

Peter Stoll

Joseph Sebastian Klauber und die Kupferstiche des *Coelum Christianum*

Wer sich längere Zeit mit der süddeutschen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts befasst, könnte durchaus den Eindruck gewinnen, dass die in Augsburg als Kupferstecher und Verleger tätigen Brüder Joseph Sebastian Klauber (1710 – 1768) und Johann Baptist Klauber (1712 – um 1787)¹ den Markt geradezu überschwemmt mit einer Flut von Stichen in den verschiedensten Größen und für die verschiedensten Zwecke und Anlässe; eine Stichproduktion vorwiegend religiösen Inhalts, die noch dazu betont konfessionell ausgerichtet war: Die Brüder Klauber fügten auf ihren Blättern ihrem Namen gerne ein ‚Cath.‘ hinzu, was nicht, wie auch in neuester Zeit immer wieder einmal in Angebotslisten von Antiquariaten zu lesen ist, auf ein Familienmitglied namens ‚Catharina‘ rückschließen lässt, sondern darauf, dass sich die Brüder mit ihrer Bezeichnung als ‚Catholici‘ gegenüber ihren in Augsburg sehr zahlreichen und bis ins 18. Jahrhundert hinein das Feld bestimmenden protestantischen Kollegen abgrenzen wollten.

Dass eine Gesamtschau des Klauber’schen Oeuvres bislang nicht vorliegt, verwundert nicht weiter, handelt es sich doch hier um eine Herausforderung, auf die sich aufgrund der Fülle des über zahllose Sammlungen und Bibliotheken verstreuten Materials niemand leichtfertig einlassen wird. Es überrascht freilich, dass zu diesen Schlüsselfiguren der Augsburger Druckgraphik des Spätbarock und Rokoko auch kaum Spezialstudien verfasst wurden, die sich mit einzelnen Blättern, Serien oder Genres innerhalb ihres Werkes befassen und in diesem Zusammenhang dann auch der Frage nach der künstlerischen Qualität oder der Frage nach eventuellen spezifisch Klauber’schen Stilzügen nachgehen. Telesko vor einigen Jahren im Rahmen einer ansonsten ausschließlich ikonographisch orientierten Studie abgegebenes Urteil, die Werke der Gebrüder Klauber gehörten „zum Besten der Druckgraphik innerhalb der zur Industrie gewordenen Kunst im Augsburg des 18. Jahrhunderts“, ² dürfte etwas zu pauschal gehalten sein, denn der Name Klauber begegnet durchaus auf nicht wenigen Produkten, die offenbar industriell und ohne hohen ästhetischen Anspruch fabriziert wurden. Realistischer scheint die gut siebzig Jahre ältere Einschätzung im Thieme-Becker, die von einer großen qualitativen Bandbreite ausgeht zwischen eher „kulturgeschichtl[ich]“ relevanten Blättern einerseits und „künstlerisch beach-

¹ Das Geburtsjahr Joseph Sebastians und das Sterbejahr Johann Baptists werden bis in die neuere Literatur hinein nicht einheitlich angegeben; auffällig ist besondere das Schwanken zwischen 1700 und 1710 bei Joseph Sebastians Geburtsjahr: Ulrich Thieme; Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 411: Joseph Sebastian „geb. um 1700, + 18.9.1768, 68 Jahre alt (Totenbuch von Hl. Kreuz in Augsburg)“, Johann Baptist 1712 – 1787; *Neue deutsche Biographie*, Bd. 11, Berlin 1977, S. 711: Joseph Sebastian: 14.01.1710 – 18.09.1768, Johann Baptist: 21.6.1712 – gegen 1787; Helmut Gier [u.a., Hrsg.]: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*, Wiesbaden 1997, S. 1272: Joseph Sebastian 1700 – 1768, Johann Baptist 1712 – 1787; *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, 2., überarb. und erw. Ausg., Bd. 5, München 2006, S. 666: Joseph Sebastian 14.01.1710 – 18.9.1768, Johann Baptist 21.12.1712 – 1787.

² Werner Telesko: „Klaubers Eucharistie-Thesenblätter. Ein Beitrag zum Wandel der typologischen Denkweise in der Neuzeit“, in: John Roger Paas (Hrsg.): *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, Augsburg 2001 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben ; 21), S. 189 – 197; hier: S. 189.

tenswerte[n]“ Blättern andererseits, „die zum Besten dieser Art zählen“.³ Differenzierte Antworten auf die Frage nach Stil und Qualität stehen freilich aus, und so dürfte es durchaus sinnvoll sein, einzelne Klauber'sche Arbeiten näher unter diesen Gesichtspunkten in Augenschein zu nehmen.

Erfolgen soll eine solche exemplarische Erkundung hier anhand einer umfangreichen Serie kleinformatiger Kupferstiche, die allerdings ausschließlich mit dem Namen des älteren Joseph Sebastian Klauber verbunden sind, was u. a. den gerade auf wenig erforschtem Terrain willkommenen Vorteil einer weniger komplexen Ausgangskonstellation mit sich bringt. Diese Kupferstiche wurden ausgeführt nach Vorlagen des in der Augsburger Kunst des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielenden Malers und Graphikers Gottfried Bernhard Göz (1708 – 1774), mit dem die Brüder Klauber auch einige Jahre einen gemeinsamen Verlag betrieben (ca. 1737/38 – ca. 1742).⁴ Gedacht waren die Stiche als Illustrationen eines 1749 erschienenen Andachtsbuches des Wessobrunner Benediktiners Coelestin Leuthner⁵ mit dem Titel *Coelum Christianum*. Es sind zunächst einige Worte zur Publikationsgeschichte des Buches erforderlich, die ein gewisses Eigeninteresse beanspruchen kann und zu der glücklicherweise vorzügliche Quellentexte aus der Feder des Autors vorliegen.

