

Bildergeschichten – Geschichtsbilder

Überlegungen zu einer visuellen Geschichte der Frühen Neuzeit

JULIA A. SCHMIDT-FUNKE

Der Einsatz von Bildmedien in der Geschichtswissenschaft und -didaktik nimmt seit Jahren beständig zu. Dafür gibt es gute Gründe: Bilder sind schön, anschaulich, eingängig, unterhaltsam und in digitalisierter Form leicht zugänglich. Dennoch ist es bis heute nicht gelungen, die Arbeit mit Bildquellen methodisch auf eine solide Basis zu stellen. Dementsprechend erfolgt auch keine Vermittlung wenigstens grundlegender bildwissenschaftlicher Kenntnisse im geschichtswissenschaftlichen Curriculum.¹ Das Resultat ist ein weit verbreiteter leichtfertiger Gebrauch von Bildwerken, der auch und gerade dort konstatiert werden muss, wo Historikerinnen und Historiker Bilder verstärkt einsetzen: in Schule und Museum.²

Die folgenden Überlegungen zu einer visuellen Geschichte der Frühen Neuzeit gehen von diesen Problemen im Umgang mit Bildern aus und zeigen zunächst in historiographiegeschichtlicher Perspektive deren Ursachen auf.

1 Als eine der ganz wenigen praxisnahen Einführungen vgl. GRÖTECKE, 2000, S. 237-254.

2 Vgl. KAHSNITZ, 2005, S. 156; KAUFMANN, 1992, S. 659-680; DERS., 2000, S. 68-87. Mittlerweile verfügt die letzte Auflage des Geschichtsbuches *Geschichte und Geschehen* sogar über eine Anleitung zur Bild- und Fotografieinterpretation, allerdings wird die Aufforderung an den Schüler, sich über Maße, Technik und Entstehungskontext der Bilder zu informieren, durch die zu den meisten in das Lehrbuch aufgenommenen Bildern fehlenden Angaben ad absurdum geführt. Vgl. *Geschichte und Geschehen*, Bd. 3, Leipzig 2006, S. 14-15, S. 302-303.

Daran schließt sich ein Überblick über die Arbeitsgebiete bildgeschichtlicher Forschung im Bereich der Frühen Neuzeit an. Ein Beispiel aus der Konsumgeschichte illustriert dann, in welcher Form Bildquellen für die historische Forschung herangezogen werden können. Am Ende steht ein Plädoyer für eine visuelle Geschichte in Forschung und Lehre.

Von Ikonophoben und Ikonographen – ein historiographiegeschichtlicher Abriss

Ein ambivalentes Verhältnis zu Bildern ist bereits bei Johann Gustav Droysen, dem Begründer der historischen Methodik, angelegt.³ In seiner *Historik* von 1857 folgte Droysen erkennbar einem bis auf Schiller zurückreichenden kulturwissenschaftlichen Interpretament, das in der Kunst einen Spiegel der Gesellschaft erblickte.⁴ In Kunstwerken vergegenwärtigte sich das Empfinden einer Nation,⁵ und im Wechsel des Stils offenbarten sich „große, tiefbezeichnende Wendungen in der Weltanschauung, [...] große geistige Revolutionen [...], in denen ganz neue Lebenselemente, ganz neue Schichten des Volks emporgedrungen und zur Geltung gekommen sein mußten.“⁶

In der Praxis zog Droysen die Auswertung von Bildquellen jedoch nur für die an schriftlicher Überlieferung armen Epochen der Antike und des Mittelalters in Betracht.⁷ Die intensivere Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst überließ er hingegen der entstehenden Kunstgeschichte, die er gleichwohl auf seine historisch-kritische Methode verpflichtete.⁸

Es blieb deshalb den Vertretern der älteren Kulturgeschichte vorbehalten, sich für eine vermehrte Berücksichtigung von Bildquellen einzusetzen. Jacob Burckhardt, Carl Justi, Georg Dehio, Karl Lamprecht oder Johan Huizinga praktizierten eine Verbindung von Geschichte und Kunstgeschichte,⁹ für die Dehio schließlich 1908 in der *Historischen Zeitschrift* öffentlich eintrat.¹⁰

3 Vgl. DROYSEN, 1977. Vgl. dazu JÄGER, 2005, S. 186.

4 Vgl. HARDTWIG, 1998, S. 305, S. 310-311.

5 Vgl. DROYSEN, 1977, S. 321.

6 Ebd., S. 323.

7 Vgl. ebd., S. 81.

8 Vgl. ebd., S. 157.

9 Vgl. SUCKALE, 1998, S. 444.

10 Vgl. DEHIO, 1908, S. 473-485. Vgl. dazu JÄGER, 2005, S. 187; PAUER, 1963, S. 197-198; SCHALENBERG, 2005, S. 32.

Auch Dehio verstand bildkünstlerische Werke als Spiegel vergangener Lebenswelten, die sich gemäß einer künstlerischen Formensprache ausgeprägt hätten.¹¹ Der Historiker habe sich deshalb – in Abgrenzung zu einer am Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend formgeschichtlich-stilanalytisch arbeitenden Kunstgeschichte¹² – mit der hinter dem Kunstwerk verborgenen Aussage zu befassen. Durch dieses Verfahren erschlossen sich in bildkünstlerischen Werken „die Zustände der Volksseele“.¹³

Ähnliche Überlegungen leiteten 1912 auch Aby Warburg bei seiner bahnbrechenden Interpretation des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoia in Ferrara¹⁴ und sollten sich später unter der Bezeichnung „Dokumenten- oder Wessensinn“ in der ikonologisch-ikonographischen Methode Erwin Panofskys wiederfinden, die dieser im Rückgriff auf Karl Mannheim um das Jahr 1930 entwickelte.¹⁵

Unter dem Schlagwort der Ikonographie verzeichnete um das Jahr 1930 auch die geschichtswissenschaftliche Diskussion um den Quellenwert der Bilder einen erneuten Ausschlag. Der sechste internationale Historikerkongress in Oslo setzte 1928 die Historische Bildkunde mit der Gründung einer *Internationalen Ikonographischen Kommission* auf die Tagesordnung.¹⁶ Daraufhin gründete sich 1930 in Halle der so genannte *Deutsche Ikonographische Ausschuss*, dem die in Göttingen lehrenden Historiker Karl Brandi und Percy Ernst Schramm sowie ihre Leipziger Kollegen Walter Goetz und Sigfrid H. Steinberg angehörten.¹⁷ Wie Steinberg in der *Historischen Zeitschrift* darlegte, verstand die *Internationale Ikonographische Kommission* bildkünstlerische Werke im Sinne der Quellenkunde als Überreste, die es „ohne Rücksicht auf ihren stilgeschichtlichen oder ästhetischen Wert“ auszuwerten gelte.¹⁸

11 Vgl. DEHIO, 1908, S. 479.

12 Vgl. BAUER, 2003, S. 157-174.

13 DEHIO, 1908, S. 479.

14 Vgl. KNAUER, 1991, S. 37-38.

15 Vgl. EBERLEIN, 2003, S. 175-197; KNAUER, 1991; WOHLFEIL, 1986, S. 98-99; WOHLFEIL/WOHLFEIL, *Landsknechte im Bild*, 1982, S. 111.

16 Vgl. STEINBERG, *Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission*, 1931, S. 287-296. Vgl. dazu JACOB, 1991, S. 49; Jäger, 2005, S. 187-188; JÄGER/KNAUER, 2004, S. 2-6; PAUER, 1963, S. 199.

17 Vgl. FAULENBACH, *Art. Brandi, Karl*, 2002, S. 34-35; DERS., *Art. Goetz, Walter*, 2002, S. 120-121; CYMOREK, 2002, S. 299-300. Zu Steinberg vgl. *Deutsches Biographisches Archiv* II 1258, 46; III 880, 107.

18 STEINBERG, *Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission*, 1931, S. 288.

Der *Deutsche Ikonographische Ausschuss* sah seine „vornehmste Aufgabe“ darin, „durch Entwicklung von Methode und Kritik die Ikonographie zu einer historischen Hilfswissenschaft zu erheben“. ¹⁹ Im Vordergrund der praktischen Arbeit standen jedoch Materialsammlung und illustrative Verwendung der Bilder, ²⁰ was sich auch in der international vereinbarten Einteilung in Personenbildnisse, Darstellungen historischer Ereignisse und topographische Bilder zeigte. ²¹ Zu Recht mahnte deshalb 1935 der Danziger Landeshistoriker und Städteforscher Erich Keyser an, sich „nicht im Stofflichen [zu] verlieren“, sondern „vom Bildstoff aus zur Geschichte des menschlichen Bewußtseins vorzudringen.“ ²²

Die kurze Blüte der Historischen Bildkunde währte bis zum Jahr 1937, ²³ dann aber brachten Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg den internationalen Austausch ebenso wie die Tätigkeit des *Deutschen Ikonographischen Ausschusses* zum Erliegen, so dass erst in den 1960er Jahren die Anregungen der Zwischenkriegszeit aufgegriffen wurden. Die 1960 unter Beteiligung des mittlerweile nach England emigrierten Steinberg auf dem elften internationalen Historikerkongress in Stockholm zusammengerufene *Ikonographische Kommission* knüpfte ausdrücklich an die Gründung des Jahres 1928 an ²⁴ und richtete ihre Aufmerksamkeit auf dieselben Themenfelder. Als Ziel wurde abermals eine „iconographical documentation“ ²⁵ auf dem Gebiet der Porträts, der Trachten und der Genealogie sowie der Wirtschafts- und Stadtgeschichte festgehalten.

Dieses begrenzte Programm war jedoch nicht dazu geeignet, die innerhalb der deutschen Geschichtswissenschaft geführte Methodendiskussion zu beeinflussen, die sich in andere Richtungen bewegte. So erteilte Gerhard Ritter 1951 der „Kulturgeschichte als Ganzes“ ²⁶ eine unmissverständliche Absage und

19 Ebd., S. 296.

20 Vgl. SCHRAMM, 1928, S. 425-441; STEINBERG, Die Illustrierung historischer Bücher, 1931.

21 Vgl. STEINBERG, Die internationale ikonographische Arbeit, 1931, S. 140.

22 KEYSER, 1935, S. 6.

23 Die 1930er Jahre brachten eine Reihe methodischer und empirischer Studien hervor. Zwischen 1934 und 1937 erschien zudem die von Walter Goetz herausgegebene Zeitschrift *Historische Bildkunde*.

