

NINA SCHROEDER

Das frühe Täuferium in Kunst und Bildkultur während der Niederländischen Republik (1581 – 1795)

Das Thema des frühen Täuferiums wird auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Genres in der bildenden Kunst der Niederländischen Republik (1581-1795) dargestellt. Diese künstlerische Arbeit, die ihr Medium vor allem im Druck fand, nahm zwar einige polemische Muster frühmoderner Kunsttraditionen auf, regte aber auch die Entwicklung und Verbreitung neuer Motive an. Fast alle erhaltenen niederländischen Kunstwerke zum Täuferium waren im 17. Jahrhundert oder später entstanden. Deshalb sollten diese künstlerischen Darstellungen nicht hauptsächlich als historische Dokumentation des Täuferiums verstanden werden, wie es im 16. Jahrhundert entstanden war, sondern eher als ein Zeugnis seiner Rezeptionsgeschichte. Die Analyse der Bildwerke im Kontext ihrer Entstehung betont auch einige der praktischen Funktionen, die das frühstäufferische Thema im Hinblick auf die Sorgen und Prioritäten des republikanischen Zeitalters erfüllen sollte. Polemisch gefärbte Kritik stilisierte die Stäufer als Ketzer oder irregeleitete Außenseiter und warnte mit diesen Bildern auch vor Radikalismus und Aufruhr in der eigenen Zeit. Wohlwollende Ansichten vom frühen Täuferium, die sich langsamer und gewöhnlich von und für Mennoniten entwickelten, gaben Erzählungen von Aufruhr einen Laufpass und konzentrierten sich auf das Martyrium und auf wenige Schlüsselfiguren, indem sie friedfertige Stäufer hervorhoben, die als Vorbilder der Glaubenstreue für wohlsituierte Mennoniten in der Republik eingesetzt werden konnten.

I. Einleitung: Ketzer und Märtyrer – eine kunsthistorische Untersuchung

Wie keine andere Zeit brachte die Ära der Niederländischen Republik (1581 – 1795) einen Reichtum an Kunstwerken hervor, in denen das frühe Täuferium auf besondere Weise Gegenstand künstlerischer Darstellungen war.¹ Das hing auch damit zusammen, dass dieses Thema

1 Harold S. Bender hat diesen Trend in seinem Artikel „Mennonites in Art“ in: *Mennonite Quarterly Review* 27, 3, 1953, S. 193, beschrieben. Einiges ist in Benders Aufsatz veraltet

für eine Vielfalt theologischer, polemischer und historischer Absichten genutzt werden konnte. Zudem stellte diese Ära einen Höhepunkt holländischer Kreativität dar: Die niederländische Republik erfuhr eine Goldene Zeit der künstlerischen Innovation, und die Region galt aufgrund der blühenden Kultur des Buchdrucks als der „Buchladen der Welt“.²

Für meine Dissertation, *Heretics and Martyrs. Picturing Early Anabaptism in Visual Culture of the Dutch Republic* (Queen's University, Kingston, Canada, 2018), habe ich Kunstwerke der republikanischen Ära (17. und 18. Jahrhundert) analysiert, die sich mit der frühen Täufergeschichte in den Niederlanden beschäftigen (d. h. mit Ereignissen und Personen zwischen 1530 und 1580). Meine Absicht war dabei, *erstens* die Schlüsselthemen zu klären, die dargestellt wurden, und die Motive und Bildprogramme zu analysieren, die eingesetzt wurden, um die täuferischen Themen zur Darstellung zu bringen; *zweitens* die wichtigsten Medien und Gattungen zu benennen, die verwandt wurden, um diese Themen zu verbreiten; *drittens* die Künstler und das ins Auge gefasste Publikum zu betrachten; *viertens* die Tradierung einzelner Kunstwerke in die jeweilige historische Situation einzuordnen und dabei die Verbreitung neuer Bilder, Reprints und Kopien durch andere Künstler zu berücksichtigen; und *fünftens* die Veränderungen in der Funktion, die den Bildern über die Jahrzehnte hin zugewiesen wurden, hervorzuheben.

Der größte Teil der Kunstwerke, die sich in den Niederlanden mit der frühen Täufergeschichte befassen, entstanden nicht zeitgleich mit den Ereignissen des 16. Jahrhunderts, sondern im 17. Jahrhundert und danach.³ Kritiker der Täufer waren die ersten, die Bilder von den frühen Täufern schufen oder in Auftrag gaben. Diese Bildwerke stellten die

und muss auf den neuesten Stand gebracht werden; und doch ist dieser Aufsatz ein wichtiger Ausgangspunkt für dieses Thema, nämlich Mennoniten und bildende Kunst.

- 2 Zum niederländischen Buchhandel s. kürzlich Andrew Pettegree und Arthur der Weduwen: *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age*, New Haven 2019.
- 3 Material aus Deutschland zum Täufertum liegt aus dem 16. Jahrhundert vor, aber dieses Material kursierte nicht im Großen und Ganzen auf bedeutsame Weise in der Niederländischen Republik des 17. Jahrhunderts (Aldegrevers Porträts von Jan van Leyden und Bernhard Knipperdolling sind eine Ausnahme). Dazu Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs: Picturing Early Anabaptist in Visual Culture of the Dutch Republic* (Diss. Queen's University, Kingston, Ont., Canada), 2018, S. 92 – 94; S. 262 – 264.

Täufer als radikale Ketzer und irregeführte religiöse Außenseiter dar. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Bildprogramme umfassen *erstens* Illustrationen für polemisch gefärbte Berichte zur frühen Täufergeschichte, *zweitens* Porträtserien von Häretikern, die vor allem Täuferführer darstellen; und *drittens* verunglimpfende oder satirisch-allegorische Programme. Nach und nach entstanden auch Bilder, allerdings in geringerem Maße, die von oder für Mennoniten geschaffen wurden und ein freundlicheres Bild von ausgewählten Täufern der frühen Zeit als Vorbilder der Glaubenstreue boten, u. a. einige Porträts von Menno Simons und Dirk Philips. Diese Porträts zirkulierten als Huldigungsdrucke. Bilder, die eine positive Sicht früher täuferischer Erfahrungen bieten, sind vor allem Drucke, die das Martyrium abbilden. Wichtige Beispiele sind *erstens* auf den Titelseiten der mennonitischen Märtyrerbücher zu finden, *zweitens* in Jan Luykens umfangreichen Abbildungen für die zweite Auflage des *Märtyrerspiegels* von Thieleman Jansz. van Braght (1685) und *drittens* in den Wiederabdrucken und Kopien, die das Erbe von Jan van Luykens Märtyrerbildern nach 1685 angetreten haben.

Der historische Kontext: Von verfolgter Minderheit zu kultureller Elite

Im 16. Jahrhundert erreichte die täuferische Bewegung die Niederlande mit dem Kürschner und Täuferprediger Melchior Hoffman. Sie hatte sich 1530 von Emden aus bis Amsterdam, Leeuwarden und andere Zentren in den niederländischen Provinzen verbreitet. Diese Bewegung wuchs schnell unter Händlern und Handwerkern an und hatte in den frühen Jahren oft einen revolutionären und apokalyptischen Charakter angenommen. Sie erreichte ihren Höhepunkt in den radikalen und berühmten Ereignissen um 1535, wie dem Sturm auf das Rathaus von Amsterdam und der Eroberung der Herrschaft im westfälischen Münster.⁴ Spiritualistische Gruppen und Gruppen um Obbe Philips, Dirk Philips und später Menno Simons verurteilten den revolutionären Charakter dieser Täufergruppen. Dennoch zogen solche Gruppen die Aufmerksamkeit der obrigkeitlichen und geistlichen Stände wegen ihrer abweichenden religiösen Ansichten und ihrer Radikalität auf sich. Sie waren in den Niederlanden fast unmittelbar, nachdem sie in der Region

4 Ralf Klötzer: The Melchiorites and Münster, in: John D. Roth und James M. Stayer (Hg.): Companion to Anabaptism and Spiritualism, 1521 – 1700, Leiden 2007 und 2011, S. 257 – 298.

Fuß gefasst hatten, Verfolgungen ausgesetzt. Die letzte Hinrichtung wurde in den nördlichen Niederlanden in den 1570er Jahren vollzogen.

Zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert änderte sich die gesellschaftliche Stellung der Mennoniten dann auf dramatische Weise: Aus einer verfolgten Minderheit wurde eine kulturelle Elite. Mit der Union von Utrecht (1579) wurde den religiösen Minderheiten in den nördlichen Niederlanden Gewissensfreiheit zugesichert. Mennoniten, von denen viele es vorzogen, sich „Doopsgezind“ (Taufgesinnte) zu nennen, konnten ihre Religion in der entstehenden Niederländischen Republik frei ausüben, solange sie ihren Gottesdienst in versteckten Kirchen hielten.⁵ Während die reformierten Bürger in den Niederlanden bevorzugt behandelt wurden und einige Berufe den Minoritäten anderen Glaubens verschlossen blieben, waren die Mennoniten dennoch in der Lage, sehr erfolgreich im Handel zu sein, und viele spezialisierten sich in medizinischen Berufen; viele waren auch als Schriftsteller, Künstler, Verleger und Drucker tätig.⁶

Von einigen streng konservativen Gruppen abgesehen, nahmen alle niederländischen Mennoniten freudig an einer Kultur der Kunstförderung teil, wie sie im 17. Jahrhundert aufgeblüht war.⁷ Viele Mennoniten gaben Porträtbilder von sich und ihren Familien in Auftrag, von einfachen Porträts Einzelner in schlichter (aber modischer und teurer) Kleidung⁸ bis zu komplexen Gruppenansichten von Familien in bunten Kleidern auf den Terrassen ihrer verschwenderisch ausgestatteten

5 Piet Visser: *Mennonites and the Doopsgezinden in the Netherlands, 1535 – 1700*, in: *A Companion to Anabaptism and Spiritualism, 1521 – 1700*, hg. von John D. Roth und James M. Stayer, Leiden 2011, S. 299–347.