Beginnen muss man diese Publikationsgeschichte freilich mit einem anderen, früheren Werk Leuthners, das *Vita, doctrina, passio Domini Nostri Iesu Christi* betitelt ist und 1733 von Franz Anton Strötter in Augsburg verlegt wurde,⁶ kurz vor dem Wechsel des Autors vom bischöflichen Lyzeum in Freising an die Universität Salzburg.⁷ Wie aus der Vorrede an den „Lector benevole“ hervorgeht, hatte Leuthner hier offenbar zunächst nur daran gedacht, einen durch ihren Bezug auf das Leben und Wirken Christi thematisch strukturierte Emblemsammlung herauszugeben („Cogitaveram primum vitam, Doctrinam, ac passionem Christi symbolis exprimere, & solas imagines in publicum dare“). Diese Embleme, so Leuthner in der Vorrede, habe er teils selbst erdacht, teils – wie nicht anders zu erwarten – aus anderen Emblemsammlungen übernommen, wobei er freilich betont, dass der Bezug vieler zuvor in einem profanen Kontext genutzten Embleme auf Christus erst durch ihn hergestellt wurde. („Symbola ea, quae meae non sunt, desumpsi & applicavi ex optimis Symbolographorum monumentis & multa, profanes usibus olim destinata, servire Christo coegi“.) Die Vorrede berichtet weiterhin, wie sich Leuthner dann nachträglich dazu entschlossen hatte, dieses ursprüngliche Konzept zu erweitern und zu den einzelnen Stationen des Lebensweges Christi von den Emblemen mehr oder weniger unabhängige ‚Considerationes‘ (‚Betrachtungen‘) hinzuzufügen, die aus verschiedenen theologischen Quellen schöpfen; Texte, in denen Christus die sich in die Texte vertiefenden Gläubigen unmittelbar anspricht („breves Considerationes, easque ex appositis SS. Patrum, Interpretum sacrae Scripturae, & Ascetarum documentis concinnatas ... Christus cum anima credente loquens introducitur“).

³ Thieme-Becker (wie Anm. 1), S. 411.

⁴ Eduard Isphording: *Gottfried Bernhard Göz 1708 – 1774. Ölgemälde und Zeichnungen*, Textband, Weißenhorn 1982, S. 31.

⁵ 1695 Traunstein – 1759 Wessobrunn. Als Schriftsteller trat Leuthner vor allem mit lateinischen Dramen hervor sowie einer historiographisch bedeutenden Geschichte Wessobrunns (*Historia Monasterii Wessofontani, Augustae Vindelicorum* [u.a.] : Wagner, 1753). *Neue deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, S. 387.

⁶ *Vita, doctrina, passio Domini nostri Iesu Christi Symbolicis figures expressae, Epigrammate sacro elucidatae, pia meditatione expensae, Centum iconismis aeneis exhibitae*, Augustae Vindelicorum : Sumptibus Francisci Antonij Strötter, 1733.

⁷ Vgl. die Angabe auf der Titelseite: „p[ro] t[empore] in Episcopali Lyceo Frisingensi Rhetorices Professorem“. An der von Benediktinern geleiteten Universität Salzburg lehrte Leuthner 1733 – 1738 (*NDB*, wie Anm. 5).

Ergebnis dieses Planungsprozesses war schließlich ein Buch, dessen Hauptteil sich aus hundert durchnummerierten, jeweils eine Doppelseite umfassenden Abschnitten zusammensetzt, in denen stets einem ca. 14 x 7 cm großen Kupferstich, der eine Szene aus dem Leben und Wirken Christi mit drei Emblemen kombiniert,⁸ eine einseitige, in drei Absätze untergliederte ‚Consideratio‘ gegenübersteht. Als weiterer Buchschmuck kam ein ausfaltbares Titelpuffer dazu.

1735 erschien, ebenfalls bei Strötter, eine deutsche Übersetzung des Werkes;⁹ außerdem begann Leuthner zu einem unbekanntem Zeitpunkt an einer erweiterten Neuausgabe zu arbeiten. Diese Neuausgabe erschien schließlich unter dem Titel *Coelum Christianum* 1749 in Augsburg und Würzburg bei Martin Veith,¹⁰ als Leuthner bereits Superior an der zu Wessobrunn gehörigen Wallfahrtskirche Vilgertshofen war.¹¹ Wieder berichtet die Vorrede an den „Lector benevole“ ausführlich über den Werdegang des Projekts: Der Plan bestand darin, die Art und Weise, in der in den vorhergehenden Publikationen das Leben Christ behandelt worden war, nun auf Maria und zahlreiche Heilige auszudehnen. („Deiparae quoque Virginis, SS. Apostolorum, Martyrum, Pontificum, Confessorum, Virginum &c. Festa jubjungere.“ [1])¹² So sollten den hundert ursprünglichen Bild-Text-Einheiten hundert weitere angefügt werden.

Es war dies ein Plan, dessen Umsetzung dann zwischenzeitlich freilich gefährdet schien, denn als Leuthner die hundert neuen Einheiten konzipiert hatte und die Kupferstiche zum Marienleben, zu den Aposteln und zu den Evangelisten fertig vorlagen, verstarb der vorgesehene Verleger. („jamque Artificum labor coeperat in proposito desudare, paratis a me ad centum iconismos conceptibus, cum Bibliopolae mors omne consilium interruptit, excusis solum V. Deiparae, Apostolorum, & Evangelistarum Iconibus.“ [1 f.]) Martin Veith, der den Verlag übernahm, war jedoch glücklicherweise bereit, das weit fortgeschrittene Buchprojekt in sein Programm aufzunehmen, zum einen, weil er die neuen Kupferstiche verwerten wollte, und zum anderen, weil die lateinische Ausgabe der *Vita, doctrina, passio* vergriffen war und mit Nachfrage nach einer erweiterten Neuausgabe gerechnet werden konnte. („Hae [icones] ne perirent, atque ut ipsa vita Christi, divenditis jam omnibus Latinis Exemplaribus, denuò lucem videret, placuit Domino Martin Veith, in cujus jus Bibliopolium Strötterianum transiit, novam Editionem moliri.“ [2])

Aus dem Umstand, dass die Vorgängerpublikationen (*Vita, doctrina, passio* und die deutsche Übersetzung) von Franz Anton Strötter verlegt wurden, und aus dem Wortlaut der Vorrede würde man vermutlich schließen, dass Veith kurz nach dem Tod Strötters das geplante Buch in sein Verlagsprogramm aufnahm. Tatsächlich führten aber nach Strötters Tod 1743¹³ zunächst dessen Erben den Verlag fort und erfolgte der Wechsel zu Veith erst

⁸ Gemessen wurde der Rechteckrahmen der Darstellung einschließlich der Textzeilen oben und unten.

