

Benno Haunhorst

»Verschlagenheit, Täuschung und Elend des jetzigen Zeitalters«

Ein altes Propagandabild im Josephinum

Mit seinen Quadratmaßen von 1,50 m auf Holz gezogen hängt es groß und gewichtig im Schulleiterzimmer des Bischöflichen Gymnasiums Josephinum. Angaben über den Künstler, die Entstehungszeit oder den Bildtitel sind dem Gemälde nicht beigegeben. Das macht neugierig nach den Ursprüngen zu suchen, zumal sich für den Betrachter ein Zugang auf den ersten Blick nicht erschließt, aber viele Besucher wissen wollen, was es mit diesem Gemälde auf sich habe. Versuchen wir uns also in drei Schritten diesem sicherlich mehrere hundert Jahre alten Bild zu nähern, indem wir nach der Entstehungszeit, der Bildaussage und dem geistesgeschichtlichen Kontext fragen, um abschließend zu einer kritischen Würdigung zu gelangen.

_ Die Entstehungszeit

Im Jahre 1643 kamen die Jesuiten an das Josephinum zurück. Neun Jahre zuvor hatten sie ihre Schule und Hildesheim verlassen müssen, nachdem die braunschweigerischen Besatzungstruppen die Macht in Stadt und Stift übernommen hatten. Die Patres fanden das Josephinum ausgeplündert und verwüstet vor, begannen aber sofort wieder mit der Neueinrichtung und dem Unterricht. Zusätzlich wurde ihnen die Seelsorge in mehreren Dörfern übertragen. Bereits 1650 verzeichnete das Jesuitenkolleg 44 Mit-

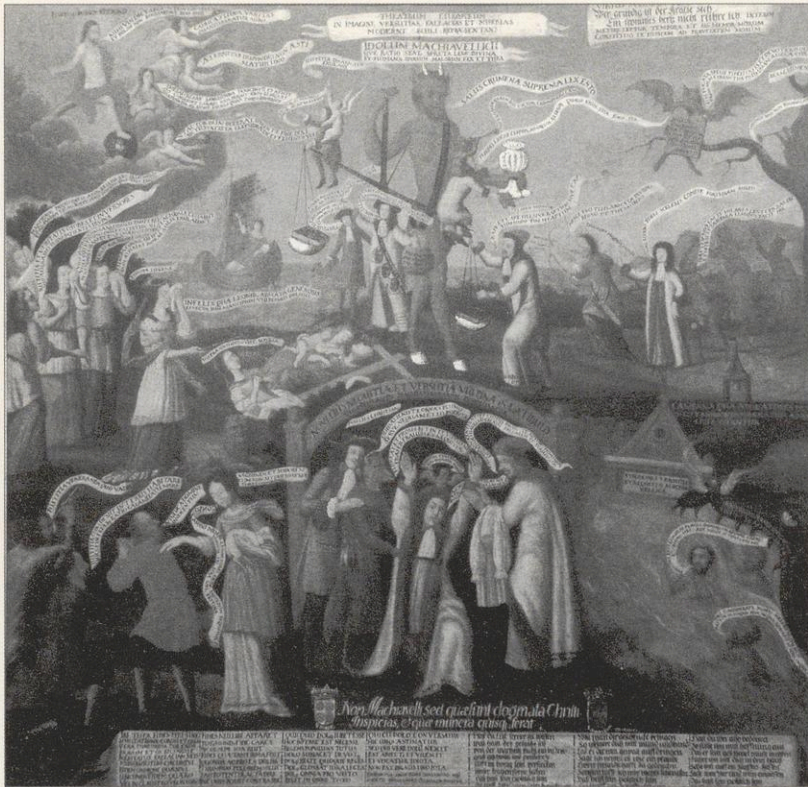


ABB. 1 _ Machiavellis Götzenbild

glieder. 1651 wurde die gesamte Nordische Mission dem Hildesheimer Kolleg unterstellt. Im Auftrag der römischen Ordenszentrale wurden vom Josephinum aus die Niederlassungen in Hamburg, Lübeck, Glückstadt und Friedrichstadt, später auch noch in Bremen, Kopenhagen, Hannover, Stockholm, Fridericia, Celle, Berlin, Dresden und Hameln betreut. In der wichtigen Epoche der politischen und kirchlichen Konsolidierung nach dem Dreißigjährigen Krieg kam den Jesuiten vom Josephinum damit eine bedeutende Position zu.

Dies ist auch die Zeit, in der das Gemälde dem Josephinum übereignet wurde. Die Stifterangabe führt zwei Namen auf: »v. Schnetlage« und »v. Hoerde«. Beide Namen finden sich häufiger unter den Hildesheimer Domherren. In Kombination treten sie in zwei Zeiträumen auf: Nikolaus von Schnetlage ist 1599 und Wilhelm von Hoerde 1597 als Domherr

nachzuweisen. Ihnen folgten Nikolaus Eberhard von Schnetlage 1648, Johann Gottfried und Georg von Hoerde 1645 sowie Raban Christoph von Hoerde im Jahre 1651. Folgt man diesen Zeitrahmen, so kann man die Dotation des Gemäldes um 1600 oder um 1650 ansetzen. Gegen das erste Datum muss man sich aus zwei Gründen entscheiden. Zum einen wissen wir aus den Quellen, dass die Jesuiten nach ihrer Rückkehr 1643 ihre Gebäude vollständig ausgeräubert vorfanden und dass sie in ihr Exil außer einigen persönlichen Habseligkeiten nichts – und schon gar kein Gemälde dieses Ausmaßes – mitnehmen konnten. Zweitens ist in den Annalen des Josephinums der Senior des Domkapitels und Vizescholaster Nikolaus Eberhard von Schnetlage als großzügiger Förderer der Schule mehrfach verzeichnet. So geht auf das Jahr 1651 seine Stiftung der Prämien für hervorragende Schülerleistungen zurück. Es dürfte also nicht falsch sein, anzunehmen, dass sich das Gemälde seit den 1650er Jahren im Besitz des Josephinums befindet.

Von den wohl annähernd einhundert Gemälden aus dem Josephinum, die auf den Fluren, in der Aula und in den Wohnungen der geistlichen Lehrer hingen, blieben dem heutigen Josephinum lediglich noch drei. Andere befinden sich im Priesterseminar, in einigen Kirchen oder werden im Dom-museum aufbewahrt. Wie viele aus dem ursprünglichen Bestand überhaupt noch in kirchlichem Besitz erhalten geblieben sind, lässt sich nicht beziffern, weil es keinen Bestandskatalog gab. Dass die Gemälde aus dem alten Josephinum überhaupt noch existieren und nicht bei der Zerstörung der Schule im März 1945 verbrannten, ist dem Umstand der Enteignung der Schule im Jahre 1943 geschuldet. Die Übernahmeregelung sah vor, dass der Bischof als ehemaliger Schulträger aus der dann »Städtischen Oberschule für Jungen« alles bewegliche Inventar aus der Zeit vor 1900 entnehmen durfte. So wurden zu Beginn des Jahres 1944 nicht nur die wertvolle Josephinerbibliothek und die naturkundliche Leunis-Sammlung, sondern auch die alten Gemälde evakuiert und entgingen dadurch ihrer Vernichtung.