24 Vgl. Actes du XIe Congrès International des Sciences Historiques, Stockholm, 21-28 Aout 1960, hg. v. Comité exécutif suédois du Congrès, Uppsala 1962, S. 322. Vgl. dazu PAUER, 1963, S. 200.

25 Actes du XIe Congrès International, S. 322.

26 RITTER, 1951, hier S. 299.

verwies zur Erforschung von Philosophie, bildender Kunst und Musik auf die Kompetenz der jeweiligen Einzeldisziplin. Die von dem österreichischen Historiker Hans Pauer 1963 nochmals vorgetragene Idee, dass sich in der „Kunst die fluidale Quintessenz einer Epoche“ verdichte, verhalte deshalb ungehört,²⁷ und seit den 1970er Jahren begann in der Bundesrepublik mit der Historischen Sozialwissenschaft eine weitgehend bilderfeindliche Forschungsrichtung zu dominieren. Die Sozialgeschichte trat zwar mit dem Ziel an, die seit der Bezwungung der Kulturgeschichte traditionell staatszentrierte Geschichtsschreibung zu korrigieren, verweigerte sich aber ebenso wie diese der Arbeit mit Bild- und Sachquellen. Diese „Ikonophobie“ resultierte dem Göttinger Historiker Habbo Knoch zufolge aus den Erfahrungen mit der massenmedialen Propaganda der Moderne und insbesondere des Nationalsozialismus. Bilder standen mithin unter einem generellen Irrationalitätsverdacht.²⁸

In der Geschichtswissenschaft der DDR wurde Schriftquellen ebenfalls der Vorzug gegeben,²⁹ weshalb der Mediävist Walter Zöllner in seiner erstmals 1966 erschienenen knappen Einführung in die Historische Bildkunde empfahl: „Zur richtigen Erkenntnis bedarf das Bild im hohen Maße der Ergänzung und Berichtigung durch andere (gegenständliche und schriftliche) Formen der historischen Überlieferung.“³⁰ Zugleich stellte er jedoch fest, dass das Bilddokument „für die Geschichtswissenschaft eine große, leider noch viel zu wenig beachtete Bedeutung“³¹ habe.

An der älteren bildkundlichen Forschung kritisierte Zöllner ihre thematische Beschränkung,³² indem er zu Recht die Fixierung auf Porträts berühmter Persönlichkeiten sowie die weitgehende Missachtung der Bildpublizistik bemängelte. Dagegen plädierte er für einen weitgefassten Aufgabenbereich der Historischen Bildkunde: Es gehe nicht nur um die Sichtung und Aufbereitung historischen Bildmaterials, sondern auch um die Rekonstruktion von Entstehungsbedingungen und -voraussetzungen, um die Analyse der im Bild ausgedrückten „Gedankenwelt“ sowie um die Untersuchung, „wie unter den verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen diese Gedankenwelt dargestellt wird.“³³ Zöllners vielversprechender Ansatz vermochte sich in der Ge-

27 Vgl. PAUER, 1963, S. 196.

28 Vgl. KNOCH, 2005, S. 49-61, hier S. 51-52.

29 Vgl. JACOB, 1991, S. 52-53.

30 ZÖLLNER, 1966, S. 471.

31 Ebd.

32 Vgl. ebd., S. 473.

33 Ebd.

schichtswissenschaft der DDR aber nicht durchzusetzen, so dass die Ergebnisse der Historischen Bildkunde ähnlich wie in der Bundesrepublik bescheiden blieben.³⁴

Erst in den 1980er Jahren belebte sich die deutsche und internationale Diskussion erneut. Von geschichtsdidaktischer Seite wurde der Quellenwert der Bilder auf dem 35. Deutschen Historikertag in Berlin im Jahr 1984 erörtert.³⁵ Wenngleich ihr vermehrter Einsatz im Geschichtsunterricht grundsätzlich befürwortet wurde, hatten noch nicht alle Referenten das hergebrachte Misstrauen gegenüber Bildquellen überwunden. So wurde in einem Beitrag über Historienmalerei festgestellt: „Die Erfassung und Darstellung historischer Phänomene gelingen nicht zufällig eher im Medium des Wortes als im Medium des Bildes, da letzteres historische Kategorien wie etwa Kausalität oder Interdependenz nicht erfassen kann.“³⁶

Neue Akzente vermochte erst zwei Jahre später Rainer Wohlfeil zu setzen, als er in der *Historischen Zeitschrift* für die Anwendung einer erweiterten ikonologisch-ikonographischen Methode plädierte,³⁷ die er am Beispiel frühneuzeitlicher Landsknechtsdarstellungen bereits zu Beginn des Jahrzehnts erprobt hatte.³⁸ Wohlfeil setzte dabei an zwei Punkten an: Zum einen sollte Panofskys „Dokumentensinn“ unter Einbeziehung der Sozialgeschichte im letzten Schritt der ikonologischen Interpretation zu einem „historischen Dokumentensinn“ erweitert werden.³⁹ Zum anderen plädierte Wohlfeil dafür, im Sinne einer ganzheitlichen Wahrnehmung von Bildern auch ihre von Panofsky vernachlässigte „ästhetische Funktion“ zu berücksichtigen, ohne allerdings auszuführen, wie das geschehen solle.⁴⁰

Die in den 1980er Jahren neu entfachte Diskussion über die Verwendung von Bildquellen in der Geschichtswissenschaft schlug sich seit den frühen

34 Das bezeugt die zwar klassenkämpferisch verschärfte, aber inhaltlich kaum veränderte Fassung von Zöllners Text in der 1979 veröffentlichten dritten und der 1986 erschienenen vierten Auflage der Einführung (jeweils S. 431-434). Vgl. dazu JACOB, 1991, S. 56.

35 Vgl. Sektion 24, Das Bild als Ausdruck von Lebens- und Denkweisen im Geschichtsunterricht, in: Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3.-7.10.1984, Stuttgart 1984, S. 221-224.

36 PETERSEN, 1984, S. 223.

37 Vgl. WOHLFEIL, 1986.

38 Vgl. WOHLFEIL/WOHLFEIL, Das Landsknecht-Bild, 1982, S. 81-99; DERS./ DIES., Landsknechte im Bild, 1982.

39 WOHLFEIL, 1986, S. 98-99.

40 Ebd., S. 100.

1990er Jahren in vermehrter Publikationstätigkeit nieder⁴¹ und verband sich bald mit der Debatte um eine Neue Kulturgeschichte. 1993 erschien die viel beachtete Studie des britischen Kunsthistorikers Francis Haskell⁴² über „den Einfluß des Bildes auf das historische Denken“,⁴³ den Haskell von den Humanisten bis zu Huizinga verfolgte. Zwei Jahre später nahm Wolfgang Hardtwig eine Besprechung des Buches zum Anlass, für eine bildgeschichtlich arbeitende Neue Kulturgeschichte zu werben: „Eine moderne Kulturgeschichte muß wesentlich eine Geschichte der Imaginationen sein. Imaginationen aber verfestigen sich in Bildern, wenn sie nicht – wie der Begriff schon andeutet – überhaupt verbildlichte Vorstellungen sind.“⁴⁴ Daran anschließend sprach Rolf Reichardt 2001 von der Bildwissenschaft als Grundlagenwissenschaft einer umfassend verstandenen Neuen Kulturgeschichte. Als Visualisierungen mentaler Attitüden, gesellschaftlicher Strukturen und Bewegungen, sprachlicher Formationen und politischer Ansprüche sei die Bildforschung anschlussfähig für alle historischen Teildisziplinen.⁴⁵

Mittlerweile hatte sich die Bildkunde einen festen Platz in den geschichtswissenschaftlichen Einführungswerken erobert, die seit Ende der 1990er Jahre den stetig wachsenden Methodenpluralismus der Disziplin reflektierten.⁴⁶ Nach der Jahrtausendwende legten dann zwei schon länger kunst- und kulturgeschichtlich arbeitende Frühneuzeithistoriker jeweils eine Monographie zum Thema vor. 2001 publizierte Peter Burke das Buch *Eyewitnessing*,⁴⁷ in dem er sich mit der gesamten Neuzeit auseinandersetzte, also auch Film und Fotografie einbezog. Auf die Frühe Neuzeit beschränkt blieben hingegen die Ausführungen Bernd Roecks, der in seinem 2004 veröffentlichten Buch *Das historische Auge* ebenfalls die Bilanz seiner bildgeschichtlichen Forschungen zog.⁴⁸

Kurz zuvor hatte Roeck in der Zeitschrift *Geschichte und Gesellschaft* betont, dass von einem *visual turn* der deutschen Geschichtswissenschaft erst zu sprechen sei, wenn die Neue Kulturgeschichte ihre durch den *linguistic turn* bedingte Fixierung auf den Text überwunden habe.⁴⁹ Dass es für einen *visual*

41 Vgl. u. a. ALTRICHTER, 1995; IMHOF, 1990; DERS., 1991; OEXLE, 1992.

42 Vgl. HASKELL, 1993; dt. Übers.: 1995.

43 HASKELL, 1995, S. 16.

44 HARDTWIG, 1998, S. 322.

45 Vgl. REICHARDT, 2001, S. 230.

46 Vgl. MAURER, 2002, S. 402-426; REICHARDT, 2001, S. 83-98.

47 Vgl. BURKE, 2001; dt. Übers.: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.

48 Vgl. ROECK, 2004.

49 Vgl. ROECK, 2003, S. 294-315.

turn allerdings mehr brauche als nur eine vermehrte Beschäftigung mit Bildern, stellte zwei Jahre später die Wissenschaftshistorikerin Martina Heßler klar: Erst wenn sich eine „erkenntnistheoretische Wende“ vollziehe, „die das Denken vom Bildlichen her und das Denken in Bildern“ impliziere, könne von einem *visual turn* gesprochen werden.⁵⁰ Wenngleich die Geschichtswissenschaft nun fleißig dabei ist, die historische Bildwissenschaft ihrerseits zu historisieren,⁵¹ scheint die Skepsis an einem *visual turn* weiterhin angebracht: Selbst der 46. deutsche Historikertag, der 2006 in Konstanz unter dem bewusst doppeldeutigen Motto „Geschichtsbilder“ stattfand, befasste sich in vielen Sektionen nur mit Bildern im übertragenen Sinn und zollte damit dem Primat der Sprache abermals Tribut.⁵²