⁹ *Leben, Lehr, und Leyden Jesu Christi unseres Welt-Heylands : nit nur in Kupfferen, und Sinn-Bilderen abgeseildert, sonder auch in geistlichen Gemüths-Erwegungen der menschlichen Seel zur Nachfolg ... Anjetzo aber auf viler Verlangen in das Teutsche übersetzt*, Augspurg : Strötter, 1735. NDB (wie Anm. 5) führt auch eine zweite Auflage des lateinischen Originals aus dem Jahr 1734 an, die über den *Karlsruher Verbundkatalog* nicht nachgewiesen werden konnte (<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>; Stand: 15.06.2010).

¹⁰ *Coelum Christianum In quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla deiparae virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum Gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione expensa proponuntur*, Augustae & Heripoli : Sumptibus Martini Veith Bibliopolae, Typis Bernardi Homodei Mayer, Typograph. Cathol., 1749.

¹¹ Vgl. die Autorenangabe auf der Titelseite: „a P. Coelestino Leuthner, ... p[ro] t[empore] ad Matrem dolorosam Vilgertshovii Thaumaturgam Superiore ac Sodalitii Praeside“.

¹² Die geklammerten Zahlen verweisen auf die ungezählten Seiten der Vorrede.

¹³ Als Beleg für das Todesjahr können zwei Ausgaben von Maximilian Dufrenès *Sacerdos aut sanctus aut Reprobus* herangezogen werden. 1743 erschien eine Ausgabe mit dem Impressum Franz Anton Strötter; eine

1747.¹⁴ Es ist damit vorläufig unklar, ob sich „Bibliopolae mors“ in Leuthners Vorrede auf den Tod Franz Anton Strötters bezieht und das Projekt demzufolge einige Jahre brach lag, ehe Veith seine Vollendung ermöglichte, oder ob ein Todesfall unter den Erben gemeint ist, der dann dafür ausschlaggebend war, dass der Verlag ab 1747 von Veith geführt wurde.

Fest steht jedenfalls, dass die Wechselfälle des Strötter'schen Verlags Leuthner nicht zur Aufgabe seines Projektes nötigten; freilich konnte der Band auch nicht im zunächst vorgesehenen Umfang erscheinen: Die Erweiterung bestand schließlich aus zwölf Kupferstichen zu Maria, aus sechzehn Kupferstichen zu den einzelnen Evangelisten und Aposteln¹⁵ und aus fünf Kupferstichen zu verschiedenen Heiligen, sämtliche begleitet von einer ‚Consideratio‘. Der zuletzt genannte kürzeste Buchteil, von Leuthner auf einer Zwischentitelseite zu Recht als ‚Appendicula‘ apostrophiert, ist das, was von seinem Plan geblieben war, 72 weitere Heilige in Bild und Text vorzustellen. (Diese Zahl ergibt sich, wenn man von den hundert vorgesehenen zusätzlichen Einheiten die 28 abzieht, die auf Maria, Apostel und Evangelisten entfallen.) Diese ‚Appendicula‘ erklären sich ganz offenbar nicht daher, dass die fünf Kupferstiche (etwas kleiner als alle anderen, ca. 7 x 13 cm) bereits zu Zeiten des Strötter'schen Verlags für das *Coelum Christianum* angefertigt worden waren (laut Vorrede waren dies ja nur die Kupferstiche zu Maria, Evangelisten und Aposteln), sondern vielmehr daher, dass der Verleger Veith hier fünf ältere Stiche populärer Heiliger einer weiteren Verwendung zuführen wollte (Zwischentitelseite: „iconas aeri jam dudum incisas“). Vom Umstand, dass es sich letztlich um eine recht zufällige Heiligenversammlung handelt, versucht die Zwischentitelseite dadurch abzulenken, dass sie betont, wie gerade diese Heiligen als mächtige Fürsprecher in einer Reihe von Notlagen agieren könnten.¹⁶

Dass diese fünf Stiche ursprünglich nicht für das *Coelum Christianum* vorgesehen waren, lässt sich auch daraus ableiten, dass nur auf diesen Blättern zwei Angaben fehlen, die sich sowohl auf allen hundert ursprünglichen Stichen zum Leben Christi finden als auch auf allen Stichen zu Maria, den Aposteln und Evangelisten: zum einen der Hinweis auf den Verleger Strötter („Sumpt. Strötter Aug. Vindel. [bzw. A. V.]“), der im Kontext des von Veith verlegten *Coelum Christianum* natürlich nicht mehr korrekt ist; zum anderen der Hinweis auf den Autor Coelestin Leuthner („Auth. R.P.C.L.O.S.B.“ – „Authore Reverendo Patri Coelestino Leuthner Ordinis Sancti Benedicti“; mitunter ohne die Ordensangabe O.S.B.).

Da Kupferstiche wie die hier vorliegenden, die zu einem großen Teil zentrale Gegenstände der barocken Ikonographie behandeln und aufgrund ihrer gestochenen Textbeigaben auch

Ausgabe des Jahres 1744 wurde bereits von den Erben verlegt („Sumptibus Francisci Antonii Strötter p. m. Haeredum Bibliop. Cath.“). Da Jacob Unglert, der damalige Provinzial der Oberdeutschen Provinz der Jesuiten, in seiner in dieser Ausgabe enthaltenen ‚Facultas‘ bereits von den Strötterschen Erben spricht („Cum Haeredes D. Francisci Antonii Strötter, Bibliopolae Augustani ...“) und der Text auf den 2. Dezember 1743 datiert ist, muss Franz Anton Strötter 1743 verstorben sein.