_ Zur Bildaussage

Der erste Blick gewährt dem Betrachter keinen einfachen Zugang auf das Dargestellte. Das Gemälde bietet ein Gewirr von Personen, Motiven und schwer zu entziffernden Spruchbändern. Man gewinnt den Eindruck

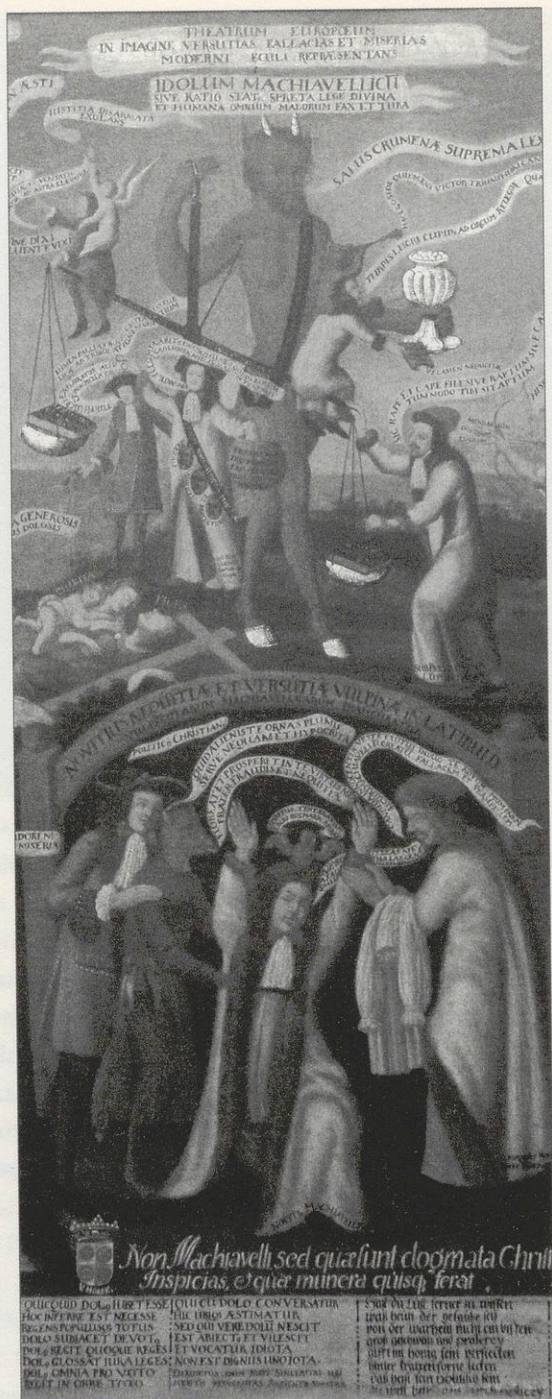


ABB. 2 _ Mittlere Vertikale



ABB. 4 — Linke Vertikale



ABB. 5 _ Himmel und Hölle

eines altertümlichen Comics, in dem sich allerdings die Szenen nicht über mehrere Seiten erstrecken, sondern gleichzeitig auf einer Seite präsentiert werden. Um einen Zugang zu finden sollte der Betrachter seiner ersten Blickrichtung folgen und ihr als Wegweiser vertrauen.

So wird man zunächst im mittleren Drittel des Gemäldes mit dem Blick haften bleiben, entweder von der überdimensionalen Teufelsfigur im oberen Teil oder von der Gruppe der drei Personen im unteren Teil ausgehen. Bevor man sich jetzt einzelnen Details im mittleren Drittel widmet, wird der Betrachter allein vom ersten Eindruck ausgehend bemerken können, dass sich die beiden äußeren Drittel in der Darstellung klar voneinander trennen lassen. Im rechten Drittel finden sich wenige Personen und nur einige Spruchbänder, dafür aber mehrere dämonische Figuren abgebildet. Im linken Drittel ist demgegenüber ein dichtes Tableau von

meist weiblichen Figuren und vielen Spruchbändern zu sehen. Diese vertikale Strukturierung des Bildes nach dem ersten Blick auf das Gemälde soll auch im Folgenden die Leserichtung zur Entzifferung des Dargestellten vorgeben. Dass man dazu ergänzend noch eine horizontale Dreiteilung vornehmen und eine Diagonale von links oben nach rechts unten ziehen kann, mag erst beim mehrfachen Hinschauen erkennbar werden, soll hier aber bereits als Hinweis dienen, dass das auf den ersten Blick verwirrend wirkende Gemälde einer genauen Komposition folgt.

Versuchen wir jedoch zunächst die Aussageabsicht des Bildes von seiner vertikalen Mitte her zu entschlüsseln. Dabei fallen dem Betrachter wie-

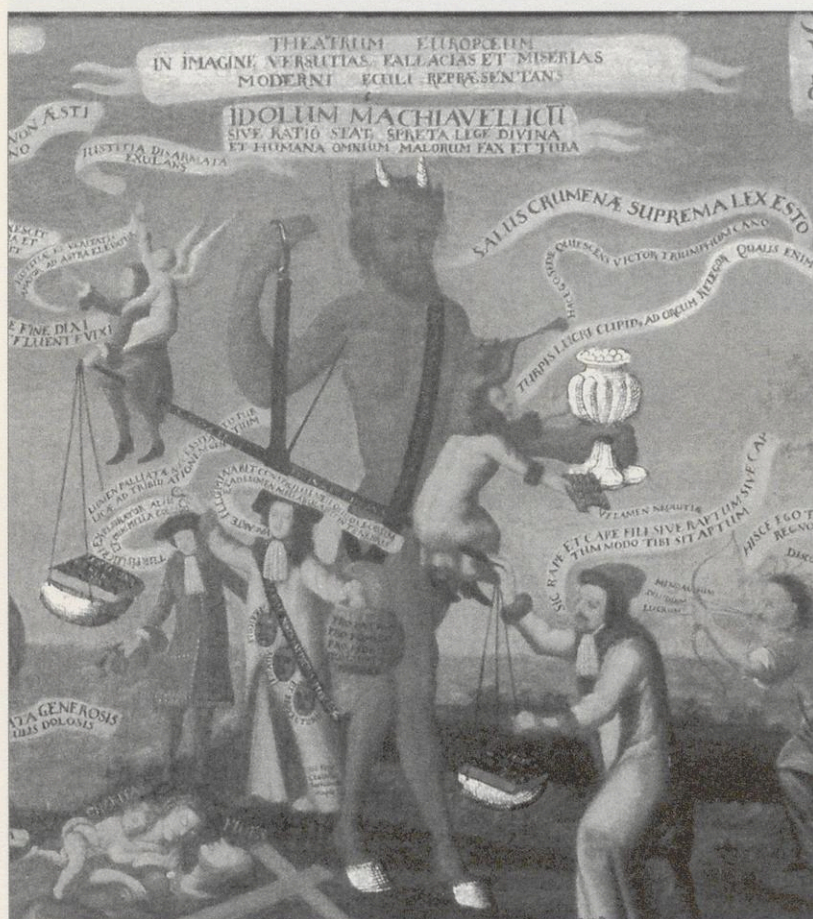


ABB. 6 _ Das europäische Theater

derkehrende Gestaltungselemente auf. Zum einen werden drei männliche Personen zweimal dargestellt und zum anderen erkennt man eine Übersowie eine Unterschrift, deren Übersetzungen in das Thema des Gemäldes einführen. Über der Teufelsfigur ist in Latein zu lesen: »Machiavellis Götzenbild oder der Vernunftgebrauch unter Missachtung des göttlichen und menschlichen Gesetzes als Fackel und Trompete alles Bösen«¹ Zwischen den beiden Wappenemblemen ist am unteren Bildrand zu lesen: »Du sollst nicht die Lehren Machiavellis, sondern die Lehren Christi beachten und welchen Lohn ein jeder davonträgt.« Das Gemälde lässt sich somit als eine christliche Auseinandersetzung mit den Lehren des italienischen Autors Niccolo Machiavelli deuten. Dass es sich darüber hinaus um ein politisch-theologisches Propagandabild handelt, legt die Textfahne am oberen Bildrand nahe: »Europäisches Theater. Im Bild die Verschlagenheit, Täuschung und das Elend des jetzigen Zeitalters darstellend.« Zum Wesen der Propaganda gehören die Schwarz-Weiß-Malerei, die Übertreibung und die Verzerrung in antithetischer Form. Wie sich das im Aufbau und in der Aussage des Gemäldes nachweisen lässt, wäre noch darzulegen. Folgen wir aber zunächst weiter der Spur, die die mittlere Vertikale des Bildes dem Betrachter legt.

Die Teufelsfigur karikiert die Tugend der Gerechtigkeit. Sie trägt nicht die Augenbinde als Zeichen der Unparteilichkeit, sondern an ihrem Mund ist zu lesen: »Das Wohl des Geldbeutels sei das oberste Gesetz«. An die Stelle des Schwertes als Symbol für die tatkräftige Gerichtsbarkeit tritt der mit Geld prall gefüllte Goldpokal. Auf dem Waagbalken lesen wir die Worte: »Waage des verschmähten göttlichen und menschlichen Gesetzes«. Auf dem nach oben weisenden Balkenende sitzt ein Mann, der einen Engel trägt mit dem Spruchband »Göttliches und menschliches Gesetz, leichter als der Wind«. Am anderen nach unten weisenden schweren Ende des Waagbalkens erkennt man einen Mann mit einem schweinsköpfigen Dämon, der seine linke Hand dem Pokal entgegenstreckt und in seiner rechten Hand ein Buch hält mit der Aufschrift »Paradies der einfältigen Seelen«. Die rechte Waagschale wird nach unten gezogen durch ein weiteres Buch mit der Aufschrift »Zu verfluchtendes Gesetz des Machiavelli«. Eine Person in weißem Gewand mit roter Mütze hält die Waage in dieser Position fest. Zu ihren Füßen ist zu lesen »Unter dem Schaffsfell ein räuberischer Wolf« und ihrem Mund entspringt das Spruchband »So raube und erbeute, mein Sohn; sei es geraubt, sei es erbeutet, wenn es dir nur willkommen ist.«



ABB. 7 _ Die Aufnahme des machiavellischen Novizen

Damit tritt die zentrale Aussage des Gemäldes dem Betrachter klar vor Augen: In die ewige Verdammnis gelangt, wer dem dämonischen Idol des Machiavelli folgt, indem er an die Stelle der Gerechtigkeit den Eigennutz setzt und damit göttliches wie menschliches Recht beugt.