Derweil liegt zumindest ein Vorschlag vor, wie die bildgeschichtliche Forschung zukünftig benannt werden könnte: Analog zum Begriff der Oral History plädierte jüngst Gerhard Paul für die Bezeichnung „Visual History“, mit der sowohl „die Erweiterung der Untersuchungsobjekte der Historiker in Richtung der Visualität von Geschichte und der Historizität des Visuellen“ als auch „das breite Spektrum der Erkenntnismittel im Umgang mit visuellen Objekten sowie schließlich die neuen Möglichkeiten der Produktion und Präsentation der Forschungsergebnisse“ angesprochen seien.⁵³ Die Anlehnung an den Begriff der Oral History belegt, dass Paul seine Ideen aus der Perspektive des Zeithistorikers entwickelt hat, und es ist kein Zufall, dass die Initiative zu einer methodischen Erneuerung der Historischen Bildkunde aus der zeitgeschichtlichen Forschung hervorgeht. Die Bilder aus Fotografie, Film und Neuen Medien stellen den bildwissenschaftlich arbeitenden Historiker vor neue Herausforderungen.⁵⁴ Daraus hat sich ein dynamisches und innovatives Forschungsfeld entwickelt, das auf dem besten Weg ist, die langjährige Dominanz der Mediävistik und Frühneuzeitforschung auf dem Gebiet historischer Bildwissenschaft zu beenden und nun seinerseits die Führungsrolle zu übernehmen.⁵⁵

50 HESSLER, 2005, S. 291-292.

51 Vgl. den Abschnitt *Die historische Bildwissenschaft in Deutschland 1880-1930 und ihr Neubeginn nach 1945*, in: WISCHERMANN, 2007, S. 139-141. Der zuletzt erschienene Sammelband *Bilder als historische Quellen?* konnte für den vorliegenden Beitrag leider nicht mehr berücksichtigt werden.

52 Vgl. WISCHERMANN, 2007.

53 PAUL, 2006, S. 27.

54 Eindrucksvoll belegt etwa von KING, 1997.

55 Vgl. PAUL, 2008-2009.

Arbeitsfelder und Methoden einer visuellen Geschichte der Frühen Neuzeit

Die aktuelle Diskussion zeigt eine zunehmende Konzentration auf spezifische Probleme einzelner Epochen oder Teildisziplinen und bezeugt damit, dass Bildquellen inzwischen in vielen Forschungszweigen herangezogen und je nach Erkenntnisinteresse auf unterschiedliche Weise befragt werden. Für die Frühneuzeitforschung scheinen vor allem die im Folgenden skizzierten Arbeitsfelder von Interesse zu sein.⁵⁶

Zu erwähnen ist zunächst die Realienkunde, die anhand der bildlichen Darstellung von Gegenständen und ihrem Verwendungszusammenhang die materielle Kultur einer vergangenen Wirklichkeit rekonstruiert.⁵⁷ Sie ist eines der ältesten mit Bildquellen arbeitenden Forschungsfelder innerhalb der Geschichtswissenschaft und hat sich besonders in der Mediävistik etabliert. Waffen, Trachten und Gebrauchsgegenstände stehen im Mittelpunkt ihres Interesses. Wie ein 1996 veröffentlichter Sammelband des österreichischen Instituts für Realienkunde in Krems belegt, ist die hergebrachte Kritik an ihrem allzu naiven Bildverständnis nicht länger gerechtfertigt.⁵⁸

Als ebenfalls traditioneller Arbeitsbereich historischer Bildforschung sind die in diesem Zusammenhang oft vernachlässigten Historischen Hilfswissenschaften der Sphragistik, Numismatik, Heraldik, Paläographie und Diplomatik zu nennen. Ihr jeweiliger Forschungsgegenstand – Siegel, Münze, Wappen, Schrift und Urkunde – beinhaltet häufig bildliche Darstellungen, die ohne stilgeschichtliche Kenntnisse und ikonographisches Wissen nur schwer zu erschließen sind.⁵⁹

Siegel, Münze und Wappen sind zugleich Ausdruck politischen Repräsentationswillens und Machtanspruchs. Mit diesem Thema hat sich die historische Forschung in der Nachfolge Percy Ernst Schramms wohl am intensivsten beschäftigt.⁶⁰ Immer wieder sind herrschaftliche Bildprogramme vom Porträt bis zum Portal analysiert worden.⁶¹ Eine Erweiterung kann dieses

56 Vgl. BURKE, 2003; JÄGER, 2005, S. 188-189; ROECK, 2003, S. 307-312; TALKENBERGER, 1998.

57 Vgl. TALKENBERGER, 1998, S. 291-293.

58 Vgl. JARITZ, 1996, S. 9-13.

59 Vgl. KAHSNITZ, 2005.

60 Vgl. SCHRAMM, 1954-1956.

61 Vgl. zuletzt OEXLE, 2007.

Arbeitsgebiet durch die Berücksichtigung von Kunstsammeln und Mäzenatentum⁶² ebenso wie der Formen herrschaftlicher Traditionsstiftung in Stammbäumen, Grabmälern und Ahnengalerien bzw. Amtsporträts erfahren.⁶³

Traditionsstiftung und Identitätsbildung stehen auch im Vordergrund eines Forschungsfeldes, das sich mit gemeinschaftsstiftenden Imaginationen beschäftigt.⁶⁴ Deren materiell-bildliche Erscheinungsformen sind von Hardtwig Brandt zu Recht betont⁶⁵ und von der Nationalismusforschung intensiv erforscht worden.⁶⁶ In den letzten Jahren ist gezeigt worden, wie nationale Bilderwelten entstanden, in die neu geschaffene Bildwerke wie Historienbilder und Denkmäler ebenso wie Teile des historischen Bildbestands integriert wurden. Parallel dazu wurde analysiert, mit welchen Feind- und Fremdbilder sich die *imagined community* nach außen abgrenzte. Mit Ab- und Ausgrenzungen beschäftigten sich auch jene Forschungszweige, die sich, inspiriert von den Arbeiten Foucaults, mit „marginalisierten Bevölkerungsgruppen wie Kranken, Irren oder Kriminellen“⁶⁷ und im Rahmen der Gender Studies mit den kulturellen Codierungen des Leibes beschäftigten⁶⁸ oder die sich mit den visuellen Repräsentationen von Gewalt befassen.⁶⁹ Jäger benennt dieses Forschungsfeld allgemein mit dem Begriff „Normierungsprozesse“.⁷⁰

In eine andere Richtung geht Roeck, wenn er von „frühneuzeitlichen Basisprozessen wie Konfessionalisierung, Sozialdisziplinierung und Staatsbildung“⁷¹ spricht. Welche Rolle Bilder in diesen ‚Basisprozessen‘ spielten, ist eindrücklich von der Flugblattforschung bewiesen worden, die vor allem die Bildpublizistik der Reformation und der Französischen Revolution erforscht hat.⁷² Das der Mediengeschichte zuzuordnende Forschungsgebiet arbeitet erfolgreich mit den Methoden der seriellen Bildauswertung und der Bild-Text-Analyse und vermag damit die aktive Rolle von Bildern im historischen Geschehen aufzuzeigen: „Bilder sind nicht nur Indikatoren, sondern zugleich

62 Vgl. u. a. BREDEKAMP, 2002; MARX, 2006; ROECK, 1999.

63 Vgl. z. B. BARTA, 2001.

64 Vgl. grundlegend ANDERSON, 1983; HOBSBAWM/RANGER, 1983.

65 Vgl. HARDTWIG, 1998, S. 322; ROECK, 2003, S. 313.

66 Vgl. JÄGER, 2005, S. 188.

67 Ebd.

68 Vgl. ROECK, 2003, S. 311.

69 Vgl. RUDOLPH, 2005, S. 391-408.

70 JÄGER, 2005, S. 188.

71 ROECK, 2003, S. 309.

72 Vgl. REICHARDT, 2001.

auch geschichtliche Faktoren“.⁷³ Diese von Rolf Reichardt propagierte Sichtweise ist unlängst von Gerhard Paul unterstrichen worden. Die Geschichtswissenschaft dürfe nicht länger einem verkürzten Bildbegriff folgen, sondern müsse „das Bild als Medium und Bildakt“ begreifen, das „wiederum Einstellungen, Mentalitäten, Geschichtsbilder“ generiere.⁷⁴

Ein diesen Gedanken aufgreifendes Feld historischer Bildforschung ist der Aspekt der Bildwahrnehmung und des Bildgebrauchs. Es ist bekannt, dass Druckgraphik oder Altarretabeln in einen alltäglichen oder zeremoniellen Gebrauch eingebunden waren, doch ist auch an außergewöhnliche Formen des Bildgebrauchs wie Bilderstürme oder Bilderzauber zu denken.⁷⁵ Zu erinnern ist zudem an den Gebrauch des Porträts als Stellvertreter des Dargestellten bei Brautwerbungen, Zeremoniellen und Rechtsakten.⁷⁶

Von Bildgebrauch ist auch im Fall der Votivtafeln zu sprechen, mit denen sich bereits in den 1970er Jahren die französische Mentalitätsgeschichte befasst hat. Sie arbeitete mit einem seriell-ikonographischen Ansatz, um die Bilder- und Vorstellungswelten auch illiterater Bevölkerungsschichten zu erschließen.⁷⁷ Generell ermöglichen Bilder Erkenntnisse über das Verhältnis des Menschen zum Selbst, zu Familie und Liebe, Krankheit, Geburt und Tod und erweisen sich damit als wichtige Quelle der Historischen Anthropologie.⁷⁸

Auch die wirtschaftliche Verwertung von Bildern auf dem Gebiet des Kunstmarkts ließe sich als Bildgebrauch auffassen.⁷⁹ Hier ist in erster Linie die Konsumgeschichte gefordert, die sich allerdings nicht nur für die Ware Bild, sondern auch für die Bilder von Waren interessiert. Ob Tulpen oder Taschenuhren – für die Erforschung vergangener Konsumwelten lassen sich neben Stillleben auch Genreszenen, Karikaturen oder Herrscherporträts nutzbar machen.⁸⁰