¹⁴ Der 1748 von Martin Veith verlegte erste Band einer *Biblia sacra vulgatae editionis* enthält eine Notiz zur Übertragung der Privilegien von Strötters Erben auf Martin Veith und datiert diese Übertragung auf den 17. Oktober 1747 (Christian Heitzmann: *Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Abt. 1, Bd. 4: *Lateinische Bibeldrucke 1454 - 2001* ; Teil 3: *1740 – 2001*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002, D1530, S. 1007).

¹⁵ Die Zahl 16 ergibt sich aus den elf nach dem Verrat des Judas verbleibenden Aposteln, dem nachgewählten Matthias, Paulus, dem gelegentlich den Aposteln zugerechneten Barnabas (vgl. Apostelgeschichte 14, 14) und den beiden nicht zu den Aposteln gehörigen Evangelisten Lukas und Markus.

¹⁶ Vollständiger Wortlaut der Zwischentitelseite: „Appendicula quinque sanctorum coelituum, potentissimorum in qualibet gravi necessitate patronorum, quorum iconas aeri jam dudum incisas, ne inutiles delitescerent, Bibliopola denuo recudi ad plurium devotionem voluit“. Die darauf folgenden Stiche zeigen: Schutzengel („in corporis, animaeque periculis“); Judas Thaddaeus („in extremis & desperatis necessitatibus“; in der Apostelserie ebenfalls enthalten) ; den guten Schächer Dismas („in tentatione desperationis“); Johann Nepomuk („in periculis famae“); Antonius von Padua („in rebus amissis“).

eine gewisse Eigenständigkeit beanspruchen können (d. h. hier, auch ohne die ‚Considerationes‘ genutzt werden können), sicher häufig von vorne herein darauf angelegt waren, auch aus dem ursprünglichen Kontext herausgelöst oder in neuen Kontexten vermarktet zu werden, erstaunt es ein wenig, dass sie durch die zuletzt zitierte Beschriftung so eng an den Buchautor Leuthner gebunden wurden. Tatsächlich wurde diese Beschriftung noch im Publikationsjahr 1749 des *Coelum Christianum* zu einer funktionslosen und zumindest teilweise schwer interpretierbaren Zeichenfolge, als neun Stiche aus dem Marienteil des *Coelum Christianum* in einem anderen von Veith verlegten marianischen Andachtsbuch verwendet wurden.¹⁷ Es ist gut vorstellbar, dass der reiche Bildervorrat des *Coelum Christianum* darüber hinaus als Steinbruch für weitere Publikationen diene, bei denen die Provenienz der Illustrationen bisher noch nicht identifiziert wurde.

Was den Titel *Coelum Christianum* angeht, so äußert sich Leuthner hierzu in der Vorrede und erleichtert dessen Verständnis außerdem durch Zwischentitelblätter: Die Protagonisten der einzelnen Teile seien als die Sonne („Christus Sol Justitiae“), der Mond („Maria pulchra ut luna“) bzw. die Gestirne („SS. Apostoli et Evangelistae sicut Stellae Coeli“) am christlichen Firmament zu verstehen. Tatsächlich begegnen Embleme mit der Sonne im Icon auf zahlreichen, aber keineswegs allen Blättern der Christus-Serie;¹⁹ und möglicherweise inspirierte Leuthner diese bereits in *Vita, doctrina, passio* vorhandene leicht heliozentrischen Tendenz dazu, nun auch Maria und weitere Heilige in einen erweiterten astronomisch-allegorischen Überbau einzubeziehen. Da jedoch die im *Coelum Christianum* neu hinzukommenden Metaphern für Maria (Mond) und die Heiligen (Gestirne) weder in den Emblemen noch in den ‚Considerationes‘ eine größere Rolle spielen, erscheint dieser Überbau letztlich als eine etwas bemühte Strategie, die nun recht heterogenen Inhalte einem gemeinsamen Ordnungsprinzip zu unterwerfen.

Nach der Publikationsgeschichte bedürfen nun die Konzeption der Kupferstiche und die Bildgegenstände einer knappen Erläuterung. Im Mittelpunkt der aus *Vita, doctrina, passio* in das *Coelum Christianum* übernommenen 100 rechteckig gerahmten Kupferstiche²⁰ (durchnummeriert I – C; Abb. 1 – 14) steht jeweils eine den größten Teil der verfügbaren Fläche beanspruchende Darstellung aus dem Leben und Wirken Christi. Insgesamt spannt sich dabei ein chronologischer Bogen von der Verkündigung an Maria (I: „Christus annunciat“) über Kindheit, Lehrtätigkeit, Passion und Auferstehung bis zur Ausgießung des heiligen Geistes (C: „[Christus] Mittit Spiritum Sanctum“).

Auf den Bildern, die der Lehrtätigkeit Christi gewidmet sind, deutet jeweils der als großformatige Vordergrundfigur gegebene Christus, häufig von Zuhörern begleitet, auf eine Szene im Hintergrund, die seine Worte veranschaulicht, so dass das, was zwei unterschiedlichen Ebenen angehört, nämlich der Ebene der Kommunikationssituation einerseits und der Ebene des Kommunizierten andererseits, in einem gemeinsamen Bildraum angesiedelt ist. Diese auf eine lange Tradition zurückblickende Bildanlage wird zum einen genutzt für die Gleichnisse auf den Blättern XXXV – LXIII, so z. B. das Gleichnis vom

¹⁷ Pietro Ansalone, Franz Xaver Gennzinger (Übs.): *Marianischer Tempel, Das ist: Neuntägige Vorbereitung auf alle Fest-Täg der Jungfräulichen Mutter Gottes*, Augspurg, Würtzburg: Veith, 1749. Das Buch enthält aus der Marienserie die Blätter I, II, IV, V, VI, VIII, X, XI. Im neuen Kontext nicht mehr verwendet wurden die Blätter III (Namen Mariae), VII (Geburt Christi), IX (Flucht nach Ägypten) und XII (Krönung Mariens).