6 Alistair Hamilton, Sjouke Voolstra und Piet Visser (Hg.): *From Martyr to Muppy: A Historical Introduction to Cultural Assimilation Processes of a Religious Minority in the Netherlands – the Mennonites*, Amsterdam 1994, passim.

7 Unter den konservativen Ausnahmen von der Regel waren die Groninger Alten Flamen. Sie stellten 1659 eine Liste von 20 Regeln zusammen, die u. a. häuslichen Schmuck verboten. Piet Visser: *Een achttiende-eeuws afschrift van een verordening uit 1659 voor uiterlijk, kleding en huisrichting bij de Groninger Oude Vlamingen*, in: *Doopsgezinde Bijdragen* 27, 2001, S. 235 – 238.

8 Der holländische reformierte Pfarrer Jacobus Triglandus bemerkte, dass der „Mennist fluwel“ (mennonitischer Samt) und „Mennist laken“ (mennonitischer Stoff) zwar einfach in der Farbe sein mögen, aber von „hoher Qualität“ seien: Stephanie S. Dickey: *Rembrandt – Portraits in Print*, Amsterdam 2004, S. 49 und S. 178, Anm. 113.

Landhäuser.⁹ Inventarlisten aus dieser Zeit zeigen, dass Mennoniten wohl in derselben Weise Kunst sammelten wie ihre Nachbarn anderen Glaubens. Sie besaßen umfangreiche Bildsammlungen, und ihre Porträtbilder heben manchmal Elemente ihrer Kunstsammlungen im Hin-



Abb 1. Hendrik M. Sorgh: Jacob Bierens mit Ehefrau Cornelia Haeck, ihren drei Kindern und einem Hausmädchen, 1663, Öl auf Holz, 52,5 x 71 cm, Museum Amsterdam, Rijkdienst vo het Cultural Erfgoed.

tergrund hervor. So stellt z. B. das Gruppenporträt der Familie Bierens aus dem 17. Jahrhundert mehrere Landschaftsmalereien über dem Sims ihrer Küchenwand zur Schau (Abb. 1).¹⁰

- 9 Landhäuser zu kaufen, wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts teilweise populär. Es gab einige Orte, wo so viele Mennoniten sich angesiedelt hatten, dass diese Orte als „Mennistenhemels“ (mennonitische Himmel) bekannt wurden. Beispiele von diesen Porträts und weiterführende Literatur bei Nina Schroeder: „Heerlijck beplante Boomgaerden als Paradijsen“: Natuur en beeldende kunst bij doopbsgezinden in de Republiek der Nederlanden, in: *Doopsgezinde Bijdragen* 44, 2018, S. 9–56.
- 10 Das unübliche Gemälde, das die Familie bei gemeinsamer harter Arbeit in der Küche zeigt, deutet auch darauf, dass Werte wie Fleiß geschätzt werden, während das Thema der Familienharmonie vom Cellospiel eines Sohnes der Familie gestärkt wird. Zu einigen anderen Porträts von Mennoniten s. u. a. Piet Visser u. a., (Hg.): *Menno Simons*, S. 140 – 153; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, S. 76 – 79; Frans Grijzenhout: *Frans Hals: The Portraits of a Mennonite Watch Maker and his Wife*, in: *Rijksmuseum Bulletin* 61 2, 2013, S. 128 –138; Michelle

Mennonitische Präsenz in der Bildkultur der Niederlande ist auch deshalb bedeutsam, weil einige Künstler und Schriftsteller Täufer und Mennoniten als ernstzunehmenden Forschungsgegenstand ansahen, als Gegenstand der Kritik oder als Stoff für Satiren. Die so entstandenen Kunstwerke veranschaulichen die vielfältigen Ansichten über täuferisch-mennonitische Traditionen dieser Zeit. Sie heben Spannungen hervor, die mit der gesellschaftlichen Anpassung im 17. Jahrhundert verbunden waren, ebenso eine Theologie, die für ein einfaches Leben und die Absonderung von der Welt eintrat, und erhellen die Geschichte des 16. Jahrhunderts, die von den Erfahrungen heftiger Verfolgung quer durch die Splittergruppen dieser Minderheitsbewegung bestimmt wurde. Porträts, die Mennoniten von sich selbst in Auftrag gaben, und Kunstwerke, die die kirchliche Praxis der Mennoniten in der republikanischen Ära illustrierten, formten und verstärkten Vorstellungen vom Leben der Mennoniten in der niederländischen Republik. Die Illustrationen zum frühen Taufertum prägten auf Jahrzehnte, ja sogar Jahrhunderte die Erinnerungskultur. Die Bilder zeigen uns heute, wie die Niederländer über die täuferische Geschichte dachten, und veranschaulichen den flexiblen Umgang mit diesen historischen Themen in der Bildkultur.

II. Radikale Ketzer und irregeführte Außenseiter

1. Illustrationen für polemisch geprägte historische Berichte

Im 17. und 18. Jahrhundert hatte die niederländische Obrigkeit kaum etwas von den gewaltlosen mennonitischen Minderheitsgemeinden zu befürchten, die die theologischen Nachfahren der Täufer waren. Dennoch kursierten Aufsehen erregende Geschichten in der Niederländischen Republik. Diese Geschichten dienten als abschreckende Beispiele, indem sie das schreckliche Schicksal der aufrührerischen Täufer nutzten, um vor Revolution und Widerstand zu warnen. Schockierende oder blutrünstige Illustrationen unterstützten diese Absicht.

Moseley-Christian, *Salvation and Community in Seventeenth-Century Dutch Mennonite Portraiture*: Egbert van Heemsberck's Portraits of Jacob Hercules and His Family, 1669, in: *Sixteenth Century Journal* 45, 3, 2014, S. 599 – 630. Margiet van Eikema u. a.: *The Hidden Youth of Dirck Jacobsz. Leeuw: A Portrait by Govert Flinck Revealed*, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 64, 2016, S. 5 – 61.

In zahlreichen Schriften des 16. Jahrhunderts waren die frühen Täufer Zielscheibe der Kritik.¹¹ Allerdings waren alle diese Schriften nicht mit Illustrationen versehen worden. Erst später – nach Jahrzehnten, ja sogar Jahrhunderten – wurden einige der frühen Berichte in illustrierten Neuauflagen veröffentlicht. Die Idee, solche Illustrationen zu schaffen, wurde am stärksten von der ersten holländischen Übersetzung des *Tumultuum Anabaptistarum liber unus* (1548) in Gang gesetzt, die der Historiker, Lehrer und katholische Priester Lambertus Hortensius geschrieben hatte und die unter dem Titel *Oproer der wede-doperen* 1614 mit einem Satz von neun Illustrationen erschien.¹² Diese populäre Ausgabe wurde immer wieder nachgedruckt.¹³

Der *Tumultuum anabaptistarum* beginnt mit einem kurzen Bericht der täuferischen Anfänge und konzentriert sich dann auf Aktionen der radikalen Täufer in den Niederlanden und in Münster während der 1530er Jahre.¹⁴ In der Widmung des Buches feiert Hortensius die Art und Weise, mit der der Rat Amsterdams die täuferischen Bedrohungen erfolgreich zurückgewiesen hatte, anders als in Münster, wo die Täufer in der Lage waren, die Herrschaft über den Rat zu erlangen.¹⁵

Die Illustrationen in der Ausgabe von 1614 stellen verschiedene Aufsehen erregende Momente aus der Mitte der 1530er Jahre dar, u. a. einen heimlichen Taufgottesdienst, den Verkauf von Eigentum, um

11 S. den Überblick in Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 90 f.

12 Lambertus Hortensius: *Tumultuum Anabaptistarum liber unus*, Basel (Per Joannem Oprinum), 1548; Lambertus Hortensius (I.M. P., Übers.), *Van den Oproer der Wede-doperen... Enkhuizen* (Jacob Lenaerts. Meyn), 1614. S. Christian Neff und Harold S. Bender: Hortensius, Lambertus (1500-1574), in: *Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online (GAMEO)*, Web, 1956.

13 Kurz zusammengefasst in: J. W. J. Burgers und P. Knevel (Hg.): *Nieuwe maren – Amsterdam 1534 – 1535*, Hilversum 2016, S. 60, Anm. 152; Michael Driedger, *Against the „Radical Reformation“: On the Continuity between Early Modern Heresy-Making and Modern Historiography*, in: Bridget Heal und Anorthe Wetzel (Hg.): *Radicalism and Dissent in the World of Protestant Reform*, Bristol 2017, S. 142. 2017, S. 142. Zur Analyse des Gebrauchs von Illustrationen in der Geschichte des Drucks s. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 100 – 130.

14 Der größte Teil dieses Berichts scheint tatsächlich eine lateinische Übersetzung des holländischen Augenzeugenberichts zu sein, der Joost Buyck zugeschrieben wird. J. W. J. Burgers und P. Knevel (Hg.): *Nieuwe maren – Amsterdam 1534 – 1535*, Hilversum 2016, S. 56 – 64.