Diese These wird im mittleren Drittel des Gemäldes zweifach aufgegriffen in der Gestaltung einer Gruppe aus drei Personen. Wir erkennen sie direkt unter der Waage und noch einmal vergrößert im unteren Teil. Es handelt sich jeweils um dieselben Personen, die sich in ihrer Kleidung voneinander unterscheiden lassen. Die rechte Person im weißen Gewand mit roter Mütze nimmt bereits an der Waage eine exponierte Position ein. In der großen Darstellung am unteren Bildrand wird sie uns mit der Aufschrift am Gewandsaum vorgestellt als »Lehrer der Novizen der machiavellischen Sekte«. Die rote Mütze begegnet uns auf Portraitgemälden der florentinischen Renaissance. In Opposition zum Vertreter Machiavellis tritt eher in den Hintergrund der Dreiergruppen links eine in einem bescheidenen braunen Gehrock gekleidete Person, die dem Betrachter als »Christlicher Politiker« kenntlich gemacht wird. In der Mitte kniet der »machiavellische Novize«. Die Inschrift über dem Torbogen weist uns auf das gerade stattfindende Ereignis hin. »Ein Novize der Schlechtigkeit und Verschlagenheit wird im Schlupfwinkel der machiavellischen Füchse eingeführt«. Der Novizenmeister hat soeben eine Widertaufe vollzogen, was aus seinem Spruchband deutlich wird: »Nachdem du das weiße Gewand der Unschuld abgelegt hast, lege ich dir den neuen, gemäß Machiavelli geschaffenen trügerischen und verschlagenen Menschen an«. Als »Taufpate« tritt eine fuchsköpfige Gestalt auf, die zum Novizen spricht: »Es blühe und gedeihe in dir meine Tüchtigkeit, Bruder des Betrugs und der Schlechtigkeit«. Auch die Begabung des Täuflings durch den Heiligen Geist wird hier ins Gegenteil verkehrt. Über dem Novizen erkennen wir ein geflügeltes Wesen mit dem Ausspruch »Der Atem der Finsternis atmet die Lehrsätze des Gewinns«. Der »Christliche Politiker« bleibt in dieser Szene eine Randfigur. Zwar versucht er den fuchsköpfigen Dämon mit der Ermahnung »Was schmückst du dich mit fremden Federn, nichts-nutziger und heuchlerischer Sklave?« aufzuhalten, aber der Novize bleibt in den Fängen des Fuchses und des Novizenmeisters.

Die Szene ist in ihrer Symbolik ausgesprochen kunstvoll arrangiert. Sie stellt eine Initiation mit religiöser Dimension im kirchlichen Ritus dar. Die christliche Taufe oder Ordination wird aber in ihr Gegenteil verkehrt, obwohl alle Elemente des Ritus vorhanden sind: Die kniende Person, die symbolisch neu eingekleidet wird, der fuchsköpfige Pate, der Spender in gottesdienstlicher Kleidung und der herab gerufene Geist, nicht als Atem Gottes, sondern als Atem der Finsternis, über der Szene schwebend.

»Den machiavellischen Novizen« sehen wir in der oberen Hälfte unter der Waage des Teufels bereits in voller Aktion. »Unter vorgetäushtem Schutz fördere ich das Glück« können wir als Inschrift lesen und dabei greift er in die Tasche des Teufels, um sich daraus »Für das Vaterland, das Volk, den Glauben und den Mehrer des Gewinns« zu bedienen. Wiederum ist hier der »christliche Politiker« in den Hintergrund gedrängt. Umso gewichtiger sind die Bezeichnungen, die ihn charakterisieren, weil sie auf zentrale Verheißungen hinweisen. Am Saum seines Gewandes steht geschrieben »Benjamin, treuer Mehrer des Gewinns«. Auf Jakobs Sohn Benjamin, den »Sohn der rechten Hand«, wie die hebräische Übersetzung lautet, ruht der Segen der Patriarchen. In den Kämpfen des Volkes Israel haben sich die Benjaminiten als tüchtige Schleuderer ausgezeichnet (Ri 20,16). Wie eine Schleuder hält er einen roten Beutel in seiner Hand. Umschrieben ist dieser mit den Worten »In diesem Zeichen wirst du siegen«. Das sind die Worte, die Konstantin, der erste christliche Kaiser, in einer Vision vernahm und daraufhin auf den Standarten seiner Armee das Christusmonogramm anbringen ließ, um sie zum entscheidenden Sieg über seinen Gegenkaiser Maxentius zu führen. So lautet jedenfalls die von Eusebius überlieferte Legende.

Dieser starken Bezüge auf die Verheißungen an Benjamin und an Konstantin bedarf es wohl auch angesichts der als übermächtig empfundenen und vom Künstler so dargestellten Gegenmacht zum Christlichen. In zwei kleinen Details hat der Maler das Ungleichgewicht gut einzufangen verstanden. Zu Füßen des »christlichen Politikers« liegen schlafend die allegorischen Figuren der Frömmigkeit, der Nächstenliebe und des Glaubens. Das Spruchband interpretiert diese Szene mit den Worten »Unter dem gegenwärtigen Götzenbild liegt die Tugend danieder«. Der »christliche Politiker« weist mit seiner rechten Hand, in der er den schmalen roten Beutel hält, auf die Tugenden. Vielleicht liegen dort der »Gewinn« und das »Siegeszeichen«. Jedenfalls hat dieser Benjamin so gut wie nichts vorzuweisen, denn im Vergleich zu seinem schlaffen Beutel ist der Goldpokal des Teufels, der genau in der diagonalen Verlängerung so verführerisch von oben herab prunkt, prall gefüllt mit Münzen. Durch diese fast versteckte Szene erhält das Bild eine große Spannung, die den Betrachter zur Stellungnahme auffordert.

Diese Spannung spiegelt sich auch im weiteren Bildaufbau wieder. Wenn der Betrachter erst einmal die vertikale Mitte entschlüsselt hat, wird ihm

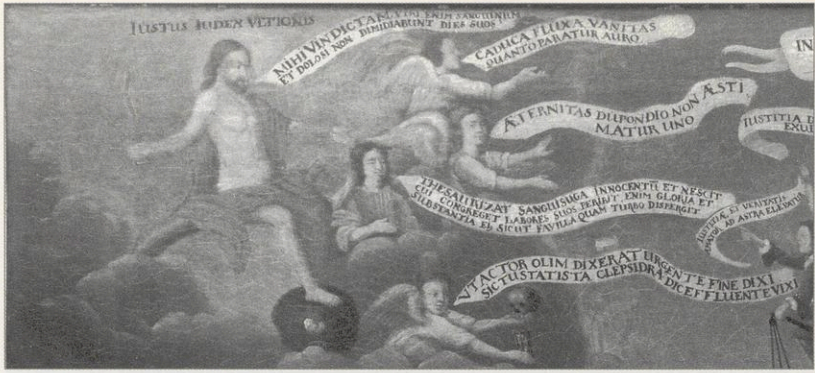


ABB. 8 _ Der Weltenrichter

sofort auffallen, dass auch das linke und das rechte Drittel eine ganz eigenständige Thematik und Dramatik entwickelt. Diese beiden Drittel verhalten sich antithetisch zueinander und folgen ihrerseits jeweils einer horizontalen Dreiteilung.

Links oben erkennen wir Christus, den Weltenrichter, umgeben von den himmlischen Heerscharen, die das Geschehen kommentieren. »Der vergängliche, haltlose Schein mit wie viel Gold wird er erworben«, »Die Ewigkeit wird nicht einen einzigen Groschen für wert befunden« können wir an den Mündern der Engel ablesen oder die Mahnung: »Schätze sammelt der Blutsauger der Unschuldigen und weiß nicht, für wen er seine Mühen aufhäuft. Vergehen wird nämlich sein Ruhm und Besitz wie Asche, die der Sturm zerstreut«. Worte, die an die Gerichtsreden der alttestamentlichen Propheten oder an die Lebensweisheiten aus dem Buch Kohelet oder den Sprüchen Salomos erinnern.