¹⁸ Diese Identifikationen sowohl in der Vorrede als auch auf den Zwischentitelblättern.

¹⁹ Vgl. unten die Erläuterungen zu den Emblemen auf XXXIV (Abb. 7).

²⁰ Wenige Zeilen umfassende Charakterisierungen der Kupferstiche bei Ispording (wie Anm. 4, S. 37) sowie (nur teilweise zutreffend) bei Wolfgang Augustyn: „Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert“, in: *Augsburger Buchdruck* (wie Anm. 1) S. 791 – 861, hier: S. 835. Die spätere Wiederverwendung der Stiche im *Coelum Christianum* an beiden Orten nicht erwähnt.

Mann, der nachts an die Tür des Freundes klopft und um Brot bittet (L, Abb. 8)²¹ oder das Gleichnis vom Verwalter, der den Schuldnern seines Herrn die Hälfte der Schulden erlässt, um sich damit deren Wohlwollen zu sichern (LVIII, Abb. 9 – 10).²² Ähnlich konzipiert ist die Serie der Seligpreisungen auf den Blättern XIX – XXVII, bei denen sich Christus allerdings weniger an die Zuhörer im Bild wendet als vielmehr aus dem Bild heraus an die Betrachter. Außerdem gehen diese Darstellungen über den Evangelientext hinaus, indem die Hintergrundszenen die Worte Christi durch Begebenheiten aus dem Alten Testament exemplifizieren: So ist im Hintergrund von XXI („Selig die Sanftmütigen, denn sie werden das Land besitzen“, Abb. 4) Moses zu sehen, nach 4 Moses 12,3 „demütig in hohem Maße“ und deswegen gottgefällig,²³ im Hintergrund von XXII („Selig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden“, Abb. 5) erscheint König David, dem der Prophet Gad verkündet, er müsse nach dem Entschluss Gottes eine von drei Heimsuchungen auf sich nehmen.²⁴

Weitere Beispiele für diese Struktur bieten XXVIII – XXX sowie LXXV. Blatt LXVII schließlich hebt die Verteilung der Kommunikationssituation und des Kommunizierten auf verschiedene Ebenen des Bildraums auf, indem Christus und seine Zuhörer in eine Allegorie eingebunden werden: Sie haben jeweils Kreuze geschultert und verbildlichen dadurch Christi Worte „Wenn einer mir nachfolgen will, so verleugne er sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“ (Matthäus 16, 24) Allegorisch angereichert ist außerdem, wie es der Tradition entspricht, auf LXVI die Darstellung der Rede Christi an Petrus in Matthäus 16, 17 ff., indem Christus Petrus zwei Schlüssel überreicht und auf einen auf einem Felsen errichtete Rundkirche im Hintergrund deutet. („Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen ... Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben.“) Bei allen anderen, hier nicht im Einzelnen genannten Darstellungen aus dem Leben und Wirken Christi handelt es sich um Historienbilder im engeren Sinn.

An verschiedenen Positionen um die zentrale Darstellung herum gruppiert sind auf jedem Kupferstich drei kleine, aus Lemma und Icon bestehende Embleme, die allegorische Entsprechungen zur zentralen Darstellung enthalten. Auf XXXIV (Abb. 7) mit der Stillung des Seesturms im Mittelpunkt etwa zeigen die am oberen Bildrand aufgereihten Embleme von links nach rechts die aus Sturmwolken hervorbrechende Sonne („Reddo quietem“ – „Ich bringe die Ruhe zurück“), den auf ruhigem Meer brütenden Eisvogel („Nuncio tranquillum“ – „Ich kündige die Stille an“)²⁵ und einen Adler mit Blitzen („Retinere et mittere nostrum est“ – „Es ist an mir, die Blitze zurückzuhalten oder zu schleudern“). Der nach den 100 Stichen am Ende des Christusteils eingeschaltete, aus der *Vita, doctrina, passio* übernommene „Index Symbolorum“ verzeichnet für jeden Stich die Bildgegenstände der Icones (zu 34: *Sol inter ventos, Alcyon, Aquila cum fulmine*) sowie die Lemmata. Explizite Hinweise, wie die Embleme auf die zentralen Darstellungen zu beziehen sind, werden weder hier noch in den die Kupferstiche begleitenden ‚Considerationes‘ gegeben, die auf die Embleme überhaupt nicht eingehen.

²¹ Lukas 11, 5 ff. Christus leitet daraus als Lehre ab: „Bittet, und es wird euch gegeben werden ... klopft an, und es wird euch aufgetan werden.“ (11,9)

²² Lukas 16, 1 ff. Daraus die Lehre: „Auch ich sage euch: Macht euch Freunde mit dem trügerischen Mammon, damit sie euch, wenn es zu Ende geht, aufnehmen in die ewigen Wohnungen.“ (16,9)

²³ Die Seligpreisung auf dem Stich als Matthäus 5, 4 bezeichnet; in Wirklichkeit 5, 5. Die Hintergrundszenen und das Zitat auf dem Stich (4 Moses 12, 13) beziehen sich darauf, dass Gott die Prophetin Mirjam für ihre Auflehnung gegen Moses mit Aussatz straft und dieser dann Gott um die Wiederherstellung ihrer Gesundheit bittet.

²⁴ Die Seligpreisung auf dem Stich als Matthäus 5, 5 bezeichnet; in Wirklichkeit 5, 4.

²⁵ Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967/1996, Sp. 840: „während der E[isvogel] im Winter brütet, herrscht die nach ihm genannten halkyonische Stille.“

In Anbetracht von Leuthners Behauptung, er habe zunächst ein Emblembuch geplant, erscheint es eigenartig, wie stark die Embleme dann in der Buchveröffentlichung als eher unscheinbare Beigaben zu den Darstellungen aus dem Leben Christi in den Hintergrund getreten sind. Dies mag den Umstand reflektieren, dass in den Jahren, in denen Leuthner sein Werk konzipierte, die große Zeit der Emblembücher bereits vorüber war (auch wenn angewandte religiöse Emblemik, z. B. in Kirchengestaltungen, in Süddeutschland noch bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte). Vielleicht ließ sich Leuthner bei der Modifizierung seiner Pläne aber auch einfach von der Überlegung leiten, dass ein unmittelbar für die Andachtspraxis konzipiertes, die biblische Historie betonendes und nur am Rande mit metaphorischer Verschlüsselung arbeitendes Buch ein breiteres Publikum ansprechen könnte.