Von ähnlichem Wert sind Bildquellen für die methodisch recht heterogene Umweltgeschichte,⁸¹ wie zwei jüngere klimageschichtliche Forschungsprojek-

73 Ebd., S. 219-220.

74 PAUL, 2006, S. 18.

75 Vgl. TALKENBERGER, 1998, S. 307-308.

76 Vgl. BERNIS, 1983, S. 44-65; REINLE, 1894; WINKLER, 1993.

77 Vgl. TALKENBERGER, 1998, S. 297-300, mit weiterführender Literatur.

78 Vgl. JÄGER, 2005, S. 189; ROECK, 2003, S. 312.

79 Vgl. ROECK, 2003, S. 307.

80 Vgl. z. B. BIANCHI, 1999, S. 88-102; DOHRN-VAN ROSSUM, 2003, S. 96-116; SCHAMA, 1993, S. 478-488.

81 Vgl. ROECK, 2003, S. 312.

te zur so genannten Kleinen Eiszeit⁸² sowie zum Abschmelzen eines Alpengletschers zeigen.⁸³ Zu achten ist freilich auch hier auf das komplexe Zusammenspiel von historischer Wirklichkeit und künstlerischer Erfindung. Die ausgewerteten Landschaftsbilder sind „nicht mit einer Bestandsaufnahme der Topographie zu verwechseln“,⁸⁴ können aber als Quelle für die Veränderungen des Alltagslebens und der Naturwahrnehmung in einer sich wandelnden Umwelt nutzbar gemacht werden.

Dass das Problem der Ästhetisierung auch für vermeintlich nüchterne medizinische und naturwissenschaftliche Illustrationen, Zeichnungen und Modelle besteht, hat kürzlich die Technikhistorikerin Martina Heßler betont;⁸⁵ zu denken wäre hier zudem an die Kartographie.⁸⁶ Allerdings beschränkten sich Heßlers Überlegungen nicht auf eine bildwissenschaftlich arbeitende Wissenschaftsgeschichte.⁸⁷ Vielmehr richtete sie ihre Kritik an einer primär „inhaltistischen“⁸⁸ Deutung von Bildwerken völlig zu Recht an alle historischen Teildisziplinen.

Eine Geschichte des städtischen Konsums in Bildern

Aus der Fülle der möglichen Themenfelder soll nun ein Beispiel aus der bereits erwähnten Konsumgeschichte herausgegriffen werden. Diese Forschungsrichtung arbeitet mittlerweile mit einem weitgefassten Konsumbegriff, der auch die „consumption of culture“⁸⁹ einbezieht. Dementsprechend vielfältig ist das herangezogene Bildmaterial, dessen Aussagekraft auf drei Ebenen anzusiedeln ist. Auf einer ersten, realienkundlichen Ebene geben Bilder Aufschluss über das Aussehen und die Verbreitung von Waren, etwa von Kleidung und Schmuck, Nahrungsmitteln, Hausrat, Möbeln und Luxusgütern. Sie erschlie-

82 Vgl. Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Katalog der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2001. Vgl. ferner BEHRINGER 2005.

83 Vgl. ZUMBÜHL, 2008, S. 42-57.

84 HEDINGER, 2001, S. 11-25.

85 Vgl. HESSLER, 2005.

86 Vgl. DIPPER/SCHNEIDER, 2006; SCHNEIDER, 2004.

87 Vgl. JÄGER, 2005, S. 189.

88 HESSLER, 2005, S. 272.

89 Vgl. grundlegend BREWER/BERMINGHAM, 1995.

ßen die Orte des Konsums, die Messen, Märkte, Gasthäuser, Verkaufs- und Wohnräume, Salons, Lesekabinette, Theater- und Konzerthäuser ebenso wie die Praktiken des Konsums, das Essen, Trinken, Rauchen, Lesen oder Reisen.

Auf einer zweiten Ebene transportieren Bilder Bewertungen des Konsums sowie die soziale oder geschlechtliche Codierung von Gütern. Die ins Bild gesetzte Leibesfülle eines Porträtierten lässt auf die Wertschätzung leiblichen Genusses schließen; die Darstellung eines Trunkenen warnt vielleicht vor den Folgen übermäßigen Alkoholkonsums. Ebenso finden sich Wertungen des Konsums in den Versinnbildlichungen der Wollust und des Geizes, des Handels oder des Wohlstands. In besonderem Maß drücken Stillleben das Verhältnis zum Konsum aus – sei es als Bekenntnis zu Luxus und Reichtum, sei es als Betonung des Vergänglichen. Auf einer dritten Ebene schließlich sind Bilder selbst Gegenstände des Konsums, denen ein spezifischer materieller, emotionaler oder ästhetischer Wert zukommt. Bilder können somit einen gewichtigen Beitrag dazu leisten, die Konsumkultur eines Raumes oder eine Gruppe zu erschließen. Wenn es die bildliche Überlieferung erlaubt, entsteht geradezu eine Bildgeschichte des Konsums.

Für die Stadt Frankfurt am Main soll nun ein Baustein einer solchen Bildgeschichte des Konsums vorgestellt werden. Als Reichs- und Messestadt, Handelsplatz und Verlagsstandort verfügt Frankfurt sowohl über eine aussagekräftige konsumgeschichtliche⁹⁰ als auch über eine reiche bildgeschichtliche Überlieferung.⁹¹ Zu ihr gehören auch zwei um 1595 in der Reichsstadt entstandene Marktszenen, die der aus Flandern stammende Lucas van Valckenborch gemeinsam mit dem jungen böhmischen Stilllebenmaler Georg Flegel schuf. Beide kamen 1592 in die Reichsstadt, wo sich zuvor schon Valckenborchs Bruder Marten niedergelassen hatte. Die Gemälde stellen zugleich allegorische Darstellungen des Herbstes und des Winters dar und gehören zu Jahreszeitenzyklen, von denen in Valckenborchs Werkstatt mindestens vier angefertigt wurden, deren einzelne Bestandteile aber heute nur noch verstreut und unvollständig erhalten sind.⁹² Von der Herbstszene ist lediglich eine Ausführung be-

90 Vgl. u. a. DIETZ, 1910-1925; KOCH, 1991; SCHNAPPER-ARNDT, 1915; WORGITZKI, 2002, S. 167-199.

91 Vgl. Bott, 1959; KLÖTZER, 1999, S. 190-194; LERNER, 1950; MÜLLER, 1916.

92 Vgl. WIED, 1993, S. 29-40, bes. S. 31-36.

kannt (Abb. 1),⁹³ während die winterliche Marktszene in zwei, in den Details stark voneinander abweichenden Fassungen erhalten ist (Abb. 2-3).⁹⁴



Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Obst- und Gemüsemarkt (Herbst), 1594, Privatbesitz

Die Allegorie auf den Herbst (Abb. 1) zeigt im Vorder- und Mittelgrund zwei Frauen beim Einkauf. Sie sind beide mit dunklen Obergewändern und weißen Halskrausen bekleidet, tragen jedoch unterschiedliche Kopfbedeckungen: Während die im Profil dargestellte Einkäuferin über einer Spitzenhaube einen schwarzen Kopfmantel am Hinterkopf befestigt hat, hat ihre dem Betrachter zugewandte Begleiterin einen scheibenförmigen Hut aufgesetzt, der mit einem kurzen Stiel und einer Quaste bekrönt ist. Unter dem Hut schaut ebenfalls eine Haube hervor. Die vordere Einkäuferin trägt unter einer schwarzen Schürze

93 Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Obst- und Gemüsemarkt (Herbst), 1594, 179,5 x 235 cm, Privatbesitz. Vgl. WIED, 1990, Katalog-Nr. 65; WETTENGL, Georg Flegel, Katalog-Nr. 3.

94 Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Fischmarkt (Winter), um 1595, Leinwand, 120 x 180 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 5112; Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Fischmarkt (Winter), 1595, 123 x 191 cm, Privatbesitz. Vgl. WIED, Valckenborch, Katalog-Nr. 77, 79; WETTENGL, Georg Flegel, Katalog-Nr. 7; Sinn und Sinnlichkeit. Das Flämische Stillleben 1550-1680, Lingen 2002, Katalog-Nr. 59.

einen bräunlich-violetten Rock, der am unteren Rand mit einer breiten schwarzen Borte verziert ist. Ihr Oberkörper ist mit einem Gewand aus dunklem Stoff mit Rautenstruktur bekleidet, das unter der Taille spitz zuläuft und eine Schneppe bildet. Das Handgelenk der vorderen Einkäuferin umschließt eine feine Spitzenmanschette, während ihre Begleiterin lediglich einfache weiße Manschetten trägt. Auch scheint der Saum ihres dunklen Rockes mit keiner Borte eingefasst zu sein. Die Differenzierungen in der Bekleidung der beiden Frauen deuten darauf hin, dass es sich bei ihnen um eine Bürgersfrau und ihre Magd handelt.

Die Einkäuferinnen tragen jeweils ein Bündel mit Kleingeflügel sowie einen reich befüllten Weidenkorb, in dem die eingekauften Viktualien zu erkennen sind: eine große Fleischkeule, Möhren, Äpfel und Trauben. Die Bürgerin führt ein Gespräch mit einer jungen Marktfrau, die auf einem Verkaufsstand verschiedene Sorten Äpfel, Birnen und Trauben, Pfirsiche, Hasel- und Walnüsse feilbietet. Diese umfasst mit dem rechten Arm einen flachen Weidenkorb mit Trauben, aus dem sie eine Frucht entnommen hat, die sie ihrer Gesprächspartnerin nun mit der Linken entgegenstreckt. Bekleidet ist die Marktfrau mit einem hellen Obergewand, einer Halskrause und einem Häubchen.