An dem gegenüber liegenden rechten oberen Bildrand wird die himmlische Gerichtsszene karikiert und damit in ihr Gegenteil verzerrt. An Stelle des göttlichen Richters thront ein Vampir über dem Geschehen. »Das Gesetz Machiavellis« ist auf dem trockenen Ast des verdorrten Baumes zu lesen, der dem Vampir als Thron sitzt. Er hält die neuen Gesetzestafeln vor sich. Auf ihnen steht zu lesen »Keines Eides Heiligkeit sei so unantastbar für dich, dass du irgendetwas aus deinen Händen entgleitet lässt.« Ein kleiner Teufel verkündet mit seiner Fanfare: »Triumphiert, Gleichgesinnte, der Fuchs hat gesiegt.«

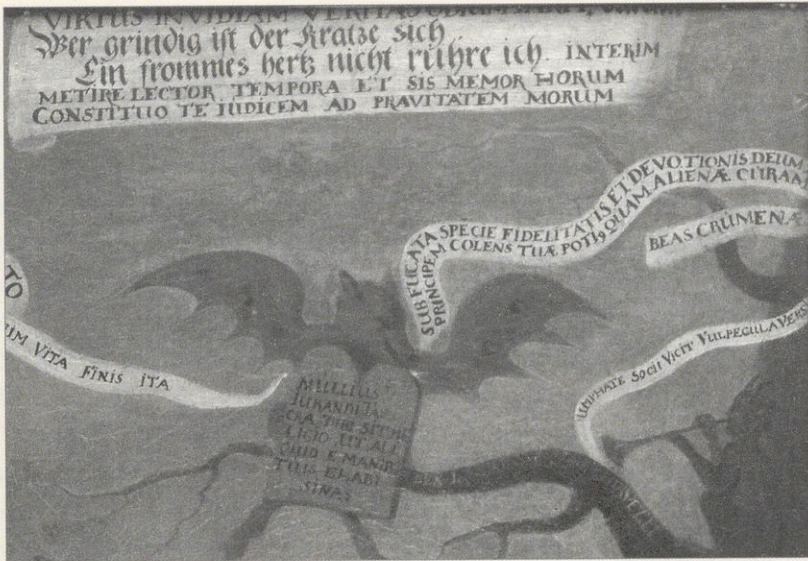


ABB. 9 _ Die Gesetze der Welt

Das, was im Himmel gilt, sind nicht die Gesetze der Welt. Hier herrschen Treulosigkeit, materielle Gier und Ungerechtigkeit. Nur so kommt man zu etwa, scheint das Gesetz des Machiavelli zu sagen. Der Vampir spricht es in direkter Anspielung auf das wohl bekannteste Werk Machiavellis aus: »Unter dem verlogenen Schein der Treue und Aufopferung den Fürsten als Gott verehrend, sollst du eher um deinen Geldbeutel als um einen fremden Sorge tragen.« Jedoch kommen die Thesen der neuen Gesetzestafeln nicht einfach unkommentiert davon und der Weltenrichter Christus bleibt dem Geschehen nicht apathisch fern. Direkt über der Vampirszene lesen wir nämlich den Appell an das Gewissen des Betrachters. Er beginnt mit einem deutschen Reim, der dann lateinisch fortgesetzt wird: »Wer gründig ist, der kratze sich. Ein frommes Hertz nicht rühre ich. Inzwischen miss, Leser, die Zeit und denke an sie. Ich setze dich ein als Richter für die Verderbtheit der Sitten.«

Diese »Verderbtheit der Sitten« illustrieren auch die mittleren Szenen auf beiden Seiten. Den Mann an der Waagschale haben wir bereits kennengelernt. Hinter ihm erkennt man einen Bogenschützen, an dessen Pfeil »Lüge, Uneinigkeit, Vorteil« geschrieben steht und »Zwietracht, die Erzeugnis des Bösen« können wir dort lesen. Unter dem Vampir vollführen



ABB. 10 _ Der Antichrist Machiavelli

vier teuflische Wesen ihren Reigen, dabei singen sie: »Dies Gesetz lässt uns Fröhliche beschwingt tanzen und macht die Hölle reich, die Lahmen bringt es zum Gehen.« Das ist dann der Gipfel der Blasphemie, denn die Lahmen zum Gehen bringt nach der Weissagung des Jesaja und den Überlieferungen der Evangelien nur der Messias. Aber es folgt der Aussageabsicht dieses Propagandabildes, das Machiavelli zum Antichrist stilisiert.

Auf der gegenüberliegenden linken Seite des Bildes erkennt man eine Gruppe weinender Frauen. Sie kommentieren in ihrer Trauer die Auswüchse der verderbten Sitten. Dabei wird die Überschrift des Bildes, nämlich ein »europäisches Theater« vorzuführen, wieder aufgegriffen, denn an der Spitze der weinenden Frauen steht die »trauernde Europa«, wie der Inschrift über ihrem Diadem zu entnehmen ist. Wir lesen von ihr:



ABB. 11 _ Die trauernde Europa

»Unglücklich bin ich, die ich ausgestattet mit edlen Löwen, von arglistigen Füchsen zur Sklavin gemacht worden bin.« Sie weist dabei auf die schlafenden Tugenden hin und fasst in ihren Worten die Klagen der Frauen über die »Verdreher der Gerechtigkeit und Wahrheit« und über »die Blutsauger armer Witwen und Waisen« zusammen. Hinter der trauernden Europa können wir aber auch ein Zeichen des Trostes wahrnehmen. Die seitlich stehende Person ergreift die Hand der ersten. Wie wir dem Spruchband der ersten Frau hinter der Europa entnehmen können, formuliert sie als einzige einen durchaus programmatisch zu nennenden Trost: »Europa, du wirst Trost finden und die Tränen werden aufhören, sobald Atheisten und Frevler von den Höfen verbannt sind.« Das theologisch-politische Programm des Propagandabildes ist damit formuliert. Damit wird erneut der Betrachter herausgefordert.

An dieser Stelle und vor der Deutung der beiden äußeren Schlusszenen sei hier kurz eing gehalten, um auf die kunstvolle Komposition des Bildes

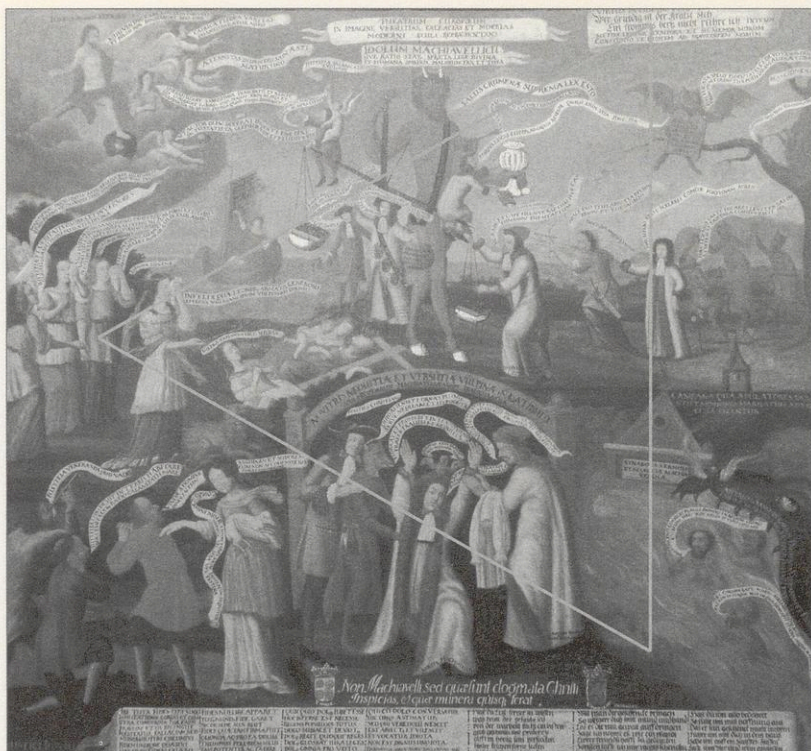


ABB. 12 _ Die Komposition des Gemäldes

einzufragen. Oben wurde bereits darauf hingewiesen, wie der Maler durch den Waagbalken eine Querverbindung über das gesamte Bild hinweg zwischen dem Weltenrichter Christus und dem teuflischen Höllenschlund andeutet. Auch die vertikalen und horizontalen szenischen Einteilungen lassen eine genaue Strukturierung und inhaltliche Bezugnahme erkennen. Der erste Eindruck eines wirren und überladenen Gemäldes muss somit der Erkenntnis einer präzisen Komposition weichen. Diese Erkenntnis wird abgesichert durch zwei deutlich wahrnehmbare Bezugspunkte zu der eben vorgestellten Szene. Vom rechten oberen Bildrand – dem Spruchband mit der Aufforderung: »Ich setzt dich ein als Richter für die Verderbtheit der Sitten« – über die Szene in der linken Bildmitte mit der tröstenden Zusage »... sobald Atheisten und Frevler von den Höfen verbannt sind« hin zu den ihre Verfehlungen beklagenden Frevler im Höllenschlund zieht sich ein annähernd gleichseitiges Dreieck, das die Geschehnisse auf dem gesamten Gemälde überspannt. Die Aufforderung