Integriert sind die Embleme in eine zwischen die zentrale Darstellung und das begrenzende Rechteck eingeschaltete Rahmenzone. Diese orientiert sich an der Formensprache der *Régence-Grotteske*²⁶ und bietet auf jedem Stich in unterschiedlicher Komplexität neue Kombinationen aus ornamentalen und gegenständlichen Ornamenten, aus Bändern, Stäben, Leisten, dünnem Akanthus, Muscheln usw.; gelegentlich werden auch Gegenstände mit einem spezifischen Bezug zur zentralen Darstellung eingebunden (z. B. die Ruder, die die Stillung des Seesturms auf XXXIV seitlich flankieren, Abb. 7). Wie es bei dieser Art von Konzeption üblich ist, kommt es zu verschiedenartigen Interaktionen zwischen dem Rahmen und der gerahmten Darstellung, indem z. B. Draperien im Rahmen als vor der Darstellung zurückgeschlagener Vorhang erscheinen (LVIII, Abb. 9) oder die Darstellung den Rahmen überschneidet (L, Abb. 8). Eine besondere Spielart besteht darin, dass sich der Rahmen architektonisch verfestigt bis hin zu bogenförmigen Portaldurchblicken, bei denen dann der Charakter des Ornamentalen weitgehend verloren ist (LXXXIV, LXXXV). Gegen Ende der Serie häufen sich außerdem die Fälle, in denen sich die Rahmengrottesken mit den Emblemen in den oberen Bereich des Rechteckfeldes zurückziehen und die zentrale Darstellung sich seitlich bis zur Begrenzung des Rechtecks ausdehnt (XCII, Abb. 13; XCIV, Abb. 14). Parallel dazu ist zu beobachten, wie das bald mehr kartuschenförmig ornamental, bald mehr architektonisch gehaltene Feld für die Verse im unteren Bereich etwa ab LXIII häufig vereinfacht wird, bis hin zur denkbar schlichtesten Lösung, dass vom Rechteckfeld durch eine gerade Linie ein Streifen für die Verse abgetrennt wird (XCIV, Abb. 14). Es wird sich freilich zeigen, dass dieses Erlahmen des dekorativen Impulses keineswegs Hand in Hand geht mit einer Qualitätsminderung der zentralen Darstellungen.

Blättert man weiter zu den Kupferstichen zu Maria, den Aposteln und Evangelisten (mit neu beginnender Zählung I – XXVIII; Abb. 15 – 17, Abb. 19),²⁷ die im Zuge der Erweiterung der *Vita, doctrina, passio* zum *Coelum Christianum* entstanden, dann stellt man fest, dass das oben skizzierte Schema (zentrale Darstellung, ornamental-architektonische Rahmenzone mit drei Emblemen, einfassendes Rechteck) konsequent beibehalten wurde und dass auch der ornamentale Duktus an die älteren Stiche anknüpft; so finden sich etwa nur zaghafte Andeutungen der gegenüber der *Régence-Grotteske* moderneren *Rocaille* (z. B. oben auf XI, Abb. 17). Wenn nun zum Zeitpunkt des in der Vorrede genannten Todes des Verlegers, ob dies nun Franz Anton Strötters Tod um 1743/44 oder der Tod eines Erben vor 1749 war, erst 28 Kupferstiche für die Erweiterung der Serie vorlagen, so wird man annehmen, dass diese Erweiterung frühestens Ende der 1730er Jahre, eher in den 1740er Jahren begann. Damit müsste die Ornamentik als für ihre Zeit konservativ eingestuft werden (vielleicht als bewusst konservativ, um den Anschluss an die älteren Stiche zu erleich-

²⁶ Günter Irmscher: *Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung*, Köln 2005, S. 137 ff.

²⁷ Ab XIII (Beginn der Apostel-Evangelisten-Serie) tragen die Kupferstiche selbst keine Zählung mehr. Die ‚Considerationes‘ sind aber weiterhin nummeriert, so dass deren Zählung hier für Referenzzwecke verwendet werden kann.

tern), da Göz Ende der 1730er Jahre die Rocaille bereits in seinen Formenvorrat aufgenommen hatte.²⁸

Was die zentralen Darstellungen angeht, so bilden sie in der zwölfteiligen Marienserie wieder einen chronologischen Durchgang von der Unbefleckten Empfängnis bis zur Krönung Mariä (was einige Doppelungen zur Christusserie zur Folge hat, ohne dass deren Bilderfindungen dabei wiederholt würden); drei dieser Darstellungen zeigen marianische Gnadenbilder an Wirkungsstätten des Autors Coelestin Leuthner.²⁹ Auf den Stichen zu den Aposteln und Evangelisten ist das bisher vorherrschende chronologische Prinzip zwangsläufig aufgegeben; hier sind jeweils der Protagonist als großformatige Vordergrundfigur und sein Martyrium als Hintergrundszene in einen gemeinsamen landschaftlichen Kontext eingebettet.³⁰ Großformatige Vordergrundfiguren dominieren auch auf den das Buch beschließenden fünf ‚Appendicula‘-Kupferstichen (XXIX – XXXIII; Abb. 18). Sie weisen ebenfalls das Strukturprinzip der vorhergehenden Stiche auf und integrieren sich aufgrund dessen akzeptabel in das Buch, auch wenn sie laut Vorrede ursprünglich gar nicht dafür geschaffen wurden. Allerdings begleiten nun jeweils vier Embleme die zentralen Darstellungen und machen die ornamental-architektonischen Rahmenzonen einen altertümlicheren Eindruck als die der vorhergehenden Stiche. Den Abschluss des Buches bildet ein Index der Embleme für alle auf die Christusserie folgenden Kupferstiche, der wieder Blatt für Blatt die Bildgegenstände und Lemmata verzeichnet.