15 Zur Biografie des Hortensius, s. Christian Neff und Harold S. Bender: in: *GAMEO* (wie Anm. 12).



Abb 2. Anonymus (nach Barend Dirksz.): Die Nacktläufer in Amsterdam, Kupferstich, 21,3 x 17,3 cm, in: Lambertus Hortensius: Van de Oproer der Weder-dooperen, Enkhuizen 1614, S. 18, Rijksmuseum Amsterdam.

nach Münster aufbrechen zu können, die „Schwertläufer“ von 1534, die „Nacktläufer“ von 1535 (Abb. 2 - folgende Seite), den Sturm der Täufer auf das Kloster bei Bolsward in Friesland, den Sturm auf das Rathaus in Amsterdam, den Gegenangriff auf die Täufer, die Zurschaustellung der Täufer am Galgen und ihre Hinrichtung.¹⁶

16 Zu den Illustrationen und ihrer detaillierten Analyse s. Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 102–113.

Die Illustrationen in der ersten holländischen Ausgabe der Hortensius-Schrift von 1614 stammen von einem unbekannten Künstler und sind die frühesten existierenden Beispiele für die meisten dieser Bildmotive.¹⁷ Es gibt, wie I. Q. Regteren van Altena gezeigt hat, schriftliche Belege dafür, dass diese Arbeiten (höchstwahrscheinlich mit Ausnahme der nicht mit Amsterdam verbundenen Szene am Kloster in Bolsward) auf einer Reihe von Gemälden beruhen, die von Amsterdamer Ratsherren beim Maler Barend Dircksz. (1450/1510 – nach 1557), bekannt als der „Doove“ (taube) Barend, für das Rathaus in Auftrag gegeben worden waren. Die Gemälde, die inzwischen verschollen sind, sollten vor einer radikalen Empörung warnen und die Bedeutung einer guten Regierung ins Gedächtnis rufen.¹⁸ Die früheste Quelle, die Barend Dircksz.s Bilderfolge beschreibt, findet sich in der Biografie seines Sohnes Dirk Barendsz. im *Schilderboek* (1604), die von dem Künstler und Kunsttheoretiker Karel van Mander verfasst wurde. Van Mander nennt die Täufer nicht bei Namen, sondern bezeichnet sie nur als „revolutionäre Sekte“. Er bemerkt, dass die Bilder „schrecklich anzuschauen“ und nachfolgende Bearbeitungen dieses Themas künstlerisch weniger wertvoll seien als diejenigen von Dircksz.¹⁹ Karel van Mander war Mitglied der Altflämischen Mennoniten.²⁰ Sein Text ist eines von vielen Beispielen dafür, wie sich Mennoniten von den frühen gewaltbereiten Melchioriten und Münsteranern mit Abscheu abwandten.²¹ Der Text ist auch deshalb besonders bedeutsam, weil er einen frühen schriftlichen Beleg für Kunstwerke darstellt, die sich mit dem Täuferum in den Niederlanden befassen. Später haben andere Stadtchroniken und -geschichten

17 Zu einer früheren Abbildung der Schwert- und Nacktläufer s. Anm. 33.

18 I. Q. Regteren van Altena: Doove Barend, de schilder en de Wederdoopers, in: *Jaarboek van het genootschap Amstelodamum* 22, 1925, S. 114.

19 Sein Kommentar lässt an andere künstlerische Darstellungen des Gegenstands denken, die vor 1604 existierten (aber inzwischen verschollen sind). Karel van Mander: *Het schilderboek*, Harlem 1604, fol. 259 r; transkribiert und erörtert in: Regteren van Altena: Doove Barend, S. 117 (wie Anm. 18).

20 Zu Details s. David A. Shank: Karel van Mander's Mennonite Roots in Flanders, in: *Mennonite Quarterly Review* 19, 2005, S. 331–249.

21 Von früh an wurden Apologien, die die Münsteraner Täufer verurteilten und Toleranz forderten, von Menno Simons und anderen Täuferführern geschrieben: z. B. Menno Simons 1552 in: *Complete Writings of Menno Simons*, Elkhart 1871, S. 75–87. Dieses Bemühen der Mennoniten, sich von den Münsteranern abzusetzen, wurde in der Märtyrerliteratur, der mennonitischen Geschichtsschreibung und Apologie beibehalten (s. auch Anm. 49 zu den Waldensern).

diese Details bestätigt.²² Obwohl es nur sehr wenige holländische Kunstwerke des 16. Jahrhunderts zum frühen Täufertum gibt, hat eines der wenigen Beispiele, Dirksz.s verschollene Bilderfolge, in hohem Maße die folgenden polemisch ausgerichteten historischen Darstellungen der niederländischen Täufer für die gesamte Frühe Neuzeit geprägt, wenn auch mit Kopien, die ihren Weg in den Bericht des Hortensius von 1614 fanden und sich von dort her weiter verbreiteten.

Einige wenige, recht unterschiedliche Illustrationen wurden entworfen, um diese besonders frühen täuferischen Szenen darzustellen. Die großformatigen Bilder wurden in kleinerem Format kopiert und um sieben neue Illustrationen zu weiteren historischen Ereignissen für eine neue holländische Ausgabe von 1659 ergänzt. Diese auf 16 Kupferplatten erweiterte Sammlung wurde in die nachfolgenden holländischen Hortensius-Ausgaben und einige französische Übersetzungen übernommen.²³ Die neuen Illustrationen konzentrieren sich auf die Täuferherrschaft in Münster und zeigen z. B., wie der holländische Schneiderkönig Jan van Leyden von einem erhöhten Thron aus über die Bürger der Stadt regiert, oder die schreckliche Szene, wie Jan van Leyden eine seiner Frauen enthauptet, oder auch die Darstellung seiner Hinrichtung, nachdem die Stadt von den katholischen Truppen zurückerobert worden war.²⁴ Die neuen Illustrationen stützten und ergänzten den Bericht des Hortensius, indem sie Bilder zur Verfügung stellten, die bisher nicht in der auf die Amsterdamer Ereignisse beschränkten Bildtradition dieses Buches vertreten waren. Schließlich regten auch weitere Berichte wie diejenigen Guy de Brays und Hermann Kerksenbrochs die Entstehung neuer Bilder an, doch das war erst im 18. Jahrhundert der Fall.²⁵ Aus diesem Grunde waren die für diese Berichte geschaffenen

22 Z. B. Johannes Isacius Pontanus: *Rerum et urbis Amst. Historia*, Amsterdam 1611, S. 245; Petrus Montanus: *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt Amsterdam*, Amsterdam 1614, S. 141 f.; und (nach der Zerstörung des alten Rathauses) Melchior Fokkens: *Beschrijvingh der wijdt vermaarde Koopstadt Amstelredam*, Amsterdam 1662 und 1663, S. 101. S. Regteren van Altena: *Doove Barend*, S. 110 f.

23 Die erste Ausgabe, in der diese neuen Bilder genutzt wurden, wurde veröffentlicht von Jan Jacobsz. Schipper: *Lambertus Hortensius* (Übers. unbekannt): *Van den oproer der Wederdooperen...*, Amsterdam 1659. Näheres zu den folgenden holländischen und französischen Versionen s. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 84–90; s. auch Anm. 13.

24 Zur Bildanalyse im Einzelnen s. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 115–130.

25 Guy de Brays Bericht sollte wohl für eine einzigartige Serie von einhundert Zeichnungen um 1720 genutzt werden; und schließlich wurde Kerksenbrochs Manuskript mit Illustrationen zunächst 1771 in deutscher Sprache mit einigen Illustrationen gedruckt, die sich auf

Illustrationen weniger verbreitet und wirkten in der visuellen Kultur weniger lange nach als der Hortensius-Bericht. Die Illustrationen, die zuerst in den holländischen Ausgaben des Hortensius genutzt wurden, fanden ihren Weg auch in andere holländische Publikationen des 17. Jahrhundert wie z. B. in einige Beschreibungen von Amsterdam, wo eng miteinander verwandte Kopien ausgewählter Bilder zu sehen sind.²⁶ Die holländischen Hortensius-Illustrationen wurden sogar als Anregungen für Bilder genutzt, die in anderen Ländern entstanden.²⁷

Wenn man Gattung und künstlerische Herangehensweise betrachtet, so ist die wichtigste und vorrangige Funktion dieser Illustrationen, historische Ereignisse zu bebildern – wenn auch recht fantasievoll und sensationsschend. Obwohl sich die Illustratoren nicht besonders anstrengten, die Täufer freundlich darzustellen, enthalten ihre Darstellungen keine übertriebenen satirischen Elemente oder extreme Karikaturen. Vielmehr unterstützen sie die starken antitäuferischen und antisektierischen Signale in den erzählenden Texten, indem sie die dramatischsten Momente in diesen Geschichten unterstreichen.

2. Christoffel van Sichem und die Ketzerporträts

Nur sehr wenige täuferische und mennonitische Führungspersonen des 16. Jahrhunderts wurden zu Lebzeiten porträtiert. Ausnahmen sind die bekannten Porträts des münsterischen Königs Jan van Leyden und seines Ratgebers Bernhard Knipperdolling, die vom deutschen Künstler Heinrich Aldegrever kurz vor deren Tod 1536 angefertigt wurden.²⁸

bekannte Szenen aus der Bildtradition des Hortensius beziehen, und einige andere, die auf der Grundlage dieses anderen Berichts neu konzipiert wurden. S. Hans Galen u. a.: Die Wiedertäufer in Münster, exh. Cat., Stadtmuseum Münster, Münster 1983, S. 214; Adriaan Plak: De wortel van het kwaad in honderd tekeningenbijeengebracht. Portfolio, ingeleid en toegelicht door Adriaan Plak, in: Doppsgezinde Bijdragen 26, 2000, S. 121 – 136. Zu den Kerksenbroch-Bildern: Rommé und Albrechts: Das Königreich der Täufer: Die münsterischen Täufer im Spiegel der Nachwelt, Bd. 2, exh. Cat., Stadtmuseum Münster, Münster 2000, cat. Nr. 187, S. 180 – 183. Vgl. Günter Vogler, Thomas Müntzer in einer Bildergeschichte. Eine kulturhistorische Dokumentation. Thomas-Müntzer-Gesellschaft, Veröffentlichungen Nr. 13, Mühlhausen 2010.