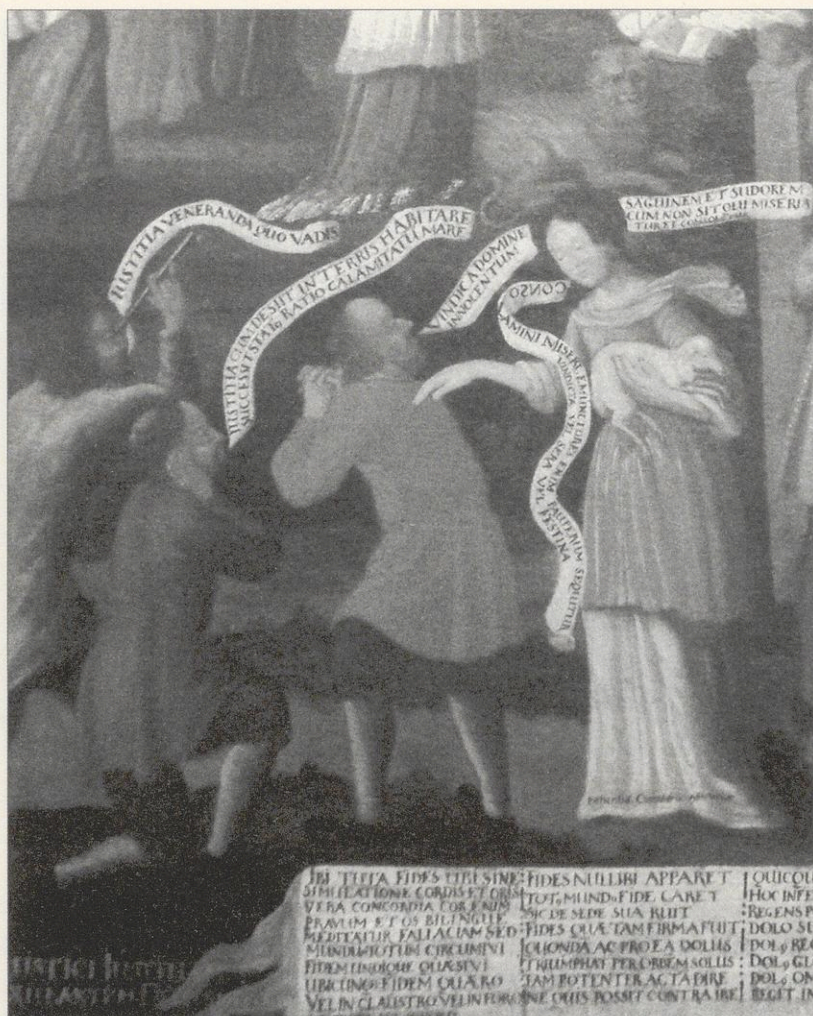


ABB. 13 _ Der Trost der Geduld

wird zur Hoffnung, die sich religiös bewahrheitet. Aber wann wird das sein? Wann wird den Frevlern endlich das Handwerk gelegt werden und die Gerechtigkeit siegen? Jeder Betrachter wird sich diese Frage stellen, denn die Macht des Antichrist und seiner Handlanger wird als beängstigend groß dargestellt und die Gegenkräfte sind schwach und klein, Schlaf und Traurigkeit lähmt sie. Ein erneutes Indiz für die Dramatik des Bildes ist es, dass genau diese Frage in der linken unteren Szene aufgegriffen und beantwortet wird.

Aber zunächst einmal wird die Dramatik noch gesteigert und aus der symbolischen Darstellung in den konkreten Alltag geholt. Wir begegnen einer Gruppe von drei Personen, die als »Bauern, die die verbannte Gerechtigkeit beklagen« vorgestellt wird. Von ganz unten, aus der Perspektive des Volkes wird das ganze Tableau des Dargestellten noch einmal zusammengefasst. Der linke Bauer richtet ein Fernrohr auf den großen Götzen und fragt: »Verehrensweite Gerechtigkeit, wohin gehst du?« Der mittlere Bauer sinkt in die Knie, wobei er klagt: »Sobald die Gerechtigkeit aufgehört hatte, auf der Erde zu wohnen, rückte an ihre Stelle die Berechnung wie ein Meer des Unheils«. In dieser als ausweglos empfundenen Situation erhebt der rechte Bauer flehend seine Hände zum Gebet: »Räche, Herr, das Blut und den Schweiß der Unschuldigen, da es niemanden gibt, der sich erbarmt und tröstet.« Jedoch bleibt die Lage nicht ohne Aussicht auf eine Wandlung zum Besseren. In allegorischer Gestalt nähert sich die Geduld, »die Trösterin der Bedrückten«. Sie berührt den zu Gott betenden Bauern an der Schulter, so dass dieser sich zu ihr umwendet und ihre Worte vernehmen kann: »Tröstet euch, ihr Unglücklichen. Denn den Betrügnern der Armen folgt die Strafe, entweder spät oder sofort.«

Das erhoffte Ende aller Böswilligkeiten und die verheißene Strafe für alle Verächter der Gerechtigkeit ereignen sich in der rechten unteren Szene. Auf diese Darstellung der ewigen Verdammnis im Höllenfeuer laufen die beiden beschriebenen thematischen Fluchtlinien zu. Der Eingang zum »Schlupfwinkel der machiavellischen Füchse«, an dem die Initiation des Novizen vollzogen wird, ist der Eingang zur Hölle. Es ist »Die Höhle der Blutegel der armen Witwen und Waisen, der immerwährender Schreck innewohnt« und »Die Synagoge der machiavellischen Verschlagenheit und Schlechtigkeit«, wie den Titeln dieser Szene zu entnehmen ist. Der Betrachter erkennt drei Menschen, die vom Feuerrachen des Satans verschlungen werden. Der eine beklagt sein Los mit den Worten: »Mit blutigem Plan gefiel ich dem Herrn im Bereich der Lebenden, und jetzt, wo ist meine Ernte und meine Erwartung?« Damit erfüllt sich die mahnende Ankündigung der Engel, die am Thron des Weltenrichters das Geschehen auf der Erde kommentieren. Der unterste Verdammte bestätigt die Weissagungen vom Ende und appelliert an alle Akteure: »Dies bedenkt, ihr armen Verbündeten unseres Verbrechens. Verflucht sei die Nacht, in der wir empfangen und die Stunde, in der wir geboren worden sind«. Der erbeutete Reichtum führt in die Armut, das Bündnis der Ungerechten endet in der ewigen Verlassenheit.