Wendet man sich nun dem hier besonders interessierenden Anteil des Kupferstechers Joseph Sebastian Klauber am *Coelum Christianum* bzw. der Vorgängerpublikation *Vita, doctrina, passio* zu, so muss als erstes nachgetragen werden, dass die pauschale Zuweisung der Kupferstiche an den älteren Klauber, wie sie auch zu Beginn dieser Seiten vorgenommen wurde, zumindest von dem Bewusstsein begleitet sein muss, dass dieser Name nicht auf sämtlichen Stichen auftaucht, eben so wenig wie der des Vorlagenzeichners Göz.

Blättert man zunächst die 100 ursprünglichen Stiche zum Leben Christi durch, so ergibt sich, dass 63 davon den Namen Göz (in Kombination mit ‚del.‘, ‚delin.‘, ‚delineavit‘) und den Namen Klauber (in Kombination mit ‚sc.‘, ‚sculpsit‘) nennen. Dabei steht der Nachname entweder allein (im Falle von Göz bis einschließlich Stich XXV in der Form ‚Götz‘, später nur noch ‚Göz‘) oder er wird von den Initialen begleitet (Göz: ‚G.‘, ‚G.B.‘; Klauber: ‚I. S.‘); auf einem einzigen Stich (II, Abb. 1) finden sich die ausführlicheren Namensformen ‚Gottfr. Bern. Götz‘ und ‚Ios. Sebast. Klauber‘. Während man im Falle des Namens Göz unabhängig davon, ob er durch Bestandteile der Vornamen ergänzt ist oder nicht, nun ohne weiteres davon ausgehen kann, dass es sich stets um Gottfried Bernhard Göz handelt (einen anderen in Frage kommenden Göz gibt es in diesen Jahren nicht), will man im Falle eines bloßen ‚Klauber‘ vielleicht nicht sofort ausschließen, dass es sich dabei auch um den jüngeren Johann Baptist handeln könnte. Andererseits würde man aber vermuten, dass

²⁸ Erstmals und noch recht verhalten verwendet Göz die Rocaille 1736 im Christus-Stich einer von ihm entworfenen und (im gemeinsam mit den Brüdern Klauber betriebenen Verlag) verlegten Serie mit den Aposteln, Christus und Maria (Rudolf Wildmoser: „Gottfried Bernhard Göz als ausführender Kupferstecher“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*, S. 257 – 340, hier: S. 316 f.; Vorzeichnungen zur Serie im Katalog bei Isphording, wie Anm. 4, A III a 38). Voll entwickelt ist die Rocaille bereits im 1738 datierten Porträtstich Abt Constantins von Salem (Vorzeichnung bei Isphording A III a 54).

²⁹ I (Unbefleckte Empfängnis): „Mutter der schönen Liebe“ in der Klosterkirche Wessobrunn (heute in der Pfarrkirche Wessobrunn); III (Mariä Namen): Gnadenbild in der Aula des Freisinger Lyzeums; X (Schmerzhaftes Muttergottes): Gnadenbild der Wallfahrtskirche Vilgertshofen.

³⁰ Der Vergleich mit Göz' Apostelserie aus dem Jahr 1736 (vgl. Anm. 28) ergibt eine gewisse Verwandtschaft in Bezug auf die Grunddisposition (Vordergrundfigur, Hintergrundszene, ornamentales Rahmensystem), aber kaum signifikante Gemeinsamkeiten im Hinblick auf Einzelheiten der Bilderfindung. Am nächsten kommen sich die beiden Figuren des Apostels Thomas.

Johann Baptist in dem Bestreben, seinen Anteil abzugrenzen, kaum den initialenlosen, sondern vielmehr den von seinen Initialen begleiteten Nachnamen gewählt hätte.

Etwas länger wird man sich vielleicht bei dem Umstand aufhalten, dass 37 der 100 Stiche weder Vorlagenzeichner noch Kupferstecher nennen. Doch wären diese 37 Stiche tatsächlich von einem anderen Künstlerduo ausgeführt worden, so wäre zu erwarten, dass sie eine mehr oder weniger zusammenhängende Gruppe bilden (tatsächlich wechseln sie sich ohne erkennbares System mit den bezeichneten Stichen ab) und dass diesem Künstlerteam auch etwas daran gelegen hätte, zumindest an einer Stelle Namen zu nennen. Da diese Stiche nun aber namenlos unter die anderen gestreut sind, wird man sich an die unterschiedlichen Namensformen der bezeichneten Stiche erinnern (mit/ohne Initialen; Göz/Götz etc.) und wahrscheinlich schließen, dass das Fehlen der Namen lediglich eine weitere Form der Inkonsistenz bzw. Nachlässigkeit darstellt.

Blättert man weiter zu den im Zuge der Erweiterung hinzugetretenen Kupferstichen mit Maria, den Aposteln und Evangelisten, so entfallen hier die Spekulationen bezüglich des Namens Klauber, da stets die Initialen ‚I. S.‘ verwendet werden (und auch der Zeichner stets als ‚G. Göz‘ bzw. ‚G. Götz‘ erscheint); allerdings sind sechs Stiche unsigniert. Während man in diesen Fällen wieder annehmen wird, dass das Fehlen der Namen nicht zwangsläufig gegen die Autorschaft Göz/Klauber spricht, stellt der aus fünf Stichen bestehende Appendix zu verschiedenen Heiligen einen Sonderfall dar: Hier findet sich viermal der Name Klauber mit den Initialen ‚I. S.‘, aber kein einziges Mal der Name Göz. Da es sich hier der Vorrede zufolge um Stiche handelt, die nicht speziell für das *Coelum Christianum* angefertigt wurden, sondern um solche, die der Verleger Veith einer weiteren Verwertung zuführen wollte, könnte das völlige Fehlen des Namens Göz in dieser separaten Gruppe darauf hindeuten, dass sie von einem anderen Künstler entworfen wurden. Es ist dies eine vorwiegend Göz betreffende Frage, die hier nicht weiter verfolgt werden soll.

