abb. 40:** Das 1577 errichtete dreigeschossige Ziegelfachwerkhhaus in der Strukturstraße 7, Verden (p. 58)
- Abb. 41:** Das julianische Planetenhaus in Lemgo (Mittelstraße 36) von 1590 (p. 62)
- Abb. 42:** Die verdrehten Höllendrachen am Tor des Remensniederhaus an der Brüderstraße in Herford. (p. 63)
- Abb. 43:** Das Huneborstelsche Haus am Sack 5 in Braunschweig (errichtet 1524/25). (p. 66)
- Abb. 44:** Brusttuch, Goslar; Alheit Wegner in Kaufmannstracht verwandelt sich in einen Bergknappen. (p. 70)
- Abb. 45:** Brusttuch, Goslar; Johannes Tiling als „Teufelsmagd“ (Butterhanne). (p.70)
- Abb. 46:** Das Hoppener Haus in Celle; das Weltei und der Hahnenreiter (p.72)
- Abb. 47:** Das Hoppener Haus in Celle; der Papst als doppelköpfige Schlange (p.73)
- Abb. 48:** Das Hoppener Haus in Celle; so ist derr Mensch gut gerüstet (p.74)
- Abb. 49:** Das Adam-und-Eva-Haus in Paderborn (p. 76)
- Abb. 50:** Das Hexenbürgermeisterhaus in Lemgo (p. 80)
- Abb. 51:** Das Haus zum Breiten Herd in Erfurt (p. 83)
- Abb. 52:** Das Fembo-Haus in Nürnberg (1591–1596) (p. 85)
- Abb. 53:** Das Kaiserhaus in Hildesheim am Alten Markt (Aufnahme vor 1945) (p. 88)
- Abb. 54:** Stiftsherrenhaus und Leisthaus in Hameln (p. 92)
- Abb. 55:** Biblisch-geheiligte Judith am Stiftsherrenhaus (links), antike Lukretia am Leisthaus (rechts). Unten: Zwei Fassungen der Lukretia von Lucas Cranach d. Ä. (links: ca. 1533, Berlin; rechts: 1518, Kassel). (p. 93)

Quellenverzeichnis der Abbildungen

Wissenschaftliche & Kosmologische Grafiken

- **Abb. 1, 2, 6, 8, 16:** Schematische Darstellungen teilweise nach historischen Vorlagen (Pythagoras/Platon).
- **Abb. 7:** Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, 1660. (University Library Utrecht / British Library).
- **Abb. 33:** Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium*, Nürnberg 1568. (Bayerische Staatsbibliothek München).
- **Abb. 34:** Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, 1596. (ETH-Bibliothek Zürich).

Antike & Mittelalter

- **Abb. 3:** Oinochoe 4021, ehemals in der Sammlung von Dr. Manfred Zimmermann in Bremen.
- **Abb. 4:** Lekythos des Berlin-Malers, ehemals in der Sammlung Zimmermann in Bremen.
- **Abb. 5:** Halsamphora des Nausikaa-Malers, ehemals in der Sammlung Zimmermann in Bremen.
- **Abb. 9:** Chronograph von 354 (Kopie des 17. Jh. nach dem Original), Vatikanische Apostolische Bibliothek, Rom.
- **Abb. 37:** Elfenbeindiptychen, Louvre, Paris / Victoria and Albert Museum, London, Bode Museum / Berlin

Meister der Renaissance (Grafik & Malerei)

- **Abb. 10:** Leonardo da Vinci, *Der Vitruvianische Mensch*, Gallerie dell'Accademia, Venedig.
- **Abb. 11–15:** Cornelis Cort nach Frans Floris, *Die fünf Sinne*, Kupferstichserie, 1561. (Bestand: Rijksmuseum).
- **Abb. 19:** Bolt, Johann Friedrich, Zeichnung nach Daniel Chodowiecki, Tugend und Strafe, Herzog August Bibliothek, Graph. A1: 316d, 1775.
- **Abb. 20:** David Herlitz, Einblattdruck, Sammlung Behrens.
- **Abb. 21, 23, 28, 31:** Albrecht Dürer, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin / Albertina, Wien
- **Abb. 22, 24, 25, 30, 32:** Lucas Cranach d. Ä., Sammlungen: Amsterdam, Fridart Stichting; Royal Collection at Windsor Castle; Privatsammlung, Cambridge, Vereinigtes Königreich; Szépművészeti Múzeum, Budapest; Musée d'Unterlinden, Colmar, Frankreich.
- **Abb. 26, 27, 29, 35:** Hans Baldung Grien, Sammlungen: Städelsches Kunstinstitut und Städtische, Frankfurt am Main; Royal Collection, Real Alcázar, Madrid; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Berliner Gemäldegalerie
- **Abb. 36:** Hans Holbein d. J., *Darmstädter Madonna*, Sammlung Würth (Johanniterkirche Schwäbisch Hall).
- **Abb. 55:** (Lukretia-Fassungen) Landesmuseum, Hanover / Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel.

Architektur & Fassadenkunst

- **Abb. 54, 55:** Hameln (Leisthaus/Stiftsherrenhaus), Fotodokumentation
- **Abb. 38:** LWL-Freilichtmuseum Detmold.
- **Abb. 40:** Ziegelfachwerkhaus in der Strukturstraße 7, Verden (Aller), Historische Ansicht/Ortsaufnahme.
- **Abb. 41:** Hexenbürgermeisterhaus, Lemgo.
- **Abb. 42:** Remensniederhaus, Herford.
- **Abb. 43:** Huneborstelsches Haus, Braunschweig (heute Gildehaus).
- **Abb. 44, 45:** Das Brusttuch, Goslar.
- **Abb. 46, 47, 48:** Hoppener Haus, Celle.
- **Abb. 49:** Adam-und-Eva-Haus, Paderborn (Museum für Stadtgeschichte).
- **Abb. 51:** Haus zum Breiten Herd, Erfurt.
- **Abb. 52:** Fembo-Haus, Stadtmuseum Nürnberg.
- **Abb. 53:** Kaiserhaus, Hildesheim. Historische Aufnahme vor 1945 (Bildarchiv Foto Marburg).