26 Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 134–142.

27 Zu Kopien und Varianten außerhalb der Niederländischen Republik s. Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 115–130. Zum Pantheon Anabaptisticum und einigen anderen bebilderten Werken s. Michael Driedger: Against the „Radical Reformation“, S. 139–161.

28 Über sie ist viel in den Katalogen der Museen in Münster geschrieben worden, s. Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 190–196 (genauere bibliografische Angaben).

Auch von dem Spiritualisten David Joris scheint es einige wenige frühe Porträts zu geben.²⁹ Obwohl es keine naturgetreuen Abbildungen der meisten Täuferführer und vieler anderer religiöser Dissidenten gab, verbreiteten sich Darstellungen von ihnen in der Niederländischen Republik, vornehmlich dank der Ketzerporträt-Serie des beginnenden 17. Jahrhunderts, die Christoffel van Sichem (I.) geschaffen hatte. Er schuf Porträts, die von der Ähnlichkeit mit den porträtierten Gestalten inspiriert waren (wenn es sie denn gab wie bei Jan van Leyden, Knipperdolling und Joris), und für den Rest erfand er Züge, die eine Ähnlichkeit andeuten sollten. Seine Serie von Porträts der „Erzketzer“ wurde in Flugblättern und Büchern verbreitet, auch wurden sie von anderen Künstlern genau kopiert.

Diese „Ketzerporträts“ können als Gegenentwürfe zu den Porträts ehrwürdiger Geistlicher, Reformatoren und Landesherren aus dem 16. Jahrhundert verstanden werden. Solche Porträts waren in der Frühen Neuzeit begehrte Sammelstücke. Anders als Porträts „großer Männer“, die bewundert und denen nachgeeifert wurde, dienten „Ketzerporträts“ als negative Beispiele: Wie die polemischen Geschichtsdarstellungen der täuferischen Erhebungen verfolgten diese Porträts den Zweck zu warnen, auch wenn sie gleichzeitig Interesse an den überraschenden und fremden biografischen Details weckten.

Einige der ersten Ketzerporträts van Sichems waren als Flugblätter in Umlauf, die mit holländischen und deutschen Lebensbeschreibungen zwischen 1605 und 1607 gedruckt wurden. Eine umfangreichere Sammlung von Porträts erschien 1608 unter dem Titel *Historische Beschreibung und abbildunge der fürnembste Haupt-Ketzer* in einer holländischen und einer deutschen Ausgabe.³⁰ In diesen Veröffentlichungen wurden die Abbilder, die in den Flugblättern kursierten – mit den Porträts der münsterischen Anführer Jan Matthijs, Jan Beuckelsz. Van Leyden und Bernhard Knipperdolling, des Spiritualisten David Joris, des Leiters der Nacktläufer Dirck Snijder, des exzentrischen Propheten

29 Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 197–199.

30 Van Sichem: *Historische Beschreibung unnd abbildunge der fürnembste Haupt-Ketzer*, so von de Catholische unnd Christliche Kirchen, gleich für Schwörmer unnd irrige gaister verbannt und verworffen seind, ihre lehr, leben, anfang unnd einde kurtz beschreiben. Desgleichen im truck also keinmahl (aber yetz neuw) ausgangen, Amsterdam 1608. (niederländisch: *Historische beschrijvinge ende afbeeldinge der voorneemste hooft ketteren* (...), Amsterdam 1608. S. auch Nanne van der Zijpp: *Art. Van Sichem, family*, in: GAMEO, 1959, Web.



Abb 3. Christoffel van Sichem (I): Porträt von Dirk Snijder, vor 1608, Kupferstich, 19,2 x 13,0 cm, niederländischer Druck, in: Historische beschrijvinge ende afbeeldinge der voornemste hoofd ketteren, Amsterdam 1608, und andere Publikationen, Rijksmuseum Amsterdam.

Herman Sutor van 't Sant und wohl auch des Dissidenten Michael Servet³¹ – um einige neue Porträts von religiösen Dissidenten ergänzt, die in Verbindung zum Täufertum oder zur Radikalen Reformation standen: Ludwig Hätzer, Hans Hut, Melchior Hoffman, Adam Pastor, Hendrik Niclaes, Balthasar Hubmaier, Melchior Rinck und Thomas Müntzer. Die einzigen Porträts in dieser Serie aus dem Jahr 1608, die in keiner Beziehung zu den Täufern standen, waren solche von Bischof Arius aus dem vierten Jahrhundert und von Mohammed.

Nach dem Vorbild der Flugblätter van Sichems übernahmen die Titelseiten dieser Sammlungen das biblische Zitat aus Matth. 5,17, eine Warnung vor falschen Propheten, das sich für solche antisektiererische Polemik vorzüglich eignete. Während van Sichems Buchtitel nahelegt, dass es sich hier um einen Bericht von den Ketzern quer durch die Geschichte der Christenheit handelte – nicht um einen Bericht von täuferischen Häretikern – waren doch nahezu alle Gestalten, die er porträtierte, mit der Radikalen Reformation, die meisten auch mit den Täufern verbunden. Diese Sammlung stellt deshalb – ganz buchstäblich – das Täufertum als das Gesicht der Häresie im weitesten Sinne vor.

In jedem Porträt van Sichems werden die Abgebildeten durch eine Kombination von Attributen, Gesten, Hintergrundvignetten und Inschriften identifiziert. Zum Beispiel wird Melchior Hoffman, der seine Tage in einem Straßburger Gefängnis beendete, bezeichnenderweise in einem Raum mit vergitterten Fenstern sitzend dargestellt. Das Porträt des Anführers der Nacktläufer³² stellt auch die täuferischen Schwertläufer von 1534 und die Nacktläufer von 1535 im Hintergrund dar (Abb. 3).³³

31 Wie ich bezüglich der erreichbaren Einblattdrucke und anderer Ketzerporträts, die von Christoffel van Sichem und Haestens in den frühen 1600er Jahren veröffentlicht wurden, argumentiert habe, ist es wahrscheinlich, dass das Porträt Servets auch als einer der größeren Einblattdrucke kursierte, bevor es als eine der Abbildungen von 1608 wiederverwendet wurde. Das Porträt vom umstrittenen katholischen Mönch Cornelisz. Adriaensz. van Dordrecht, Bruder Cornelis genannt, das auch im großformatigen Einblattdruck erscheint, wurde nicht in die Veröffentlichungen von 1608 aufgenommen. Siehe aber Anm. 35.

32 Es gibt einige Unklarheiten bezüglich seines Namens in den verschiedenen niederländischen Druckserien: Diederick Snijder / Dirck Janssen / Theodorus Sutor / Hendrick Hendricksz. Snijder. S. Nanne van der Zijpp: Art. Sichem, van, family, in: GAMEO; s. auch Art. Dirck Janssen (d. 1535), in: GAMEO, Web. 1956; und Nanne van der Zijpp: Art. Naaktlopers (Naaktloopers), in: GAMEO, Web. 1957.

33 Interessanterweise geht diese Illustration der Schwertläufer und Nacktläufer der Illustration dieser Themen für die Hortensius-Ausgabe von 1614 voraus. Zugegebenermaßen ist seine Ritterrüstung verwirrend. Möglicherweise nutzen deshalb spätere Veröffentlichungen

Auf van Sichem geht auch das Porträt von Menno Simons zurück, das ihn mit einer Krücke, einem weitkrepfigen Hut und einer geöffneten Bibel zeigt, auf der sein Wahlspruch (1. Kor. 3, 11) zu lesen ist. Es ist das einzige Beispiel in dieser Sammlung, das eine offene und lesbare Buchseite zeigt, während viele andere Porträtierte geschlossene Bücher bei sich tragen. Das Porträt kursierte in Flugblättern neben einer Biografie im frühen 17. Jahrhundert.³⁴

Dieses Porträt hatte aber ein anderes Format als die anderen großformatigen beschrifteten Drucke der Ketzerporträts und wurde niemals in die Bücher von 1608 aufgenommen, auch nicht in die meisten Sammlungen von Kopien nach der Serie van Sichems.³⁵ Die Biografie von Menno Simons wird in den frühen Blättern sehr sympathisch und lobend dargestellt – im Unterschied zu den verurteilenden Biografien, die mit den Porträts der „Erzketzer“ van Sichems veröffentlicht waren.³⁶ Aus den Archivfunden Leonard Forsters geht hervor, dass van Sichem wohl mit einer Täuferin verheiratet war – obwohl er selbst kein Täufer war – und dass sein Sohn, ebenfalls ein bildender Künstler, in seinem späteren Leben in einer mennonitischen Gemeinde der Waterländer getauft wurde.³⁷ Das macht van Sichems Rolle als eines Künstlers, der

Hendrick Haestens (Anm. 39) und einige andere eine andere nackte Gestalt; s. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 237.

34 Zu den zahlreichen Abbildungen von Menno Simons s. G. J. Boekenooogen: *De Portretten van Menno Simons*, in: *Doopegeezinde Bijdragen* 53, 1916, S. 33–106; S. Smeding: *The Portraits of Menno Simons*, in: *Mennonite Life*, July 1948, S. 16–19; und Piet Visser u. a.: *Menno Simons*, S. 62–115; zu Van Sichem bes. S. 65 f.