Um den Marktstand herum sind flache Flechtkörbe mit Zwiebeln, Quitten, Mispeln und Esskastanien angeordnet. Ein reiches Angebot von lebendem und bereits erlegtem Haus- und Wildgeflügel, darunter zwei Puten, zwei Hühner und eine männliche Stockente im Käfig, ergänzt die Obst- und Gemüseauswahl. Zwischen diesen Gütern bieten eine ältere Frau und ein älterer bärtiger Mann Geflügel und Wildbret – einen Hasen – an. Sie heben sich in ihrer Kleidung deutlich von den schwarz gekleideten Einkäuferinnen ab: Die Frau trägt ein helles Obergewand, aus dem ein gerüschter Kragen hervorschaut, sowie eine weiße, kapuzenförmige Haube, welche die Schläfen bedeckt. Der ihr gegenüber sitzende Mann ist mit roten Strümpfen, schwarzen Kniehosen und einem ockerfarbenen Rock bekleidet, der aus Leder sein könnte. Er trägt einen braunen Hut; die Ohren werden von roten Ohrenklappen bedeckt.

Zwei weitere Personen ergänzen die Szene: Zwischen der Marktfrau und der vorderen Einkäuferin schwenkt ein schwarz gekleideter Mann mit schwarzem Hut und weißem Spitzenkragen eine Zinnkanne und eine gefüllte Trinkschale, während eine Frau einen Korb mit großen gelben Früchten – wohl die

Früchte eines Kürbisgewächses⁹⁵ – auf dem Kopf heranträgt. Sie schürzt mit der Rechten ihren Rock, um die Stufen hinaufzusteigen, die zu der erhöht liegenden Verkaufsstelle führen.

Im Hintergrund ist ein Kai an einem Fluss zu erkennen, an dessen gegenüberliegendem Ufer bewaldete Hügel zu sehen sind. Auf dem Fluss fahren Schiffe, drei haben angelegt. Vom Kai führen Stufen hinunter zum Wasser, daneben ist ein am Fluss stehendes Krangebäude zu erkennen. Parallel zum Kai verläuft eine Zeile hoher trauf- und giebelständiger Häuser, die mit Fichten und Blumenkränzen geschmückt sind. Den Abschluss der Häuserzeile bildet das Langhaus eines Kirchengebäudes. Ein querstehender Torbau, an den sich ein Turm der Stadtbefestigung anschließt, riegelt den Kai ab. Ein neben dem Turm an der Kaimauer erbautes Haus scheint ebenfalls Verkaufsbuden zu beherbergen. In der Nähe lagern Teile der Schiffsladung, unweit des Hauses ist zudem eine Herde Schweine zu sehen. Der Kai ist menschenbelebt. Während einige mit dem Begutachten und dem Ab- oder Aufladen der Schiffsgüter beschäftigt sind, scheinen sich andere zu einer größeren Menschenmenge zu gesellen, die um ein Feuer gruppiert ist, das auf dem Kai entzündet wurde.

Die winterliche Marktszene mit Schneetreiben (Abb. 2-3) zeigt zwei Frauen beim Fischkauf, beide in einem schwarzen Kostüm, das weitgehend dem der Einkäuferinnen der Herbstszene entspricht. Auf dem Bild in Privatbesitz sind diese Übereinstimmungen des Kostüms deutlicher zu erkennen als auf der Antwerpener Fassung. Auch hier trägt die vordere Frau einen schwarzen Kopfmantel, hat aber zusätzlich den charakteristischen scheibenförmigen Hut aufgesetzt und ein ärmelloses, mantelartiges Oberkleid angelegt, das am Saum mit Pelz verbrämt ist. Ihr Oberkörper ist wiederum mit einem Gewand aus dunklem Stoff mit Rautenstruktur bekleidet, das über der schwarzen Schürze in einer Schneppe endet. Darunter trägt auch diese Einkäuferin einen bräunlich-violetten Rock, der nun allerdings mit zwei schmaleren Borten verziert ist. Am rechten Handgelenk ist auch hier eine Spitzenmanschette zu erkennen, während das linke Handgelenk von einem pelzverbrämnten Muff verdeckt wird, der bis zum Ellbogen hochgeschoben ist. Von dem schwarzen Kostüm ihrer Begleiterin ist außer der aufgepolsterten Schulterpartie wenig zu sehen, es

95 Die Gartenszene in Castolovice, die vermutlich zu demselben, heute nicht mehr vollständigen Jahreszeitenzyklus gehört wie der ‚Herbst‘, zeigt auf dem Tisch neben der Gärtnerin eine ähnliche große gelbe Frucht. Vgl. Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, *Szene mit Gemüse und Früchten (Sommer)*, 1592, Öl auf Leinwand, 165 x 235 cm, Castolovice, Inv.-Nr. 560/220; WIED, Valckenborch, Katalog-Nr. 62.

wirkt aber insgesamt schlichter. Deshalb ist wohl auch hier davon auszugehen, dass eine Bürgersfrau und ihre Magd dargestellt sind.



Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, *Fischmarkt (Winter)*, 1595, Privatbesitz

Die Bürgerin hat bereits einen Zwiebelzopf erworben, den sie mit der Linken trägt, sowie eine große Fleischkeule, die aus ihrem Weidenkorb ragt. Diesen hat sie auf dem Tisch des Fischhändlers abgestellt, der gerade dabei ist, ein Lachsstück abzuheben. Er hat seine Waren um sich herum ausgebreitet: Hinter ihm hängen an Haken gekehlte Heringe, Stock- oder Klippfisch und getrocknete Plattfische, auf zwei Verkaufstischen liegen weitere Seefische und Lachsstücke, in Holztrögen schwimmen verschiedene Süßwasserfische, darunter Hechte. Der bärtige Fischhändler trägt einen schwarzen Hut und einen braunen Rock sowie eine weiße Halskrause. Er hat eine helle Schürze umgebunden, über der seitlich eine köcherartige Scheide baumelt, in der mehrere Messer stecken.



Abb. 3: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Fischmarkt (Winter), um 1595, Antwerpen

Hinter dem Fischhändler hält eine Frau mit der Linken ein Bündel geräucherte Heringe in die Höhe, mit der Rechten trägt sie einen Messingehimer, der Schalentiere – vielleicht Flusskrebse – zu beinhalten scheint. Sie trägt über ihrer weißen Unterleidung eine hüftlange blass rote Jacke, dazu eine Halskrause und eine Spitzenhaube. Ein weiterer großer Messingehimer steht vor ihr auf dem Tisch. Eine Waage mit Gewicht und zwei Lachsstücken, die auf der Ecke des Verkaufstisches liegt, ist nur in der Ausführung in Privatbesitz (Abb. 2) zu sehen, die andere (Abb. 3) zeigt an dieser Stelle zwei frische Plattfische. Auch ein vor dem Fischhändler liegendes langes Messer ist nur in der Ausführung in Privatbesitz zu sehen. Zu den vier Personen gesellt sich eine Marktfrau in blass roter Jacke, die auf dem Kopf einen weiteren wassergefüllten Fischtrog heranträgt.

Vom Stand des Fischhändlers führen – wie in der Herbstszene – einige Stufen hinab zu einem Flusskai. Auch ihn schließen ein Torbau und ein Befestigungsturm auf der Höhe einer Kirche ab, ebenso ist ein vor dem Turm an der Kaimauer erbautes Gebäude zu erkennen. Von der parallel zum Kai verlaufenden Häuserzeile sind jedoch nur wenige Gebäude zu sehen, da sie durch den Verkaufsstand des Fischhändlers verdeckt werden. Ihm schräg gegenüber befindet sich ein weiteres Haus an der Kaimauer, vor dessen Eingang weitere Tröge stehen und vor dem ein Feuer angefacht wird. Auf der Ausführung in Privatbesitz (Abb. 2) fährt an dieser Szene ein prächtiger, von einem Pferd ge-

zogener Schlitten vorbei; die Antwerpener Ausführung (Abb. 3) zeigt dagegen nur eine weiße Schneefläche, mit der möglicherweise einige Figuren übermalt wurden. In der Ausführung in Privatbesitz ist zudem vor dem Stadttor deutlicher eine Viehherde, vermutlich wiederum Schweine, zu erkennen.

Der Fluss ist zugefroren, zahlreiche Eisläufer ziehen dort ihre Runden. Einige Passanten schauen ihnen von der Kaimauer aus zu. Flache Boote liegen am gegenüberliegenden, mit einigen Bäumen bestandenen Ufer, dessen ansteigendes Gelände mit einzelnen Häusern bebaut ist.

Trotz einiger Abweichungen im Detail ist klar, dass alle drei Gemälde dieselbe Topographie darstellen. Sie ist anhand eines Merianstiches mit dem St. Leonhardskai in Frankfurt am Main identifiziert worden,⁹⁶ ließe sich aber auch in der um ein Jahrhundert älteren Stadtansicht aus Münsters *Cosmographia* wiedererkennen.⁹⁷ Keines der Bilder gibt jedoch den Kai getreu wieder, vielmehr werden einzelne charakteristische Elemente wie die St. Leonhardskirche, der Befestigungsturm, die zum Fluss hinab führenden Stufen oder der Kran frei miteinander kombiniert. Zudem ist nur in den Winterbildern das Sachsenhäuser Ufer wiedergegeben, während die grünen Hügel im Herbstbild eher an die vom Weinbau geprägte Landschaft des Mittelrheins zwischen Bingen und Koblenz denken lassen.

Ein ähnlicher Eklektizismus zeichnet auch die Darstellung der Verkaufsstände aus. Soweit aus den Marktordnungen bekannt, fanden auf dem St. Leonhardskai außerhalb der Stadttore keine Märkte statt.⁹⁸ Lediglich für den Handel mit Süßwasserfischen, die in Frankfurt und Umgebung gefangen wurden, ist belegt, dass sie mitunter direkt am Main verkauft wurden. In der Regel stellten die ortsansässigen Fischer ihre Tröge mit einer Vielfalt lebender Fische aber auf dem Markt auf dem Samstagsberg, dem östlichen Teil des Römerbergs, auf. Dagegen wurde der Seefisch, der ein Fernhandelsgut war und im

96 Vgl. MATTHÄUS MERIAN D. Ä., *Frankofurtum ut versus orientum visitur. Die Steinerne Brücke zu Franckfurt wie selbige gegen Aufgang gesehen wirdt*, in: *Topographia Hassiae et vicinarum regionum*, Frankfurt am Main 1646. Einen ähnlichen Ausschnitt zeigt auch eine von Merian beeinflusste Kartusche des Flegel-Schülers Marrel: Jacob Marrel, *Blumengeschmückte Kartusche mit der Ansicht von Frankfurt am Main*, 1651, Öl auf Holz, 108 x 82 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv.-Nr. B 2. Vgl. WETTENGL, Georg Flegel, *Katalog-Nr. 143*.