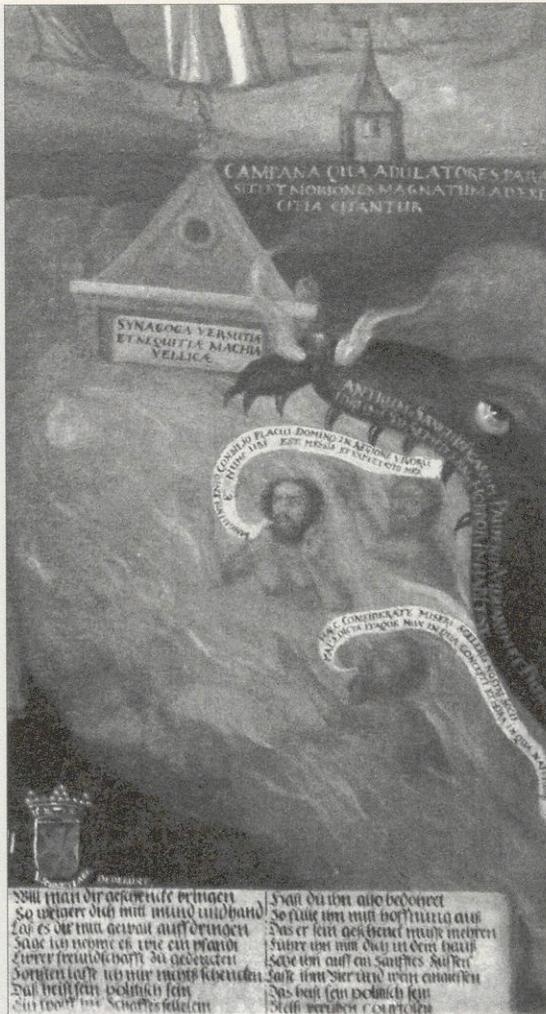


ABB. 14 _ Die ewige Verdammnis

Damit hat das Gemälde zu seiner thematischen Einheit gefunden. Jedoch die Auftraggeber oder der Künstler selbst wollten die propagandistische Wirkung des Bildes wohl noch verstärken und versahen es an seinem unteren Rand mit einer Textleiste, auf der ein siebenstrophiges Lehrgedicht zu lesen ist. Die ersten vier Strophen sind in Latein, die letzten drei Strophen in Deutsch verfasst. Die lateinischen Verse lassen stilistisch und inhaltlich erneut an die Klagen aus dem Alten Testament über die Verderbtheit der Welt denken. Beklagt wird, dass der Glaube aus der



ABB. 15 _ Ein ironischer Kommentar

Welt verschwunden sei – so heißt es z. B. am Schluss der Strophe: »Wo auch immer ich den Glauben suche, sei es im Kloster, sei es auf dem Markt, wo Glaube ist, weiß ich nicht.« – und die List die Welt regiere und das Verhalten der Menschen dominiere. Es lohnt sich, an dieser Stelle die drei in Deutsch verfassten Strophen wiederzugeben, weil sie sich von den lateinischen deutlich unterscheiden. Sie sind ein ironischer Kommentar über Politik, eine Parodie auf das Verhalten öffentlich agierender Zeitgenossen.

»Hast du Lust ferner zu wissen
 waß heutt der glaube sej
 von der wahrheitt nicht ein bis(ch)en
 groß geschätz und pralerey
 gifft im honig fein verstecken
 hinter krätzen forne lecken
 daß heist fein politisch sein
 die welt bet(ügen du)rch policey

Will man dir geschenke bringen
 So weigere dich mitt mund und hand
 Laß es dir mitt gewalt aufdringen
 Sag ich nehme eß wie ein pfandt
 Ewrer freundschaft zu gedencken
 Sonsten lasse ich mir nichß schenken
 Daß heist fein politisch sein
 Ein wolff im Schaffesfelle sein

Hast du ihn also bedohret
 So fülle ihn mitt hoffnung auß
 Das er sein geschenck müsse mehrren
 Führe ihn mitt dich in dein hauß

Setze ihn auff ein sanffttes Küssen
Lasse ihm Bierund wein eingiessen
Das heist fein politisch sein
Stetß verüben courtosey.«²

_ Der geistesgeschichtliche Kontext

Die Zeit nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges verlangte nicht nur nach einem politischen, wirtschaftlichen und kirchlichen Wiederaufbau, sondern auch nach einer geistigen Orientierung angesichts dieser Jahre des Zusammenbruchs, der Gewalt und des Niedergangs. Man suchte Erklärungen für die Katastrophe und Perspektiven für den Neubeginn. Es ging um die Fragen nach dem Verhältnis von Politik und Moral, von Recht und Gerechtigkeit, von Macht und Religion. Damit lag die Auseinandersetzung mit Machiavelli in der Luft – sei es als Gewährsmann oder als Antipode für die eigene Haltung.

Niccolo Machiavelli (1459–1527) rechnet man bis heute zu den bedeutendsten Denkern der Hochrenaissance und einflussreichsten politischen Theoretikern der Moderne.³ Dabei ist zu seiner Einordnung entscheidend, dass er gerade das nicht sein wollte: ein Theoretiker. Er war – so würden wir heute vielleicht sagen können – Staatssekretär in der Regierung der Republik Florenz, zuständig für innere Verwaltung und Kriegsangelegenheiten. Einerseits diente er den Medici und diente sich ihnen an, andererseits waren gerade diese es, die ihn einkerkern ließen und ins Exil trieben. Er diene dem Feind, paktiere mit dem Teufel und hintergehe zum eigenen Nutzen die Regierung, so lauteten die Anschuldigungen. Für Jahre zog sich Machiavelli auf sein karges Landgut vor den Toren Florenz zurück. Dort verfasst er auch seine bekanntesten Werke »Il Principe« und »Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio«, die jedoch erst posthum publiziert werden sollten.⁴

Machiavelli hat als erster und konsequent den Gedanken vertreten, Wesen und Selbstzweck des Staates sei die Macht, Recht und Moral seien im Zweifelsfalle zweitrangig gegenüber dem Machtinteresse des Staates. Er löst damit die »Kunst der Politik« aus ihren traditionellen moralischen und religiösen Bindungen. Die Politik ist autonom, sie ist Machttechnik. Drei Erfahrungen bedingen Machiavellis Ansatz. Zum einen sind es seine

in der konkreten Verwaltung von Macht und Einfluss, in der Praxis von Diplomatie und Staatsdienst erworbenen Lektionen. Zweitens erlebte er die Zeit des Niedergangs Italiens seitdem 1494 französische Truppen große Teile des Landes okkupiert hatten. Dass Italien weitgehend widerstandslos zusammenbrach, bestimmte Machiavellis politischen Pessimismus, ließ ihn nach neuen Wegen in der Rückbesinnung auf die römische Antike suchen und zu der Idee einer starken, allein auf Machterwerb und Machterhalt ausgerichteten Politik finden. Schließlich kulminierten diese beiden Tendenzen in einem pessimistischen Menschenbild. Die Menschen sind von Grund auf unmoralisch, sie interessieren sich nur für ihren eigenen Vorteil. Deshalb kann man auch nicht die Verwirklichung einer moralischen Ordnung zur Zielperspektive von Politik erklären. Wer politisch handelt, muss auch Böses tun, lautet Machiavellis Maxime. Lüge, Betrug, Intrige, sogar Mord sind erlaubte Mittel im Machterwerb und in der Machterhaltung, wenn davon das Staatswohl abhängt. Ein funktionierendes Staatswesen gründet nicht auf der Gerechtigkeit, sondern allein auf dem Willen zur Macht und der Entschlossenheit seiner Akteure. Die alte Bedeutung von Tugend (*virtus*) erhält bei Machiavelli einen neuen, einen zweckrationalen Inhalt: Allein der Erfolg zählt.

Im selben Jahr 1516, in dem Machiavelli seinen »Il Principe« beendete, erschienen die »Institutio principis Christiani« des Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus' »Utopia«. Im Gegensatz zu Machiavelli hielten diese beiden für ein christliches Staats- und Politikverständnis wegweisenden Denker an den antiken und mittelalterlichen Idealen des Staates als wahrer Rechtsgemeinschaft fest: *Justitia et pax* waren ihre Leitsterne, Gemeinwohl, Wohlfahrt sowie ein vernünftiger und friedfertiger Interessensausgleich und nicht die technisch raffinierte Kunst der Machteroberung und Machtbehauptung bildeten den Ausgang ihrer Überlegungen. Für Thomas Morus, der später zum Vorbild christlicher Politiker erklärt wurde, ist der Mensch das Maß aller Dinge. Wer dieser Richtung folgt, zielt auf das Gute, das sich in der Befolgung des Rechts realisiert und eine gerechte Gesellschaftsordnung anstrebt. Dabei gingen Morus wie Machiavelli gleichermaßen aus von der Auflösung der mittelalterlichen Welteinheit, des Schwindens des kirchlichen Machteinflusses, der Entstehung eines neuen rationalen Weltbildes und der Entwicklung neuer Wirtschaftsformen und Handelsbeziehungen. Sie unterschieden sich von Machiavelli jedoch fundamental in ihrem Menschenbild und damit auch in der Einstellung, die sie der Moral, dem Recht und der Religion gegen-

über einnahmen. Für Machiavelli gab es keine Orientierung der Politik außerhalb ihrer selbst. Seine Schriften waren deshalb auch keine »Fürstenspiegel«, wie man sie von Thomas von Aquin oder auch von Martin Luther kannte, die noch ein außerpolitisches Ziel der Politik annahmen. Das gab es für Machiavelli nicht. Die Politik hat vielmehr sich selbst zum Ziel, genauer: den Erhalt des politischen Gestaltungsraumes. Mit dieser, seiner eigenen politischen Praxis entnommenen Erkenntnis entließ Machiavelli die mittelalterliche Lehre von einer vorgegebenen Staatsordnung in die Geschichte. Die Ausübung von Autorität und Macht waren nicht länger gebunden an eine letztlich von Gott stammende sittliche Ordnung. Das Mittelalter nahm noch an, dass die Menschen dieser Ordnung nicht etwa bedürfen, weil sie Sünder sind, sondern weil sie Ausdruck der Schöpfungsordnung ist, die alle Menschen ins Recht setzt. Dem widersprach Machiavellis negative Sicht auf den Menschen.