35 Das Porträt von Menno Simons erscheint nur gemeinsam mit den anderen Ketzerdrucken in einem Reprint der Druckplatten mehrere Jahre nach van Sichems Tod (eine Reihe, in die auch Porträts Bruder Cornelis, und erstmals des Dr. Faustus, und Christoffel Wagenaar aufgenommen wurden). *Het Tooneel der Hooft-Ketteren, bestaande in verscheyde Afbeeltsels van Valsche Propheten, Naacktlloopers (...)* in 't Koper gesneden door C. V. Sichem, Middelburg 1677. Nanne van der Zijpp: *Art. Sichem, van, family*, in: *GAMEO* (wie Anm. 30).

36 Das ist in anderen existierenden Untersuchungen noch nicht ausreichend herausgestellt worden. So diskutiert Boekenooogen beispielsweise das Porträt insgesamt und transkribiert die ihm beigegebene Biografie von Menno Simons, doch er führt seine Beschreibung des Bildes und van Sichems, als ob der Druck tatsächlich als Kritik an Menno und den Mennoniten gemeint gewesen sein sollte. Boekenooogen: *De Portretten* (wie Anm. 34), S. 52–58. S. meine alternative Analyse und englische Übersetzung, Nina Schroeder, *Heretics and Martyrs*: S. 226–231.

37 Leonard Forster: *Christoffel van Sichem in Basel und der frühe deutsche Alexandriner*, Amsterdam 1985, S. 7 und S. 106–111.

so viele Anführer der Radikalen Reformation als „Erzketzer“ verewigt hat, umso interessanter: mit dieser Serie der Porträtdrucke trägt er zur Pflege eines extrem kritischen visuellen und schriftlichen Narrativs bei, nicht nur im Hinblick auf viele wichtige frühe Täufer, sondern auch um die Geschichte der Mennoniten von ihnen zu unterscheiden.³⁸

Vor 1610 hatte die Druckserie van Sichems auf wirkungsvolle Weise die Konzeption geprägt, die in den meisten Fällen die nachfolgenden Porträts der Täuferführer bestimmen sollte. Darstellungen anderer wichen fast nie von dieser Bildkonzeption ab, abgesehen von einigen interessanten Ausnahmen, zu denen auch einige Porträts gehören, die von dem Leidener Drucker Hendrik Haestens einbezogen wurden, als er mehrere Bücher herausbrachte, in denen Kopien der Illustrationen nach den Drucken van Sichems genutzt wurden³⁹, und auch z. B. zwei besondere Rembrandt-ähnliche Radierungen, die von dem Künstler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraten als „Jan van Leyden koning tot múnster (König zu Münster)“ und „Knipperdolling“ geführt wurden.⁴⁰ Van Sichems Porträtfolge ist auch deshalb bedeutsam, weil sie den Umfang der täuferischen Ketzererzählungen auf markante Weise um Bilder und Berichte von schweizerischen und süddeutschen Täufergestalten über die holländischen Anführer hinaus erweitert hat.

38 Zum erweiterten Argument s. Nina Schroeder, *Heretics and Martyrs*: S. 226–234.

39 Haestens nutzt das Abbild von Jan Matthijs für Thomas Müntzer und fügt ein ganz neues Porträt hinzu, das Jan Matthijs darstellt. Weiterhin wird das Abbild des Anführers der Nacktläufer neu gestaltet: anstatt als Mann in Ritterrüstung wird er als Mann dargestellt, der sich umdreht und über seine nackte Schulter mit offenem Mund schaut, als ob er schreit, und seine Hände fuchtelte in der Luft. Das deutet stärker darauf hin, dass er nackt durch die Straßen läuft. Haestens veröffentlichte zunächst ein Oktav mit dem Titel *Grouwelen der voornaemster hooft-ketteren* (1607). Viele andere Veröffentlichungen folgten. Zur genaueren Analyse der Geschichte des Drucks von Haestens und eine ergänzende Bibliografie s. Nina Schroeder, *Heretics and Martyrs*: S. 238.

40 Erstere ist eine Radierung nach einem Gemälde eines anonymen Mannes (auch *Tronie* genannt) aus der Rembrandt-Schule. David DeWitt: „Bearded Man in a Fur Hat (vorher „Jew in a Fur Hat“), in: *The Leiden Collection Catalogue*, hg. von Arthur K. Wheelock Jr.: <https://www.theleidencollection.com/artwork/bearded-man-in-a-fur-hat/> (Zugriff: 19.05.2020). Letztere Radierung ist nur in seinem zweiten Zustand als „Knipperdolling“ bezeichnet. Sie ist im Stil Rembrandt ähnlich, aber es gibt eigentlich keine bereits vorhandene gleiche Arbeit von Rembrandt oder seines Kreises, die als Modell hätte dienen können. Van Hoogstraten stammte aus einem mennonitischen Haus in Dordrecht und war exkommuniziert worden, weil er eine Ehe außerhalb der mennonitischen Gemeinschaft eingegangen war. Zu einer intensiveren Analyse dieser beiden Radierungen s. Nina Schroeder, *Heretics and Martyrs*, S. 250 – 258.



Abb 4. Anonymus: Kirchenführer kämpfen um Johannes den Täufer, in: Aermout van Geluwe: *Eerste Deel Over De Ontledinghe Van dry verscheyden Nieuw-Ghereformeerde Martelaers* Boecken, Antwerpen 1556, S. 26, Bibliothek von Piet Visser, Zaandam.

3. Allegorisch-polemische Programme

Frühmoderne allegorische und satirische Flugblätter (Einblattdrucke), Buchillustrationen und auch einige Gemälde verließen sich auf eine bestimmte Bild- und Formsprache, um die täuferisch-mennonitischen Traditionen zu erfassen. Da es notwendig war, bestimmte Gruppen schnell und eindeutig zu identifizieren, wurden einfache ikonographische Ausdrucksmittel eingesetzt. Am häufigsten wurden Motive verwendet, die die Erwachsenentaufe oder Menno Simons ins Bild setzten bzw. die sich auf Radikalität und Aufruhr – oft im Zusammenhang mit Münster – bezogen.

Wie ich ausführlich an anderer Stelle gezeigt habe, war die Erwachsenentaufe ein geeignetes Bildmotiv, um die Täufer und Mennoniten aufs Korn zu nehmen, da die Erwachsenentaufe eine der strittigsten Praktiken war, zumal die Darstellung dieser Praxis die Unterschiede zu den Katholiken und den anderen reformatorischen Bewegungen des 16. Jahrhunderts gut verdeutlichen konnte. Außerdem war es ein-

facher, diesen konkreten Akt abzubilden als viele andere theologische Unterscheidungsmerkmale.⁴¹

In Flandern und der Niederländischen Republik war die Darstellung Menno Simons' ein geeignetes Mittel, wenn Künstler Gruppen mit Hilfe eines Porträts ihres Anführers polemisch darstellen wollten. Obwohl es im 16. Jahrhundert viele weitere täuferische Führungsgestalten gab, wurde fast immer Menno gewählt, um ihn anderen bedeutenden Reformatoren gegenüberzustellen. (Anderswo, in England zum Beispiel, neigte man eher dazu, allgemeine Motive zu verwenden).⁴² Wie bereits oben gezeigt, wissen wir nicht, wie Menno Simons tatsächlich aussah. In satirischen Darstellungen und anderen Drucken wird er häufig mit Bart, Krücke oder Bibel dargestellt.⁴³

Die Darstellung von Menno erscheint in einer der Abbildungen, die für ein Buch des katholischen Polemikers Arnoud Geluwe von 1656 angefertigt wurde (Abb. 4).⁴⁴ Wie in anderen flämischen Beispielen zielen Text und Bild darauf ab, alle anderen Gruppen gegenüber der katholischen Tradition, die Ende des 16. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden wieder dominierte, als unterlegen herauszustellen. Der Autor kritisiert, dass andere Glaubensgruppen katholische Heilige als ihre eigenen Märtyrer zu vereinnahmen suchen. Deshalb wird Menno hier – gemeinsam mit Calvin und Luther – dabei gezeigt, wie sie versuchen, Johannes den Täufer mit einem Lasso einzufangen und auf ihre Seite zu ziehen.⁴⁵ Während die polemische Auseinandersetzung mit den Täufern die Entwicklung von einigen neuen ikonographischen Motiven anregte, zeigen die polemischen Werke in vielen Fällen auch die Wiederverwendung älterer polemischer Motive der Flugblätter. Hier scheint es so zu sein, als ob der

41 Nina Schroeder: *Illustrations of Adult Baptism in the Anabaptist-Mennonite Tradition. An Evolving Motif in Visual Culture of the Dutch Republic and Early Modern Europe*, in: *Reframing Reformation. Understanding Religious Difference in Early Modern Europe*, Toronto 2020, S. 113–168.

42 Beispiele aus England bei Nina Schroeder: *Illustrations of Adult Baptism*, S. 123–126.

43 Verschiedene Beispiele bei Boegenoeen, Smeding und Visser (wie Anm. 34).

44 Aernout van Geluwe: *Eerste Deel Over De Ontledinghe Van dry verscheyden Nieuw-Ghereformeerde Martelaers Boecken, ofte Reden-kamp-strydt tusschen de Lutheriaenen, Calvinisten, end Weder-doopers...* Antwerpen 1656, S. 26.

45 Visser et al., cat. no. 15, S. 117. Ausführlicher: P.J.A Nissen: *De katholieke polemiek tegen de dopers. Reacties van katholieke theologen op de doperse beweging in de Nederlanden (1530–1650)*, Proefschrift Katholieke Theologische Universiteit Amsterdam, Enschede 1988, besonders S. 226–235.