97 Vgl. *Franckfurt am Mein/die fürnemest und gemeinest gewerb statt Teutscher nation*, in: SEBASTIAN MÜNSTER, *Cosmographia oder beschreibung aller ländler/herrschaften/fürnemsten stetten, geschichte, gebreuche, hantierungen etc.*, Basel 1550, S. DCCCXVI-DCCCXVII.

98 Vgl. SCHNAPPER-ARNDT, 1915, Bd. 1, S. 51.

16. Jahrhundert von niederländischen und Kölner Kaufleuten bezogen wurde, von Krämern und Hökern auf dem Garküchenplatz verkauft. Nur zu Messezeiten wurden dort von den ortsansässigen Fischern auch Süßwasserfische angeboten.⁹⁹

Gemüse und Obst wurden von den Gärtnern aus Frankfurt und Sachsenhausen sowie von den Bauern aus dem Umland ebenfalls auf einem innerstädtischen Marktplatz, dem Krautmarkt, feilgeboten. Sofern sie auch Milchprodukte anboten, durften sie zusätzlich den Hauptmarkt auf dem Römerberg beschicken.¹⁰⁰ Ob diese auswärtigen Marktleute auch Wildgeflügel und Wildbret feilboten, oder ob dies ausschließlich die Höker übernahmen, denen der Verkauf von Federvieh und Wildbret 1695 verboten wurde, ist ungewiss.¹⁰¹ Zumindest bei größerem Bedarf scheinen Frankfurter Patrizier eigenes Personal beschäftigt zu haben, das die Tiere in der Frankfurter Umgebung jagte.¹⁰² Dagegen wurde Hausgeflügel, das in der Regel lebend gehandelt wurde, um im eigenen Haushalt noch eine Weile gemästet zu werden, von den Hühnerverkäufern auf dem Hauptmarkt angeboten.¹⁰³

Das auf den Gemälden wiedergegebene Warenangebot dürfte mithin in dieser Zusammenstellung kaum bestanden haben, weil die Güter von verschiedenen Händlern vertrieben wurden. Dazu kommt, dass einige der Viktualien auch kaum zur selben Zeit angeboten werden konnten. So dürften die auf dem Herbstbild zu sehenden Pfirsiche deutlich früher als die anderen Obst- und Gemüsesorten gereift sein. Fraglich ist auch, ob aus zugefrorenen Gewässern ein so reichhaltiges Angebot an Fischen geangelt werden konnte. Zwar lassen sich Hechte auch beim Eisangeln fangen, Flusskrebse wurden hingegen eher in den Sommermonaten verspeist.¹⁰⁴

Dennoch ist davon auszugehen, dass die dargestellten Waren in Frankfurt zu haben waren. Ein „Verzeichnus aller Unkosten“, die bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Frankfurter Patriziers Johann Maximilian zum Jungen am 24. Oktober 1625 stattfand, gibt einen Einblick in das herbstliche Warenangebot in der Reichsstadt, freilich dreißig Jahre nach Entstehung der Gemälde.¹⁰⁵ Die

99 Vgl. MATTHÄUS, 2004, S. 23-92, bes. S. 74-84; ferner MARCH, 1991, Bd. 3, S. 283-284; SALET, 1991, Bd. 3, S. 286; SCHNAPPER-ARNDT, 1915, Bd. 1, S. 75-80.

100 Vgl. SCHNAPPER-ARNDT, 1915, Bd. 1, S. 88-93.

101 Vgl. DIETZ, 1910-1925, Bd. 1, S. 129.

102 Vgl. SCHNAPPER-ARNDT, 1915, Bd. 1, S. 72-74.

103 Vgl. DIETZ, 1910-1925, Bd. 1, S. 124.

104 Vgl. SCHNAPPER-ARNDT, 1915, Bd. 2, S. 27, S. 29, S. 215, S. 217.

105 Vgl. ebd., S. 5-12.

Liste spiegelt den herbstlichen Speiseplan recht genau wider: Neben Fleisch und Fisch kam eine große Menge Hasen, Haus- und Wildgeflügel auf den Tisch, ausdrücklich auch die Welschhähne genannten Puter, die ursprünglich aus den amerikanischen Kolonien stammten. An frischem, heimischem Obst wurden Birnen, Äpfel und Mispeln erworben.

Aus dem rund 20 Jahre später entstandenen Haushaltsbuch Johann Maximilians zum Jungen lässt sich das saisonale Angebot über das ganze Jahr hinweg verfolgen. Daraus wird ersichtlich, dass Geflügel und Fisch zu jeder Jahreszeit gekauft wurden.¹⁰⁶ Keinen Aufschluss geben die Eintragungen hingegen, was an heimischem Obst und Gemüse auf dem Speiseplan stand, da es teils aus dem Marktgeld der Hausfrauen bezahlt und damit nicht eigens eingeführt wurde, teils aus eigenem Anbau stammte.¹⁰⁷ Wein und Essig erwarb Johann Maximilian zum Jungen aus Lagen am Main und am Rhein; die Fässer wurden per Schiff geliefert und mussten beim Betreten der Stadt verzollt werden.¹⁰⁸ Das geschah üblicherweise am Fahrter, doch wurde zu Messezeiten auch das Leonhardstor als Zollstelle für Wein geöffnet.¹⁰⁹

Die auf den drei Gemälden abgebildete Kleidung, mit der die dargestellten Personen klar nach Stand und Herkunft unterschieden werden, muss ebenso differenziert betrachtet werden wie Topographie und Warenangebot. Wie der Vergleich mit einem zeitgenössischen Kostümbuch deutlich macht, entsprach die dunkle Tracht mit dem markanten Hut der zeitgenössischen Antwerpener Kleidermode.¹¹⁰ Der schwarze Kopfmantel, die Heuke, gehörte zwar auch in deutschen Städten zum Kostüm der Frauen, doch die Verbindung mit einem flachen Hut mit Quaste war typisch für den niederländischen Raum.¹¹¹ Dies gilt auch für die dargestellte Form der zarten Flügelhauben.¹¹²

Die großen weißen Halskrausen hatten sich als Bestandteil der spanischen Mode seit der Mitte des 16. Jahrhunderts dagegen in fast allen Teilen West- und Mitteleuropas durchgesetzt.¹¹³ Unter spanischem Einfluss stand auch das in den Bildern dargestellte bürgerliche Männerkostüm mit hohem schwarzem

106 Vgl. ebd., S. 25-44.

107 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 88.

108 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 26.

109 Vgl. DIETZ, 1910-1925, Bd. 1, S. 315.

110 Vgl. dazu Sinn und Sinnlichkeit, S. 184.

111 Vgl. MEYER, 1986, S. 64-68.

112 Vgl. ebd., S. 28; LOSCHEK, 1999, S. 188.

113 Vgl. LOSCHEK, 1999, S. 232-233.

Hut und kurzem schwarzen Mantel.¹¹⁴ Die Kleidung des älteren Paares auf dem Herbstbild orientierte sich hingegen eindeutig an den Protagonisten von Valckenborchs Bauernszenen, von denen der Maler auch die derbe Physiognomie übernahm.¹¹⁵ Die unter dem Hut des Alten hervor lugenden Ohrenklappen, die möglicherweise zu einer Bund- und Backenhaube gehören,¹¹⁶ waren ein typisches Kleidungsstück älterer Männer und wurden bis zum Aufkommen des spanischen Hutes mit einem Barett kombiniert.¹¹⁷

Die Gemälde spiegeln den städtischen Konsum gleichsam verdichtet wider, indem sie ihn nicht exakt abbilden, sondern ihn allegorisierend zuspitzen. Motive wie die herbstliche Warenfülle, die winterlichen Schlittschuhfreuden oder der Ausblick auf die Flusslandschaft folgen zweifellos den (flämischen) Bildtraditionen der Jahreszeiten- und Landschaftsbilder, sie wurden von Valckenborch und Flegel aber an das Frankfurt des ausgehenden 16. Jahrhunderts angepasst.

Dieses Frankfurt war eine prosperierende Reichsstadt, die vom Zustrom der südniederländischen Glaubensflüchtlinge profitierte.¹¹⁸ Ende des 16. Jahrhundert stellten die Exilanten mehr als ein Zehntel der Gesamtbevölkerung. Unter ihnen nahmen die Immigranten aus Antwerpen eine Sonderrolle ein, da es sich bei ihnen um wohlhabende Unternehmer und Kaufleute lutherischer (statt reformierter) Konfession handelte, vor allem Tuchhändler, Seidenhändler und Juweliere. Mit ihnen hielt ein verfeinerter Lebensstil in Frankfurt Einzug, der sich seit dem Spätmittelalter in ihrer Heimat entwickelt hatte, wo Warenströme aus allen Gegenden Europas und – aufgrund der Zugehörigkeit zum spanischen Weltreich – seit der Wende zum 16. Jahrhundert auch aus Übersee zusammenliefen.

Schon äußerlich fielen die wohlhabenden Einwanderer in Frankfurt auf. 1578 wurde deshalb die 1576 erlassene Kleiderordnung ins Französische übertragen. Doch noch 1590 wurden die Immigranten der schändlichen Hoffart und des Kleidungsprunks bezichtigt, weil sie sich nicht an die Kleiderordnungen hielten, welche die Verwendung von Stoffen wie Brokat, Samt und Seide so-

114 Vgl. ebd., S. 345, S. 308.

115 Vgl. beispielsweise Bauernhochzeit, 1574, Öl auf Holz, Rundbild, 30 x 29,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. 659; WIED, Valckenborch, Katalog-Nr. 19.

116 Der ältere Mann in der Gartenszene in Castolovice scheint als einzige Kopfbedeckung ebenfalls eine solche Haube zu tragen.