Auf diesem Hintergrund mag es zunächst verwundern zu erfahren, dass die Erstveröffentlichung der Hauptwerke Machiavellis im Jahre 1532 mit ausdrücklicher Genehmigung von Papst Clemens VII erfolgte. Aber man darf dabei nicht übersehen, mit welcher Zustimmung Machiavellis Ansatz in weiten Kreisen der damaligen italienischen Intelligenz aufgenommen worden war. Er traf den Nerv der Zeit. Bereits 1557 jedoch setzte Papst Paul IV die Schriften Machiavellis auf den Index der verbotenen Bücher. Was genau widersprach der kirchlichen Lehre und rechtfertigte damit diesen Schritt? Machiavelli hatte sich in seinem Werk an drei Stellen zu Kirche, Religion und Christentum geäußert. Er wandte sich aus politischen Gründen gegen die Existenz des Kirchenstaates und damit gegen die weltliche Herrschaft des Papstes, weil dies die nationale Einheit Italiens gefährde. Religion allerdings lehnte Machiavelli nicht ab. Vielmehr hielt er sie funktional für wichtig, als Band für den gesellschaftlichen Zusammenhalt. Damit wurde Religion aber dem politischen Kalkül unterworfen, sie war nicht mehr der Selbstzweck einer transzendenten Bindung. Deutliche Kritik äußerte Machiavelli jedoch an dem christlichen Ethos, dem er die bürgerliche Tugendlehre, wie er sie in der Antike vorzufinden meinte, gegenüber setzte: Im Christentum werde jemand wegen der Größe seiner Demut verehrt; in der Antike hingegen wegen der Größe seiner Tat. Wer jedoch das Dulden zum Ideal erhebe, der fördere die Verweichlichung des Menschen und liefere die Weltgeschichte den Bösewichten aus. Diese drei Dimensionen machiavellischer Korrekturen am christlichen Selbstverständnis dominieren zwar

die letzten fünfhundert Jahre europäischer Kirchen- und Religionskritik, waren aber für seine damalige Indizierung nicht entscheidend. Den entscheidenden Ausschlag für das Verbot der Schriften Machiavellis lieferte sein Widerspruch zur scholastischen Lehre und zwar inhaltlich wie methodisch. Inhaltlich konnte die Kirche seine Auffassung nicht akzeptieren, dass man im höheren Interesse des Staates die Forderungen der Religion und der Moral außer Acht lassen dürfe. Methodisch gehorchte Machiavellis empirisch-pragmatischer Denkansatz nicht dem metaphysischen Ansatz der Scholastik.

1557 verbrannten die Jesuiten in Ingolstadt ein Bild Machiavellis, da sie in ihm »einen Teufel oder einen Helfer des Teufels« sahen. Etwa zur gleichen Zeit griffen einige Kirchenfürsten das Gerücht auf, Machiavelli habe den Untergang der von ihm beratenen Staatslenker angestrebt und »seine Schriften waren mit dem Finger des Teufels geschrieben« worden. 1576 erschien in Paris die Streitschrift des französischen Hugenotten Gentillet, des Chronisten der Bartholomäusnacht, gegen Machiavelli, die in den nächsten zweihundert Jahren die am häufigsten zitierte Auseinandersetzung mit dem Florentiner blieb. Erst 1739 wurde sie abgelöst durch den »Anti-Machiavel« des jungen preußischen Kronprinzen Friedrich. Er sandte seine Schrift an Voltaire mit dem Vorwort: »Machiavelli verdarb die Staatskunst und unternahm es, die Lehren der gesunden Moral zu vernichten.« Dass er in späteren Jahren als Friedrich der Große sein Urteil in Teilen widerrufen hatte, änderte nichts daran, dass noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Auszüge aus dem »Anti-Machiavel« in deutschen Schulen gelesen wurden. Die Diskussion über das, was man später »Staatsraison« nannte und sich um die Thesen Machiavellis bewegte, durchzog die gesamte Neuzeit. Friedrich Nietzsche bediente sich des »Willens zur Macht«, Carl Schmitt definierte »Souverän ist, wer den Ausnahmezustand erklären kann«, Niklas Luhmann formulierte für Politik, Staat und Religion jeweils immanente Systemtheorien. Aber auch die Kritiker Machiavellis durchziehen die gesamte europäische Geistesgeschichte. Sie reichen von Immanuel Kant über den Kreisauer Kreis bis hin zu Jürgen Habermas.

Es gibt einen globalen geistesgeschichtlichen Zusammenhang, aber auch einen konkreten, lokalen zeitgeschichtlich bedingten Kontext für unser Propagandabild. Zweifellos wird das Gemälde im Josephinum nicht gehangen haben, um die Lateinkenntnisse der Schüler zu examinieren. Ob

Schüler es überhaupt je zu Gesicht bekommen haben, muss ungeklärt bleiben. Aber für die exponierte Stellung, die das Hildesheimer Jesuitenkolleg ab den 1650er Jahren innehatte, mag dieser politisch-theologische Katechismus gerade angebracht gewesen sein. Die Jesuiten, die damals das Josephinum führten, waren wichtige Stützen in der kirchlichen Aufbauarbeit nach dem Dreißigjährigen Krieg. Zudem galten sie als strikte Gegner Machiavellis. Das hatte nichts damit zu tun, dass sie ähnlich dachten und agierten wie Machiavelli, wie ihnen von antikatholischer Warte häufig vorgeworfen wurde (z.B. »Kadavergehorsam«, »Der Zweck heiligt die Mittel«, »geistiger Vorbehalt«, Kasuistik), sondern das genaue Gegenteil war richtig. In der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es neben spanischen Dominikanern vor allem die Jesuiten gewesen, die die Grundlagen des Völkerrechts und der Menschenrechte ausbildeten. Die europäischen Religionskriege und die Entdeckung anderer Kulturen bewirkten bei ihnen ein intensives Nachdenken über das Verhältnis von Recht, Moral, Staat und Politik. Auf naturrechtlicher Grundlage formulierten sie ein Völker- und Menschenrecht, das jedes staatliche Handeln normiert. Damit waren dem Machiavellismus Grenzen gesetzt. Selbst der junge Friedrich der Große berief sich in seinem »Anti-Machiavel« auf die Werke dieser Jesuitentheologen. Für den Jesuitenorden, dem sowohl Bildung und Wissenschaft wie die Seelsorge und Beratung an Fürstenhöfen und in Königshäusern übertragen worden war, gehörte es zum notwendigen Rüstzeug, sich mit der politischen Lehre eines Machiavelli auseinander zu setzen.

Wir befinden uns nach dem Dreißigjährigen Krieg in einer Zeit, die ähnliche Erfahrungen aufweisen und deshalb auch ähnliche Fragen aufwerfen konnte, wie die Epoche Machiavellis um das Jahr 1500 herum. Die bisherigen Autoritäten waren zusammengebrochen, politische Herrschaften hatten gewechselt, viele Menschen waren sozial und geistig entwurzelt. Die Macht des Stärkeren, der Eigennutz und nicht Recht, Moral und Religion schienen für die Handlungsorientierung wegweisend zu sein. So jedenfalls lautete der empirisch gewonnene Befund Machiavellis und so finden wir es als Anklagepunkte in unserem Propagandabild wieder.