Abb 5. Cornelis Anthonisz: Patientia, Holzschnitt, 21,4 x 26,8 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Autor sein Motiv einem Holzschnitt des 16. Jahrhunderts entliehen hat, in der die Geduld (als allegorische Figur) zu sehen ist, die vom Teufel in die eine, vom Tod in die andere Richtung gezogen wird (Abb. 5).⁴⁶

Das Beispiel zeigt, wie das Täufer- bzw. Mennonitentum künstlerisch identifiziert und so zur Zielscheibe der Kritik gemacht werden konnte; dennoch ist es auch wichtig festzuhalten, dass Bildmotive und Themen, mit denen das Täufertum erkennbar gemacht werden sollte, *auch* in anderen polemischen Zusammenhängen – und sogar darüber hinaus – verwendet werden konnten. Ikonographische Vorbilder aus der frühen Täuferbewegung wurden gern genutzte Symbole für Ketzerei, Sektierertum und revolutionären Überschwang. So zeigt z. B. ein anonymes holländisches Flugblatt aus dem Jahr 1651 eine kleine Abbildung von Knipperdolling innerhalb einer Gesamtkomposition, die Oliver Cromwell und die Puritaner verächtlich macht.⁴⁷ Wie der Begleittext erklärt, entsteht der Geist

46 Weitere Beispiele bei Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 290–297.

47 Anonymus: *Danck-Predikation*. Kupferstich, British Museum, London. Weitere Informationen bei Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 285–286.

Knipperdollings dem Grab und überreicht Cromwell ein Buch und ein Schwert. Knipperdolling, als Symbolfigur des gescheiterten Täuferreichs zu Münster, soll hier Cromwell in die Nähe einer umstürzlerischen und fehlgeleiteten fanatischen Ideologie rücken. Es gibt auch zwei holländische Stillleben, die Jan van Leyden und das Täuferreich von Münster als Symbole einer aberwitzigen Tragödie in Vanitas- bzw. Memento-Mori-Darstellungen einbetten. Das Stillleben von Collier enthält das Porträt Jan van Leydens, das auf Aldegrever zurückgeht, das andere von Jurriaan van Streek zielt die Titelseite eines holländischen Theaterstücks über das Täuferreich von Münster.⁴⁸ Die Künstler konnten darauf vertrauen, dass die Bezüge zu Münster erkannt und als allgemeine Symbole für Wahnsinn und Unglück gedeutet werden konnten.

Die Geschichte der frühen Täuferbewegung war Zielscheibe der Kritik – die dabei entwickelten Bildmotive konnten aber auch in anderen religiösen und sozio-politischen Zusammenhängen in polemischer Art und Weise wiederverwendet werden. Es ist bemerkenswert, dass in den Niederlanden zwischen 1530 und 1600 sehr wenige polemische Bilder zum frühen Täuferum entstanden, während in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganze Serien von Drucken über täuferischen Radikalismus in Amsterdam und Münster und über frühe Täuferführer aus verschiedenen europäischen Regionen in großer Zahl produziert wurden. Diese Drucke und ihre Bildmotive wurden zu Musterbeispielen für Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts.

III. Märtyrer und Vorbilder der Frömmigkeit

1. Martyrologische Titelbilder: Die Entwicklung eines alternativen mennonitischen Narrativs

Viele Mennoniten, die in der Niederländischen Republik lebten, waren an der lebhaften Produktion von bebilderten Andachtsbüchern und anderer Erbauungsliteratur für einen christlichen Leserkreis beteiligt. Dennoch brachten sie wenige oder keine Bilder in den Druck, die sich

48 Die Bedeutung des Porträts von Jan van Leyden wird herausgestellt in R. Fritz: Heinrich Aldegrevers Kupferstich 'Jan van Leiden' als Vanitas-Symbol, in: Zeitschrift Westfalen 47, 1969, S. 134–143. Luckhardt et al.: Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer, exh. Cat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1985, cat. no. 46, S. 130; Rommé und Albrecht, et al.: Das Königreich der Täufer, vol 2, cat. no. 180, S. 164. Zum Bild van Streeks (1632–1687) vgl. Rommé und Albrecht, et al., 2000, vol. 2, cat. no. 181, S. 166.



Abb 6. Anonymus: Illustrierte Titelseite von Hans de Ries: *Historie der Martelaeren ofte waerachtighe Getuygen Jesu Christi*, Haarlem 1615, Bibliothek von Piet Visser, Zaandam.

auf ihr täuferisches Erbe bezogen. Schließlich wurden doch einige Bilder produziert, aber die Reichweite dieser Inhalte war nicht im entferntesten so verschieden wie viele der negativen bzw. polemisch ausgerichteten Abbildungen, die in Umlauf waren. Die Mennoniten verleugneten die

revolutionäre Geschichte von Münster, indem sie sie nicht zur Kenntnis nahmen, verurteilten oder ihr auswichen, wie die Martyrologien als frühe Versuche mennonitischer Geschichtsschreibung zeigen.⁴⁹ Für den größten Teil des 17. Jahrhunderts blieben die sympathisierenden und berühmten Bilder, die sich auf das frühe Erbe der Mennoniten bezogen, tatsächlich nur auf einige Porträtdrucke von friedfertigen frühen Täuferführern wie Menno Simons und Dirk Philips beschränkt. Wir wissen, dass solche Porträts in einigen mennonitischen Familien gesammelt wurden.⁵⁰ Daneben gab es eine kleine Anzahl von Titelbildern, die Märtyrerbücher des 17. Jahrhunderts schmückten, und später die Illustrationen Luykens, die die ersten Bemühungen der Kunstgeschichte darstellen, die Verfolgung der Täufer in ein positives Licht zu rücken. Die Sammlungen der Geschichte der Märtyrer schufen ein täuferisches Narrativ, das darauf abzielte, das revolutionäre und gewalttätige Täufertum hinter sich zu lassen. Dabei stützte man sich auf die Erwachsenentaufe und die Wehrlosigkeit als Säulen der eigenen Frömmigkeit und zeichnete die frühen Täufer als Vorbilder für eine Glaubenshaltung, die sich in Übereinstimmung mit den Vorbildern der Bibel und der frühen Kirche wusste.⁵¹ Die verzierten Titelblätter und Illustrationen der Martyrologie unterstützten diese Aufgabe.

Bis 1685 fanden sich wohlwollende Illustrationen des frühen Täufertums nur in fünf Titelbildern mennonitischer Märtyrerbücher. Das

49 Der „waldensische Mythos“, nach dem Mennoniten die Wurzeln ihres Glaubens bis zu der mittelalterlichen Reformbewegung der Waldenser zurückverfolgen können, ist hier auch von Bedeutung. Er erzählt eine Geschichte der Mennoniten, die die gewalttätigen und revolutionären Taten einiger früher Täufer völlig umgeht und sich auf diejenigen beruft, von denen man annahm, dass sie der Gewalt standhaft widerstanden haben. Vgl. Hermannus Schijn: *Korte historie der protestante christenen, die men Mennoniten of Doopsgezinden noemt, waar in niet alleen hunne oorsprong en voortgang, maar ook ... hun duidelyk onderscheit van de Munstersche Wederdopers ...* wort aangewezen, Amsterdam 1711.

50 Einige testamentarische Inventarlisten belegen dies. Solche Schlüsselporträts von friedfertigen Anführern der Mennoniten wurden auch in einer Serie von 30 Porträts und Biografien mennonitischer Gemeindeleiter und in einer neuen erweiterten Ausgabe von Schijns *Geschiede der Mennoniten* kopiert und genutzt, die beide von Cornelis de Witt in den 1740er Jahren veröffentlicht wurden; s. Nina Schroeder, *Heretics and Martyrs*, S. 176–190.

51 Zu den mennonitischen Märtyrerbüchern vgl. Brad S. Gregory: *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge 1999, S. 197–249; ders.: *Anabaptist Martyrdom. Imperatives, Experience, and Memorialization*, In *A Companion to Anabaptism and Spiritualism, 1521–1700*, Leiden 2007, S. 467–506; David L. Weaver-Zercher: *Martyrs Mirror. A Social History*, Baltimore 2016, passim.

Märtyrerbuch des waterländischen Predigers Hans de Ries von 1615 (*Historie der Martelaren*) war das erste mennonitische Märtyrerbuch, das eine illustrierte Titelseite enthielt. Das Bildprogramm stellt den ersten Versuch der Frühen Neuzeit dar, die Verfolgung der Täufer aus einer von Sympathie getragenen Perspektive heraus zu bebildern (Abb. 6). Der unbekannte Künstler illustrierte verschiedene Methoden, mit denen die Täufer und Mennoniten des 16. Jahrhunderts getötet wurden (verbrennen, ertränken, enthaupten, bei lebendigem Leib begraben, usw.). Unten, in der Mitte, zeigt eine Vignette die Inquisition, bei der der Antichrist mit bürgerlichen und kirchlichen Autoritäten Umgang pflegt.⁵² Oben auf der Seite weisen eine Inschrift und eine Illustration auf das Jauchzen der Gerechten (4 Esra 2, 43) hin.⁵³ Die biblischen und allegorischen Vignetten interpretieren den Tod der Märtyrer – gegen bürgerliche und katholische Autoritäten – als Tod der Gerechten, der für die im Buch verzeichneten Märtyrer nicht das Ende bedeutete.