117 Vgl. LOSCHEK, 1999, S. 308-309.

118 Vgl. zusammenfassend SCHINDLING, 1991, S. 205-260, bes. S. 224-228.

wie von Verzierungen wie Spitzenmanschetten, Pelzverbrämungen und Bortenbesatz abhängig vom jeweiligen Stand reglementierten.¹¹⁹

Die Exilanten beförderten nicht nur den Transfer von Waren, Handelstechniken und Fertigungsmethoden, sondern sie brachten auch die Gattung des Stilllebens mit nach Frankfurt – und damit die Freude an einer möglichst genauen Schilderung von alltäglichen und außergewöhnlichen Nahrungsmitteln, von heimischen und exotischen Blumen, von Gebrauchs- und Luxusgütern, die im Bild zu einem mannigfaltigen und ergötzlichen Ganzen zusammengefügt wurden.¹²⁰ Täuschend echt sollte die Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände wiedergegeben werden. Georg Flegel begann nach dem Tod Valckenborchs im Jahr 1597, die Viktualien und Gegenstände, die er zuvor in den großen Marktszenen ausgeführt hatte, zum alleinigen Motiv seiner Bilder zu machen. In den folgenden Jahrzehnten stieg er zum bedeutendsten Frankfurter Stilllebenmaler auf.¹²¹

Das von den niederländischen Flüchtlingen geprägte Frankfurt des ausgehenden 16. Jahrhunderts mit seiner wirtschaftlichen Prosperität ist in den beiden hier vorgestellten Marktszenen präsent. Die Gemälde fangen die Wertschätzung hochwertiger Bekleidung und eines reichhaltigen und abwechslungsreichen Speiseplans ebenso ein wie sie das dichte Netz von Handelskontakten widerspiegeln, in das die Reichsstadt eingebunden war. Zugleich reflektieren sie den abgestuften Konsum der ständischen Gesellschaftsordnung. Sie zeigen dabei allerdings gerade nicht, wie eine Frankfurter Verkaufsszene im Herbst oder Winter aussah. Vielmehr legen sie ein Zeugnis davon ab, wie eine herbstliche bzw. winterliche Verkaufsszene in Frankfurt Ende des 16. Jahrhunderts imaginiert wurde.

Das von Valckenborch und Flegel gefundene Bildmotiv repräsentierte die zeitgenössischen Vorstellungen so gut, dass es bei den wohlhabenden Käufern so großen Anklang fand, um in der Werkstatt der Malerfamilie Valckenborch mehrfach ausgeführt zu werden. Auch wenn über die ursprünglichen Besitzer der Jahreszeitenzyklen nichts bekannt ist, dürfte es sich generell um Adlige und reiche Bürger gehandelt haben. Die in den Marktszenen dargestellte Antwerpener Tracht könnte allerdings ein Hinweis darauf sein, dass die Käufer der Gemälde vornehmlich unter den wohlhabenden Frankfurter Einwanderern aus

119 Vgl. WORGITZKI, 2002, S. 195. Die Kleiderordnung von 1576 ist abgedruckt bei JUNKER, 1976, S. 67-70.

120 Vgl. BOTT, 2008, S. 85-92; DERS., 2001.

121 Vgl. WETTENGL, 1993, S. 63-156.

Brabant zu suchen sind. In jedem Fall setzten die Marktszenen aber einen Konsum ins Bild, den sich nur die höheren Stände leisten konnten und zu dem sie sich bekannten, wenn sie – wie es die Forschung vermutet hat – die Gemälde in ihren Speisezimmern aufhängten.¹²²

Die Gemälde transportieren mithin neben realienkundlichen Informationen zeitgenössische Sichtweisen, Wertungen und Gewichtungen. Sie eröffnen damit Perspektiven auf einen Forschungsgegenstand, die sich aus der schriftlichen Überlieferung allein nicht ergeben, und können gerade dort zum Sprechen gebracht werden, wo die Schriftquellen schweigen.

Visuelle Geschichte in Forschung und Lehre – ein Plädoyer

„Kunstwissenschaft und Geschichte müßten sich viel nähertreten; auch schon in der Erziehung durch die Universität.“¹²³ Diese aktuell anmutende Forderung nach Interdisziplinarität formulierte Dehio schon vor 100 Jahren. Tatsächlich wäre zu wünschen, dass die neue Wertschätzung von Bildquellen nicht auf die historische Forschung beschränkt bliebe, sondern auch in die universitäre Lehre einginge, so dass visuelle Geschichte zu einem selbstverständlichen Teil geschichtswissenschaftlicher Tutorien würde. Eine sich kulturwissenschaftlich verstehende Geschichtswissenschaft ist aufgefordert, nicht nur – wie vielfach schon geschehen – ihren Blick auf andere Quellengruppen zu werfen, sondern im Umgang mit diesen auch die entsprechenden Methoden und Instrumentarien zu berücksichtigen. Die Geschichtswissenschaft kann und darf den Anspruch erheben, sich mit der gesamten Fülle historischer Überlieferung zu beschäftigen – aber sie muss sich dann auch um einen jeweils fachgerechten, mithin interdisziplinären Ansatz sowie um dessen Vermittlung im Geschichtsstudium bemühen.

122 Vgl. WIED, 1993, S. 36.

123 DEHIO, 1908, S. 479. Vgl. DERS., 1887, S. 279-286.

Bilderverzeichnis

- 1) Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Obst- und Gemüsemarkt (Herbst), 1594, Privatbesitz
- 2) Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Fischmarkt (Winter), 1595, Privatbesitz
- 3) Abb. 3: Lucas van Valckenborch, Georg Flegel, Fischmarkt (Winter), um 1595, Antwerpen

Literatur

- Actes du XI^e Congrès International des Sciences Historiques, Stockholm, 21-28 Aout 1960, hg. v. Comité exécutif suédois du Congrès, Uppsala 1962, S. 321-323.
- ALTRICHTER, HELMUT (Hg.), Bilder erzählen Geschichte. Freiburg 1995.
- ANDERSON, BENEDICT, Imagined communities. Reflections on the origins and spread of nationalism, London 1983.
- BARTA, ILSEBILL, Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien u. a. 2001 (Eine Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Sammlungsbd. 11).
- BAUER, HERMANN, Form, Struktur, Stil: Die formalanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. von HANS BELTING, Berlin ⁶2003, S. 157-174.
- BEHRINGER, WOLFGANG (Hg.), Kulturelle Konsequenzen der „Kleinen Eiszeit“ = Cultural consequences of the „Little Ice Age“, Göttingen 2005.
- BERNS, JÖRG JOCHEN, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: Kultur zwischen Bürgertum und Volk, hg. von JUTTA HELD, Berlin 1983, S. 44-65.
- BIANCHI, MARINA, In the name of the tulip. Why speculation?, in: Consumers and luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850, hg. von MAXINE BERG/HELEN CLIFFORD, Manchester 1999, S. 88-102.
- BOTT, GERHARD, Frankfurt. Das Bild der Stadt auf Gemälden des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1959.
- DERS., Ein Stück von allerlei Blumenwerk, ein Stück von Früchten, zwei Stück auf Tuch mit Hecht. Die Stillebenmaler Soreau, Binoit, Codino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650, Hanau 2001.

- DERS., Niederländer bringen die Stillebenmalerei an den Main, in: *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500-1800*, hg. von JOCHEN SANDER, Ostfildern 2008, S. 85-92.
- BREDEKAMP, HORST, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin ²2002.
- BREWER, JOHN/ANN BERMINGHAM (Hg.), *The consumption of culture, 1600-1800. Image, object, text*, London 1995.
- BURKE, PETER, *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*, London 2001. Dt. Übers.: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.
- CYMOREK, HANS, Art. Schramm, Percy Ernst, in: *Historikerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von RÜDIGER VOM BRUCH/ RAINER A. MÜLLER, München ²2002, S. 299-300.
- DEHIO, GEORG, Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien, in: *Preußische Jahrbücher* 60 (1887), S. 279-286.
- DERS., Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte, in: *Historische Zeitschrift* 100 (1908), S. 473-485.
- Deutsches Biographisches Archiv II 1258,46; III 880,107.
- Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Katalog der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2001.
- DIETZ, ALEXANDER, *Frankfurter Handelsgeschichte*, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1910-1925.
- DIPPER, CHRISTOF/SCHNEIDER, UTE (Hg.), *Kartenwelten. Der Raum und seine Repräsentation in der Neuzeit*, Darmstadt 2006.
- DOHRN-VAN ROSSUM, GERHARD, *Uhrenluxus – Luxusuhren. Zur Geschichte der ambivalenten Gebrauchsgegenstände*, in: „Luxus und Konsum“ – eine historische Annäherung, hg. von REINHOLD REITH/ TORSTEN MEYER, Münster u. a. 2003 (*Cottbusser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt*, Bd. 21), S. 96-116.
- DROYSEN, JOHANN GUSTAV, *Historik. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. PETER LEYH. Bd. 1: *Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1977.

- EBERLEIN, JOHANN KONRAD, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. von HANS BELTING, Berlin ⁶2003, S. 175-197.
- FAULENBACH, BERND, Art. Brandi, Karl, in: Historikerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von RÜDIGER VOM BRUCH/RAINER A. MÜLLER, München ²2002, S. 34-35.
- DERS., Art. Goetz, Walter, in: Historikerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von RÜDIGER VOM BRUCH/RAINER A. MÜLLER, München ²2002, S. 120-121.
- Franckfurt am Mein/die fürnemest und gemeinst gewerb statt Teutscher nation, in: SEBASTIAN MÜNSTER, Cosmographia oder beschreibung aller länd-der/herrschaften/fürnemsten stetten, geschichte, gebreuche, hantierungen etc., Basel 1550.
- Geschichte und Geschehen. Bd. 3, Leipzig 2006.
- GRÖTECKE, IRIS, Kunstgeschichte. Bilder als Quellen gesehen, in: Frühe Neuzeit. Oldenbourg-Geschichte-Lehrbuch, hg. von ANETTE VÖLKER-RASOR, München 2000, S. 237-254 (2. Auflage 2006).
- HARDTWIG, WOLFGANG, Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell, in: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), S. 305-322.
- HASKELL, FRANCIS, History and its images. Art and the interpretation of the past, New Haven/London 1993. Dt. Übers.: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995.
- HEDINGER, BÄRBEL, Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Die „Kleine Eiszeit“ – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Katalog der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2001, S. 11-25.
- HESSLER, MARTINA, Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung, in: Geschichte und Gesellschaft 31 (2005), S. 266-292.
- HOBSBAWM, ERIC J./RANGER, TERENCE (Hg.), The invention of tradition, Cambridge 1983.
- IMHOF, ARTHUR E., Geschichte sehen. 5 Erzählungen nach historischen Bildern, München 1990.
- DERS., Im Bildersaal der Geschichte oder Ein Historiker schaut Bilder an, München 1991.
- JACOB, FRANK-DIETRICH, Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, in: Historische Bildkunde: Probleme