Es fällt auf, dass das Gemälde keine katholisch-kirchliche Ordnung propagiert, sondern dass hier lediglich Tugenden gegen Untugenden auftreten. Eigentlich ist das Bild ein holzschnittartiger Predigtspickzettel mit alltäglichen Mahnungen und Weisungen. Trotz aller gestalterischen Raffinesse erinnert das Bild den Betrachter doch nur an eine durchschnittlich traditionelle Predigt: Beklagt wird die Schlechtigkeit der Welt, appelliert wird an das Gewissen und die Geduld, gedroht wird mit der ewigen Verdammnis. Das Gemälde hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck, wenn man es als politisch-theologisches Propagandabild gegen machiavellistische Tendenzen werten will. Gerade dadurch bestätigt es aber seinen propagandistischen Charakter. Denn Propaganda argumentiert nicht, sondern stellt Einseitiges als das Ganze dar. In diesem Sinne soll hier zum Abschluss unserer Bildbetrachtung das »Idolum Machiavellicum« in vier Schritten kritisch gewürdigt werden.

Die erste Kritik bezieht sich auf die durchgängig individualistische Sicht, die der Intention Machiavellis nicht gerecht wird. Die im Bild beklagten Untugenden der Ungerechtigkeit, Treulosigkeit und Lüge werden auf die persönliche Habsucht, auf die Geldgier zurückgeführt. Das mag zutreffen für Machiavellis Einschätzung des vorfindlichen Menschen, nicht aber für seine politische Theorie. Nicht die persönliche Bereicherung, sondern die politischen Vorteile für den Handelnden bilden die Basis seines Verständnisses der Staatsgeschäfte. Mit der predigtmäßigen Simplifizierung auf den privaten Nutzen verfehlt unser Gemälde zwar Machiavellis Spitze, aber es belegt dadurch seinen propagandistischen Zug. Allerdings büßt es dadurch auch die politische Dimension ein und gleitet in eine allgemein menschliche Sphäre ab. Zum Stilmittel des Bildes gehört die mehrfach auftauchende Figur des Fuchses als Personifizierung von Hinterlist, Verschlagenheit und Berechnung. Damit wird eine berühmte Passage aus dem 18. Buch des »Principe« zitiert: »Einen Fuchs und einen Löwen muss sich ein Herrscher zum Vorbild nehmen. Der Löwe kann sich nicht gegen die Schlingen, der Fuchs nicht gegen die Wölfe verteidigen; deshalb muss er, um die Schlingen zu erkennen, ein Fuchs und wiederum ein Löwe sein, um die Wölfe zu schrecken. Wer nur Löwe spielen will, versteht sich schlecht auf seinen Beruf«. Interessanterweise findet sich in unserem Bild auch der Löwe, das Symbol für Kraft, Mut und Majestät wieder. Er liegt zu Füßen der trauernden Europa, die da-

rüber klagt, in den Fängen arglistiger Füchse zu sein, obwohl sie mit edlen Löwen ausgestattet sei. Das kann man als politischen Gegenentwurf zum zitierten Ratschlag Machiavellis lesen. Allerdings wird er in keiner weiteren Szene des Bildes aufgegriffen und bestätigt damit eher die Kritik an der individualistischen Engführung als dass er diese entkräftet.

Eine zweite kritische Anmerkung kann der in Szene gesetzten Verschwörungstheorie gelten. Natürlich ist das ein starkes propagandistisches Mittel, zumal es die bereits zu Lebzeiten Machiavellis sich andeutenden Unterstellungen, er sei mit dem Teufel im Bund, aufgreift. Aber das Widerchristliche, ja Blasphemische wird so stark als allgegenwärtig und mächtig hervorgehoben, dass sich kaum mehr Raum entfalten kann für eine positive Darstellung des Richtigen und Wahren. Wer überall den Satan am Werk sieht, vermag die Welt nur noch durch eine Negativfolie wahrzunehmen. Vergessen scheint im Hildesheimer Jesuitenkolleg dieser Jahre Friedrich von Spee gewesen zu sein. Von Mai bis September 1629 kurierte er im Josephinum seine lebensbedrohlichen Verletzungen aus, die ihm bei einem Attentat in Woltorp bei Peine zugefügt worden waren. Gut zwei Jahre später erschien »Cautio Criminalis«, seine Streitschrift gegen die Hexenprozesse und den damit einhergehenden Dämonen- und Teufelsglauben.

Äußerst auffällig – und das wäre die dritte kritische Anmerkung – ist die mehrfache Übernahme von Machiavellis Vorbehalten gegenüber Christentum und Religion. Ja, die Darstellungen scheinen ihn gar zu bestätigen, jedenfalls unternimmt unser Propagandabild nichts, um ihn zu widerlegen. Da ist zunächst einmal das durchgängig negativ akzentuierte Menschenbild: Intrige, Lüge und Geldgier bestimmen das menschliche Verhalten. Wege zur Gerechtigkeit, Nächstenliebe und Wahrheit werden nicht gewiesen. Die Tugenden schlafen und der »christliche Politiker« ist eine wirkungslose Randfigur. Den einzigen Ausweg aus diesem Pessimismus weist die sanftmütige Geduld. Aber genau das wirft Machiavelli gerade den Christen vor: Sie fördern nicht die Tat, sondern das Erdulden, doch damit werden sie das Böse nicht aufhalten können. Aber auch das gehört zum Eigentümlichen der Propaganda: Sie will von den eigenen Defekten ablenken, spiegelt diese in ihren Darstellungen aber nur zurück. In diesem Sinne erscheint das wohl als Kommentar zur bildlichen Darstellung am unteren Rand des Gemäldes angebrachte Lehrgedicht wie die Grablegung einer verstorbenen Absicht. Dieser Schriftsatz mutet nicht

von ungefähr an wie die Pedrella an Altargemälden. Sicherlich ist das unbeabsichtigt, aber dennoch vielsagend für einen heutigen Betrachter. Der lateinisch verfasste Text beklagt die überall raumgreifende List und den Verlust des Glaubens. Der deutsche Textteil schlägt dagegen einen anderen, einen ironischen Ton an. Das passt durchaus in ein Propagandabild, bestätigt aber inhaltlich Machiavelli und – was ungleich schwerer wiegt – formuliert als Subtext: jeder ordentliche Mensch sollte sich aus der Politik heraushalten.

Das leitet über zur vierten kritischen Anmerkung. Propaganda argumentiert nicht, klärt nicht auf, sondern behauptet nur ein Weltbild gegen ein anderes. Die Klagen über die Schlechtigkeit der Welt und über das Bündnis der Bösen, die Aufforderung zum geduldigen Ertragen und zur politischen Abstinenz vermögen nicht einen Anti-Machiavelli aufzubauen. Es werden dem Betrachter keine Verbündeten, keine Orte und Zeiten des Einstehens für Gerechtigkeit und Recht, für Glaube und Moral vorgeführt. Stattdessen wird mit der jenseitigen Höllenstrafe gedroht. Machiavelli hätte das vermutlich als Nachweis seiner These vom allein funktionalen Wert der Religion verbucht. Hier steht ein altes Weltbild, das von der ausgleichenden Gerechtigkeit im Jenseits viel zu erzählen weiß, aber für die irdische Gerechtigkeit noch keinen Ansatzpunkt gefunden hat, dem aufkommenden modernen Weltbild hilflos gegenüber.

¹_ Für die Übersetzung der lateinischen Inschriften sei Herrn Oberstudienrat i. R. Dietrich Hosemann herzlich gedankt. Die Bildbearbeitung übernahm dankenswerterweise Herr Norbert Jürgens.

²_ Worterklärungen:

»policy« wird zu dieser Zeit noch in dem allgemeinen Sinn von »Regierung, Staatsverwaltung, Politik« gebraucht.

»bedohret« wohl umgangssprachliche Verwendung des mhd. »beturen« = leidtun, Mitleid erregen; hier im Sinne von »bedauert werden«.

»courtosey« umgangssprachliche Verwendung des französischen »courtoisie« = gutes Benehmen

³_ Vgl. die Einleitung von Rudolf Zorn, in: Niccolo Machiavelli, Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung, Stuttgart (Kröner) ² 1977; Seite XVII – LXIX;

Jürgen Mittelstrass, Politik und praktische Vernunft bei Machiavelli, in: Otfried Höffe (Hg.), Der Mensch – ein politisches Tier? Essays zur politischen Anthropologie, Stuttgart (Reclam) 1992, Seite 43-67

⁴_ Die deutschsprachige Gesamtausgabe seiner Werke:
Niccolo Machiavelli, Gesammelte Schriften in fünf Bänden, München (Verlag Georg Müller) 1925