Die Bildtafeln, die Pieter Jansz. Twisck in den Ausgaben seines Märtyrerbuchs (*Historie der Martelare ofte warachtighe Getuygen Jesu Christi*) von 1617 und 1626 auf der Titelseite abdruckte, sind fast identisch mit den Bildtafeln bei Hans de Ries. Ein unbekannter Künstler hat jede der Vignetten sorgfältig kopiert; dabei hat er allerdings die Inquisitionszene ersetzt durch die Darstellung eines Engels, der über eine Herde von Schafen wacht.⁵⁴

1631 veröffentlichte de Ries eine neue Ausgabe seines Märtyrerbuches, deren Titelbild in eine andere thematische Richtung weist: Das Bildprogramm erzählt nicht mehr von den täuferischen Märtyrern; stattdessen

52 Gregory vermutet, dass dies eine Kritik an der Kirche und den weltlichen Obrigkeiten wegen ihrer Beteiligung an der Verfolgung religiöser Minderheiten darstellt. Gregory: *Salvation at Stake*, S. 237, 463, Anm. 205.

53 „Ich, Esra, sah auf dem Berge Zion ein unzählbares Volk; sie priesen alle den Herrn mit Lobgesängen. Mitten unter ihnen stand ein schlanker Jüngling, der über alle hervorragte, jedem derselben eine Krone auf das Haupt setzte und je länger je mehr verherrlicht ward. In tiefer Verwunderung sprach ich zum Engel: Herr, wer sind diese? – die, welche das sterbliche Kleid abgelegt, das unsterbliche angezogen und den Namen Gottes bekannt haben: jetzt werden sie gekrönt und empfangen Palmzweige – wer ist der sie mit Kronen und Palmzweigen versehende Jüngling? – der Sohn Gottes, den sie in der Welt bekannt haben.“ (Auszug aus 4. Esra 2, 43, nach der Übersetzung von Simon Grynäus, Basel 1776, Band 4, S. 283).

54 Gregory nimmt an, dass diese ganz allgemein für die Mennoniten stehen (Gregory: 1999, S. 237, 463, Anm. 205). Ich würde behaupten, dass man zur Interpretation auch Mt. 25, 31–33 heranziehen könnte, wo von der Absonderung der Herde die Rede ist.

werden biblische Vorbilder gezeigt, die getötet oder verfolgt worden waren. Dadurch wird das Schicksal der Täufer mit den Erfahrungen der biblischen Glaubenszeugen verknüpft. Um diese Verbindung noch weiter zu betonen, werden die Bilder von vielen Bibelziten begleitet, die die Geschichten der Bibel mit den täuferischen Martyriumserfahrungen auf vielfältige Art und Weise in Beziehung setzen.⁵⁵ Die Verflechtung mit biblischen Beispielen wird in dem Vorwort, das Hans de Ries der Ausgabe von 1631 voranstellte (wahrscheinlich verfasst von seinem Glaubensgenossen Philips Schabälje), noch stärker deutlich.⁵⁶ Das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen Bild und Text auf diesem Titelbild lässt vermuten, dass die Herausgeber mit einer theologisch und künstlerisch kundigen Leserschaft rechnen konnten.

Die niederländischen mennonitischen Martyrologien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (de Ries, Twisck) bauten auf der mennonitischen Märtyrertradition auf, wie sie in *Het Offer des Heeren* präsentiert worden war, und nahmen auch zunehmend weitere täuferische Märtyrergeschichten aus ganz Europa auf. Die entscheidende Erweiterung geschah 1660, als Thieleman Jansz. van Braght seinen *Märtyrerspiegel* herausbrachte. Diese neue Ausgabe enthielt einen neuen ersten Teil, der christliche Märtyrer von der Zeit Jesu bis ins 16. Jahrhundert vorstellte. Dadurch wurden die Täufer noch stärker mit den Aposteln und der frühen Kirche verknüpft, als es Hans de Ries getan hatte. Das Titelblatt dieses Buches, wahrscheinlich innerhalb der mit der mennonitischen Familie Savery verbundenen Künstlerkreise entstanden, kombiniert Darstellungen von Hinrichtungen der Täufer (unten) mit Illustrationen von Märtyrern der frühen Kirche (rechts und links), z. B. des Stephanus, der gesteinigt, oder des Ignatius, der von Löwen zerfleischt wurde.⁵⁷ Das Bildmotiv oben auf dem Titelblatt nimmt wie bei den vorangegangenen ersten drei mennonitischen Märtyrerbüchern wieder Bezug auf den Text aus 4. Esra 2, 43 (allerdings ist die Inschrift nicht mehr enthalten).

55 Für eine detaillierte Analyse der komplexen Text-Bild-Beziehungen dieses Titelpuffers vgl. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 353–369.

56 Weaver-Zercher: *Martyrs Mirror. A Social History*, (wie Anm. 51), S. 42 und Anm. 91. Zur Rolle Schabaeljes vgl. Piet Visser: *Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*, Deventer 1988, Band I, S. 43–45.

57 Zur Verbindung mit der Familie Savery vgl. Stephanie S. Dickey: *Pietism and Pictorial Convention in Jan Luyken's Illustrations for the Martyrs' Mirror (1685)*, in: *Märtyrerbücher und ihre Bedeutung für konfessionelle Identität und Spiritualität in der Frühen Neuzeit*, hg. von Andrea Strübind und Klaas-Dieter Voss, Tübingen 2019, S. 157–184.

Obwohl nur wenige solcher Titelbilder existieren, bieten sie doch die Möglichkeit, sowohl künstlerische als auch thematische Zusammenhänge über die Jahrzehnte hinweg nachzuzeichnen.

2. Jan Luyken und die Illustrationen von 1685

Erst 1685 wurde das von Sympathie getragene Bildprogramm zum frühen Täufertum wesentlich weiterentwickelt. In diesem Jahr veröffentlichte eine Gruppe niederländischer Unternehmer, die der reformierten Kirche angehörten und die Chance ergriffen, vom Markt der wohlhabenden Mennoniten zu profitieren, eine neue Ausgabe des Märtyrerspiegels von van Braght. Damals wurde das Buch mit 104 Bildern ausgeschmückt, die bei dem mennonitischen Künstler Jan Luyken in Auftrag gegeben worden waren.⁵⁸ Das Titelkupfer war von D. Penning nach einer Vorlage des Mennoniten Laurens Vincentsz. van der Vinne (1658–1729) gestochen worden, einem der vielen Künstler innerhalb dieser Familie, die über mehrere Generationen hinweg Künstler hervorgebracht hatte.⁵⁹ Er schuf ein stark allegorisches Bildprogramm, das, da das Buch im Inneren eine Menge detaillierter Bilder enthielt, bei der Titelgestaltung auf die typischen täuferischen bzw. biblischen Motive verzichten konnte.⁶⁰ Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Kirche der Märtyrer, die das Böse meidet.⁶¹ Die Szenerie lenkt den Blick auf den Berg Golgatha, im Hintergrund ist die Kreuzigung Christi zu erkennen.⁶²

Luykens Illustrationen des Märtyrerspiegels bezogen sich ab und zu auf Kompositionen und Ikonographien zeitgenössischer Märtyrerdarstellungen aus Märtyrerbüchern anderer, unterschiedlicher Glaubensstraditionen. Einige Kompositionen stützten sich auf bestehende Vorbilder biblischer Illustrationen bei Dürer oder auf andere Beispiele nordeuro-

58 Zu den niederländischen reformierten Unternehmern vgl. Piet Visser: De pelgrimage van Jan Luyken door de doopsgezinde boekenwereld, in: Doopsgezinde Bijdragen 25, 1999, S. 167–179, besonders S. 170.

59 Luyken entwarf auch eine Skizze für dieses Titelblatt, die jedoch nicht realisiert wurde. Das Rijksmuseum verzeichnet das Werk als Schöpfung von Laurens Vincentsz. van der Vinne, während verschiedene Bücher und Artikel es irrtümlich Vincent Laurensz. van der Vinne zuschreiben.

60 Weaver-Zercher: *Martyrs Mirror. A Social History*, S. 120.

61 Für eine detaillierte Analyse aller Figuren auf dem Titelkupfer vgl. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 391–400. Vgl. auch die Quellen in Anm. 63.

62 Golgatha wird als Ort in dem Gedicht genannt, das die allegorischen Elemente des Titelkupfers erklärt. Vgl. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 399.

päischer Bildgestaltung. Daneben entwarf Luyken aber auch viele neue Motive, besonders für die Darstellung der Täufer.⁶³ Das Bildprogramm des zweiten Bandes, in dem die täuferisch-mennonitischen Märtyrer des 16. Jahrhunderts vorgestellt werden, bietet das erste Beispiel zahlreicher detaillierter und individueller Bilder, die Verfolgung und Tod der besonders erwähnten frühen Täufer und Mennoniten aus einer mitfühlenden Perspektive schildern. Damit unterscheiden sie sich deutlich – was Zielgruppe und Art und Weise der Darstellung angeht – von dem Bildprogramm, das in dieser Zeit in polemischen Beschreibungen der Täufer als Ketzer verbreitet wurde.

3. *Luykens Erbe*

Die Märtyrerbilder Luykens erschienen zuerst nur in der äußerst kostbaren und teuren Ausgabe des Märtyrerspiegels von 1685. Dennoch fanden seine Bilder allmählich Aufnahme in verschiedene andere niederländische Publikationen und markierten einen Einschnitt sowohl in der Bildkultur der niederländischen Mennoniten als wohl auch darüber hinaus. Die Ausgabe des Märtyrerspiegels von 1685 wurde in der Niederländischen Republik nie wieder neu aufgelegt. Dennoch schuf Luyken auf der Grundlage ausgewählter Bilder neue Darstellungen für eine kleine Anzahl Geschichten über die Täufer und Mennoniten, die in eine spätere Beschreibung Amsterdams aufgenommen wurden.⁶⁴ Darüber hinaus wurden, wie James Lowry gezeigt hat, die Original-Druckplatten mehrere Male zusammen als Bilderbücher des späten 17. und des 18. Jahrhunderts veröffentlicht – obwohl dies zunächst durch ein fünfzehn Jahre gültiges Vorrecht der Herausgeber, das vor der Veröffentlichung 1685 im Jahr 1683 abgeschlossen worden war, verhindert worden war.⁶⁵ Die erste illustrierte Sammlung, die alle Drucke Luykens

63 Zu den Beziehungen zur Bild- und Formsprache anderer Märtyrer-Publikationen vgl. Sarah Covington: Jan Luyken, the Martyrs Mirror, and the Iconography of Suffering, in: Mennonite Quarterly Review 85, July 2011, S. 441-476. Zu den Bezügen zu weiteren Beispielen europäischer Kunst und zu Luykens Innovationen vgl. Stephanie S. Dickey: Pietism and Pictorial Convention, S. 157-184. Für eine sorgfältige Analyse der durch die Bilder veranschaulichten Themen und Topoi vgl. David L. Weaver-Zercher: Martyrs Mirror. A Social History, S. 89-122. Vgl. auch Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 382-446.