- Wege – Beispiele, hg. von BRIGITTE TOLKEMITT/ RAINER WOHLFEIL, Berlin 1991 (Zeitschrift für historische Forschung, Beih. 12), S. 49-61.
- JÄGER, JENS, Geschichtswissenschaft, in: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, hg. von KLAUS SACHS-HOMBACH, Frankfurt a. M. 2005, S. 185-195.
- JÄGER, JENS/KNAUER, MARTIN, Historische Bildforschung oder ‚Iconic Turn‘ – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern, 2004, URL: <http://www1.uni-hamburg.de/Bildforschung/JaegerKnauerBildforschung.pdf>, 14.03.2008.
- JÄGER, JENS/KNAUER, MARTIN (Hg.), Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung, München 2009.
- JARITZ, GERHARD, „Et est ymago ficta non veritas“. Sachkultur und Bilder des späten Mittelalters, in: *Pictura quasi Fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung der Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. von GERHARD JARITZ, Wien 1996 (Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Diskussionen und Materialien, Bd. 1), S. 9-13.
- JUNKER, ALMUT (Hg.), Alltagsleben in der Stadt. Frankfurt um 1600, Frankfurt a. M. 1976.
- KAHSNITZ, RAINER, Historische Hilfswissenschaften und Kunstgeschichte, in: *Historische Hilfswissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*, hg. von TONI DIEDERICH/JOACHIM OEPEN, Köln u. a. 2005, S. 155-183.
- KAUFMANN, GÜNTER, Doppelbilder – Anregungen zum Umgang mit historischen Bildquellen, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 43 (1992), S. 659-680.
- DERS., Neue Bücher – alte Fehler. Zur Bildrepräsentation in Schulgeschichtsbüchern, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 51 (2000), S. 68-87.
- KEYSER, ERICH, Das Bild als Geschichtsquelle, in: *Historische Bildkunde*, hg. v. WALTER GOETZ, Hamburg 1935, Bd. 2, S. 5-32.
- KING, DAVID, Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion, Hamburg 1997.
- KLÖTZER, WOLFGANG, Frankfurt a. M., in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hg. von WOLFGANG BEHRINGER, München 1999, S. 190-194.
- KNAUER, MARTIN, „Dokumentsinn“ – „historischer Dokumentensinn“, in: *Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele*, hg. von BRIGITTE

- TOLKEMITT/RAINER WOHLFEIL, Berlin 1991 (Zeitschrift für historische Forschung, Beih. 12), S. 37-47.
- KNOCH, HABBO, Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte, in: Die Sichtbarkeit der Geschichte. Beitrag zu einer Historiographie der Bilder, hg. für H-Arthist und H-Soz-u-Kult von MATTHIAS BRUHN/KARSTEN BORGMANN, Berlin 2005, S. 49-61.
- KOCH, RAINER (Hg.), Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1991.
- LERNER, FRANZ, Bilder zur Frankfurter Geschichte, Frankfurt a. M. 1950.
- LOSCHKE, INGRID, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart ⁴1999.
- MARCH, ULRICH, Fischhandel auf der Frankfurter Messe, in: Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe, Bd. 3, hg. von RAINER KOCH, Frankfurt a. M. 1991, S. 283-284.
- MARX, BARBARA (Hg.), Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006.
- MATTHÄUS, MICHAEL, Fischerei in Frankfurt. Der Fluß als Nahrungsreservat vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 70 (2004), S. 23-92.
- MAURER, MICHAEL, Bilder, in: Aufriß der Historischen Wissenschaften. Bd. 4: Quellen, hg. von MICHAEL MAURER, Stuttgart 2002, S. 402-426.
- MERIAN D. Ä., MATTHÄUS, Francofurtum ut versus orientum visitur. Die Steinerne Brücke zu Franckfurt wie selbige gegen Aufgang gesehen wirdt, in: Topographia Hassiae et vicinarum regionum, Frankfurt a. M. 1646.
- MEYER, MARIA, Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert, Münster 1986.
- MÜLLER, BERNARD, Bilderatlas zur Geschichte der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1916.
- OEXLE, OTTO GERHARD (Hg.), Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Göttingen 1992.
- DERS., Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Russland, Göttingen 2007 (Veröffentlichungen des MPI für Geschichte, Bd. 226).
- PAUER, HANS, Bildkunde und Geschichtswissenschaft, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 71 (1963), S. 194-210.
- PAUL, GERHARD, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Visual History. Ein Studienbuch, hg. von GERHARD PAUL, Göttingen 2006, S. 7-36.

- DERS. (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., Göttingen 2008-2009.
- PETERSEN, TRAUTE, *Historienmalerei – Programm und Probleme*, in: Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3.-7.10.1984, Stuttgart 1984, S. 223.
- REICHARDT, ROLF, *Bild- und Mediengeschichte*, in: *Kompass der Geschichtswissenschaft – Ein diskursives Handbuch*, hg. von JOACHIM EIBACH/GÜNTHER LOTTES, Göttingen 2001, S. 219-230.
- REINLE, ADOLF, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1894.
- RITTER, GERHARD, *Zum Begriff der Kulturgeschichte. Ein Diskussionsbeitrag*, in: *Historische Zeitschrift* 171 (1951), S. 293-302.
- ROECK, BERND, *Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999.
- DERS., *Visual turn? Kulturgeschichte und ihre Bildern*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29 (2003), S. 294-315.
- DERS., *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004.
- RUDOLPH, HARRIET „Pain in the reality, yet a delight in the representation“ – Verbale und visuelle Repräsentationen von Gewalt am Beginn der Neuzeit, in: *Gewalt in der Frühen Neuzeit*, hg. von CLAUDIA ULBRICH u. a., Berlin 2005 (*Historische Forschungen*, Bd. 81), S. 391-408.
- SALET, MONIKA, *Der Fischmarkt auf dem Römerberg*, in: *Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe*, Bd. 3, hg. von RAINER KOCH, Frankfurt a. M. 1991.
- SCHALENBERG, MARC, *Bastardschwester und Banausen. Wissenschaftshistorische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte*, in: *Die Sichtbarkeit der Geschichte. Beitrag zu einer Historiographie der Bilder*, hg. von MATTHIAS BRUHN/ KARSTEN BORGMANN, Berlin 2005, S. 27-34, http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5/PDF/HistFor_5-2005.pdf, 14.03.2008.
- SCHAMA, SIMON, *Perishable commodities: Dutch still-life paintings and the 'empire of things'*, in: *Consumption and the world of goods*, hg. von JOHN BREWER, ROY PORTER, London/New York, 1993, S. 478-488.
- SCHINDLING, ANTON, *Wachstum und Wandel vom Konfessionellen Zeitalter bis zum Zeitalter Ludwigs XIV. Frankfurt am Main 1555-1685*, in: *Frank-*

- furter Historische Kommission (Hg.), Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen, Sigmaringen 1991, S. 205-260.
- SCHNAPPER-ARNDT, GOTTLIEB, Studien zur Geschichte der Lebenshaltung in Frankfurt a. M. während des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1915.
- SCHNEIDER, UTE, Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute, Darmstadt 2004.
- SCHRAMM, PERCY ERNST, Über Illustrationen zur mittelalterlichen Kulturgeschichte, in: Historische Zeitschrift 137 (1928), S. 425-441.
- DERS., Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1954-1956.
- Sektion 24: Das Bild als Ausdruck von Lebens- und Denkweisen im Geschichtsunterricht, in: Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3.-7.10.1984, Stuttgart 1984, S. 221-224.
- Sinn und Sinnlichkeit. Das Flämische Stilleben 1550-1680, Lingen 2002.
- STEINBERG, SIGFRID H., Die Illustrierung historischer Bücher, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 98, Nr. 114, 20. Mai 1931.
- DERS., Die internationale ikonographische Arbeit, in: Minerva-Zs. 7 (1931), S. 139-143.
- DERS., Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission, in: Historische Zeitschrift 144 (1931), S. 287-296.
- SUCKALE, ROBERT, Kunstgeschichte, in: Geschichte. Ein Grundkurs, hg. von HANS-JÜRGEN GOERTZ, Hamburg 1998, S. 442-455.
- TALKENBERGER, HEIKE, Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Geschichte. Ein Grundkurs, hg. von HANS-JÜRGEN GOERTZ, Hamburg 1998, S. 83-98.
- WETTENGL, KURT (Hg.), Georg Flegel, 1566-1638. Stilleben, Stuttgart 1993.
- WIED, ALEXANDER, Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1990.
- DERS., Georg Flegel und Lucas van Valckenborch, in: Georg Flegel, 1566-1638. Stilleben, hg. von KURT WETTENGL, Stuttgart 1993, S. 29-40.
- WINKLER, HUBERT, Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg, Wien 1993.
- WISCHERMANN, CLEMENS u. a. (Hg.), Geschichtsbilder. 46. Deutscher Historikertag vom 19. bis 22. September 2006 in Konstanz. Berichtsband, Konstanz 2007.

- WOHLFEIL, RAINER, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 91-100.
- DERS./WOHLFEIL, TRUDE, Landsknechte im Bild. Überlegungen zur „Historischen Bildkunde“, in: Bauer, Reich und Reformation, hg. von PETER BLICKLE, Stuttgart 1982, S. 104-119.
- DERS./DIES., Das Landsknecht-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege, hg. von MANFRED MESSERSCHMIDT u. a., Stuttgart 1982, S. 81-99.
- WORGITZKI, INKE, Samthauben und Sendherren. Kleiderordnungen im frühneuzeitlichen Frankfurt, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 68 (2002), S. 167-199.
- ZÖLLNER, WALTER, Historische Bildkunde, in: Einführung in das Studium der Geschichte, hg. von WALTER ECKERMANN/HUBERT MOHR, Berlin (Ost) 1966, S. 470-473.
- ZUMBÜHL, HEINZ u. a., 19th century glacier representations and fluctuations in the central and western European Alps, in: Global and Planetary Change 60 (2008), S. 42-57, http://www.giub.unibe.ch/~snus/publications/zumbuehl_et_al_2008.pdf, 14.03.2008.