64 Adriaan Plak: Portfolio. Een keuze uit de prentencollectie van de Doopsgezinde Bibliotheek, in: Doopsgezinde Bijdragen, Band 24, 1998, S. 61-80; Nina Schroeder: Heretics and Martyrs, S. 449-455.

65 Visser, Boekenwereld: De pelgrimage van Jan Luyken door de doopsgezinde boekenwereld, S. 169.



Abb 7. Jan Luyken: Dirk Willems rettet seinen Verfolger, Radierung, 11,8 x 14, 1 cm, in: Thieleman Jansz. van Braght: *Het bloedig tooneel of Martelaers spiegel der doopsgezinde of weerloose christenen die, omt' getuygenis van Jesus haren selighmaker, geladen hebben, ende gedood zijn, van Christi tijd af, tot desen tijd toe*, Amsterdam 1685, Buch 2, S. 387, Rijksmuseum Amsterdam.

aus dem Märtyrerspiegel von 1685 enthielt, wurde kurz vor dem Auslaufen dieses Vorrechts 1696 in Venedig veröffentlicht. Es wurde von dem Drucker und Buchhändler Girolamo Albrezzi unter dem Titel *Il Teatro Della Crudeltà* (Das Theater der Grausamkeiten) herausgebracht. Zwei weitere Ausgaben erschienen in der niederländischen Republik im 18. Jahrhundert: Die erste veröffentlichte der Lutheraner Pieter van der Aa, die zweite 1738 der Mennonit Marten Schagen.⁶⁶ Darüber hinaus wurde schließlich auch eine Auswahl der Bilder für eine Kurzfassung des Märtyrerspiegels Van Braghts verwendet, die wahrscheinlich von Josse Bout herausgebracht wurde. Sie erfuhr mehrere Aufla-

66 Die Version Van der Aas enthält auch einige zusätzliche Abbildungen Luykens von Märtyrern. James W. Lowry: *Martyrs' Mirror Picture Albums and Abridgements: A Surprising Find*, in: *Pennsylvania Mennonite Heritage* 25: 4 (October 2002), S. 2–8.



Abb 8. Peter Sawatsky: Dirk Willems rettet seinen Verfolger, Bronzestatue 2017, Abb. mit Erlaubnis des Mennonite Heritage Village, Steinbach, Kanada.

gen.⁶⁷ Absicht dieser Kurzfassung war, die Märtyrerberichte wieder in die Hände weniger begüterter Mennoniten zu legen, die sich über die hohen Kosten der Ausgabe von 1685 beschwert hatten.⁶⁸ Während die erste Ausgabe der Kurzfassung von 1699 keine Bilder enthielt, wurden sie wohl doch von der Leserschaft vermisst. Dies zeigt die Tatsache, dass alle folgenden Auflagen (1722, 1736, 1769) 52 Illustrationen enthielten, die Kopien der Bilder Luykens waren. Die letzte Ausgabe von 1769 ent-

67 Piet Visser: *De pelgrimage van Jan Luyken door de doopsgezinde boekenwereld*, S. 167–179, und Visser: *Mennonites and Doopsgezinden*, S. 342 und Anm. 73. James W. Lowry: *Martyrs' Mirror Picture Albums and Abridgements*. S. 2–8. J.B. [Joost or Josse Bout]: *'T merg van de historien der martelaren*, Haarlem 1699.

68 James W. Lowry: *Martyrs' Mirror Picture Albums and Abridgements* (wie Anm. 66), S. 4, 8, Anm. 23.

hielt auch ein neues Titelkupfer.⁶⁹ Die Bilder im Inneren, die von einem unbekannten Künstler stammen, sind sorgfältig gearbeitete, wenn nicht sogar verfeinerte Kopien der Originale Luykens: Sie sind zwar spiegelbildlich (aufgrund des Druckverfahrens), behalten aber die wichtigsten Details bei, wenn auch in halber Größe.

Dass Luykens Bilder nicht nur Teil der Druckgeschichte des Märtyrerspiegels wurden, sondern auch fester Bestandteil der mennonitischen Ideengeschichte und der mennonitischen materiellen Kultur, wird besonders daran deutlich, dass diese Bilder in darauffolgenden Ausgaben und Übersetzungen des Märtyrerspiegels in anderen Regionen Verwendung fanden. So wurden z. B. alle Druckplatten für die erste deutsche Übersetzung, die in Primasens 1780 entstand, verwendet. Später fanden auch einige ausgewählte Bilder und schließlich auch Fotografien der Originaldrucke ihren Weg in einige deutsche und englische Ausgaben in Nordamerika.⁷⁰ Das Bild von Dirk Willems, der seinen Verfolger rettet (Abb. 7), wurde dabei wohl zum bekanntesten Motiv der mennonitischen Bildkultur.⁷¹ In jüngerer Zeit wurde z. B. eine Bronzestatue des zeitgenössischen Bildhauers Peter Sawatzky, die das Motiv des Drucks von 1685 aufnimmt, im Mennonite Heritage Village in Manitoba/Kanada aufgestellt (Abb. 8).

Obwohl die mennonitische Märtyrer-Bildsymbolik sich langsamer entwickelte und zahlenmäßig kleiner war als die polemische Bildsymbolik, die sich gegen das frühe Täufern richtete, erreichten die Bilder Luykens und andere Motive⁷² des Märtyrerspiegels von 1660 bzw. 1685 bald eine große Verbreitung und wurden für viele Generationen Teil der mennonitischen Bildtradition.

69 Für eine Analyse des Titelkupfers vgl. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 463–466.

70 Zu den späteren Ausgaben und der Druckgeschichte vgl. Weaver-Zercher: *Martyrs Mirror. A Social History* (wie Anm. 51), S. 123–177. Zur Wiederaufnahme der Bilder in den Ausgaben vgl. Nina Schroeder: *Heretics and Martyrs*, S. 474–482.

71 Weaver-Zercher: *Martyrs Mirror. A Social History*, (wie Anm. 51), S. 264–291.

72 Zum Beispiel das populäre Motiv des „digging man“, das ursprünglich nur die Druckermarken des Druckers des Märtyrerspiegels von 1660 war, dann auch in die Ausgabe des Märtyrerspiegels von 1685 und spätere Übersetzungen aufgenommen wurde. Julia Kasdorf: 'Work and Hope'. Tradition and Translation of an Anabaptist Adam, in: *Mennonite Quarterly Review* 69, 2, 1994, S. 178–204.

IV. Zusammenfassung

Da die Bilder, die in der Niederländischen Republik im 17. und 18. Jahrhundert zum frühen Täuferturn entstanden, viele Jahre nach den historischen Ereignissen angefertigt wurden, stellen sie natürlich keine historische Dokumentation dieser Frühzeit dar. Sie sind aber insofern wertvoll, als sie die Rezeptionsgeschichte des Täuferturns in der Niederländischen Republik dokumentieren. Darüber hinaus eröffnen sie Einblicke in die Art und Weise, wie täuferische Geschichte und täuferische Motive in der niederländischen Bildkultur für verschiedene Zwecke Anwendung fanden. Einige dieser Bilder bezweckten tatsächlich in erster Linie die Kritik oder die Verherrlichung bzw. Vergegenwärtigung des frühen Täuferturns. Andere Kunstwerke hatten dagegen eine weitere Funktion: Sie wollten weniger die Anliegen des 16. Jahrhunderts dokumentieren als vielmehr diese Themen auf die Gegebenheiten des 17. und 18. Jahrhunderts anwenden. Außerhalb der mennonitischen Kreise wurden die frühen Täufer des 16. Jahrhunderts zu berühmten Beispielen, mit denen man vor theologischer Irrlehre und Sektierertum warnte. Innerhalb mennonitischer Kreise dienten die sorgfältig ausgewählten frühen Täufer – gezeichnet als friedvolle leidende Märtyrer – dazu, die Mennoniten in der Ära der Niederländischen Republik vor weltlichen Ausschweifungen zu warnen und eine einheitlichere Darstellung des frühen Täuferturns zu schaffen.

Dr. Nina Schroeder ist eine kanadische Kunsthistorikerin. Sie wurde 2018 an der Queen's University in Kingston, Ont., Kanada, promoviert. Gegenwärtig arbeitet sie am Doopsgezind Seminarium, das mit der Fakultät für Religion und Theologie an der Vrije Universiteit von Amsterdam verbunden ist, wo sie weitere Forschungen zum Engagement der Mennoniten in der bildenden Kunst der Niederländischen Republik (1581 – 1795) durchführt. Sie ist auch Koordinatorin des Nebenfaches „Peace Theology and Anabaptist-Mennonite Traditions“ für Bachelor-Studiengänge der Universität und gehört dem Vorstand des Doopsgezinde Historische Kring an.