Obwohl nun der Befund im Hinblick auf die Stechersignaturen im *Coelum Christianum* nicht ganz befriedigend ist, wird er die Annahme einer durchgehenden Autorschaft Joseph Sebastian Klaubers zunächst kaum ins Wanken bringen. Vertieft man sich dann allerdings in die einzelnen Stiche, so stößt man auf qualitative und stilistische Schwankungen der Kupfersticharbeit, die, sollten sie tatsächlich von einem einzigen Kupferstecher zu verantworten sein, zumindest als erstaunlich bezeichnet werden müssen. Ehe man nach Erklärungen sucht, gilt es, das Phänomen näher darzustellen; und da die Schwankungen im Buch unvermittelt und ohne erkennbares System von einem Stich zum nächsten auftreten können, erhält man wohl den besten Eindruck von der überraschenden Wandlungsfähigkeit der Serie, wenn man eine Reihe exemplarisch herausgegriffener Stiche in eben der Reihenfolge betrachtet, in der sie im Buch begegnen.

Beim Durchblättern der ersten Seiten des Christusteils wird sich zumindest auf den ersten Blick keine sonderliche Begeisterung einstellen, erlebt man hier doch ungelente, etwas puppenhafte Figuren mit einer im Hinblick auf Anatomie und textile Faltenbildung wenig organischen Binnenstrukturierung und mit lediglich stereotyp-kürzelhaft angedeuteten Gesichtszügen. Bei der Heimsuchung auf Blatt II (Abb. 1) wird man insbesondere kritisch anmerken, dass die beiden zentralen Figuren in ihrem Überschneidungsbereich amorph ineinander verschwimmen und dass damit das wichtige Motiv des körperlichen Kontakts zwischen Maria und Elisabeth nur unzureichend bewältigt ist. Nimmt man dann freilich z. B. eben diese Heimsuchung etwas näher unter die Lupe (was durchaus im wörtlichen Sinn zu empfehlen ist), so stellt sich heraus, dass sich der Kupferstecher immer wieder bemüht, die mehr oder weniger schematisch angelegten Parallel- und Kreuzschraffuren durch feine Stricheleien in freiem zeichnerischem Duktus zu beleben; gut beobachten lässt sich dies etwa an Mariens Oberkörper (Abb. 2). Freilich haftet dieser Feinarbeit auch etwas

an vom zögerlichen, tastenden Vorgehen eines Handwerkers, dem es an souveräner Handhabung seiner Werkzeuge mangelt, und allzu hohen Ansprüchen kann der Kupferstich letztlich nicht genügen.

Wesentlich günstiger ausfallen wird das Urteil über die Dämonenaustreibung auf XVIII (Abb. 3). Doch spätestens beim wertenden Vergleich dieser beiden Blätter muss man sich der Problematik bewusst werden, dass das, was einen Kupferstich mehr oder weniger qualitativ erscheinen lässt, nicht unbedingt im Anteil des Kupferstechers begründet sein muss, sondern möglicherweise der Vorlage geschuldet ist. So konnte Göz etwa bei der Heimsuchung nur mit einer recht konventionellen Komposition aufwarten, während ihn die Dämonenaustreibung zu einem ausgesprochen aparten, spannungsreichen Figurenensemble inspiriert hat. Auch dass sich XVIII durch eine lebhaftere, die Zusammensetzung der komplexen Gruppe geschickt akzentuierende Lichtregie auszeichnet, während II bereits daran scheitert, die teilweise Überschneidung zweier Figuren überzeugend zu gestalten, auch das könnte in der Vorlage so angelegt gewesen sein: Möglicherweise war tatsächlich bereits auf der Vorlage zu II die Durchbildung der Figuren unbefriedigend oder vielleicht wenigstens so gestaltet, dass sich der Kupferstecher bei der Interpretation und Umsetzung insbesondere der für die Vorlage anzunehmenden Lavierungen in das neue Medium schwer tat.³¹ Aber auch wenn man dies in Rechnung stellt und daneben berücksichtigt, dass auf XVIII ein nicht unerheblicher Teil des Reizes von der effektvollen ornamentalen Rahmung mit den auf das dämonische Thema abgestimmten Fledermausflügeln ausgeht (mit großer Sicherheit ebenfalls durch die Vorlage vorgegeben), so lassen sich doch Phänomene beobachten, die den genuinen Anteil des Kupferstechers im Vergleich mit II als höherwertig erscheinen lassen: Dazu gehört, dass die feinen Stricheleien mit der Radiernadel hier sicherer gesetzt sind und dass die Physiognomien zumindest in der Hauptgruppe sorgfältiger und individueller gezeichnet sind.

Während nun II und XVIII durchaus als Arbeiten ein und desselben Kupferstechers denkbar sind, der nach unterschiedlich geglückten Vorlagen und/oder mit unterschiedlichem handwerklichem Geschick gearbeitet hat, so erscheint der sitzende Christus auf XXI (Abb. 4) gegenüber den beiden früheren Blättern in seiner Faktur gänzlich andersartig. Zumindest spontan würde man kaum behaupten wollen, dass hier immer noch derselbe Kupferstecher eine vielleicht wieder etwas anders geartete Vorlage umgesetzt hat, sondern eher, dass hier tatsächlich eine andere Hand am Werk war. Dieser etwas sperrige, steife Christus scheint das Werk eines Kupferstechers, der in naiver Unbefangenheit seine Figur in ein kantiges, gezacktes Faltengeknitter gehüllt hat und jenseits aller Sorge um schulmäßige Korrektheit damit zufrieden ist, dass seine Stoffe ein attraktives graphisches Eigenleben entfalten, was sie insbesondere in der Beinpartie auch durchaus tun, deren Weiß von den Falten gewissermaßen nervös durchzuckt wird. Auch wenn man sich dem provinziellen Charme dieser Technik nicht ganz entziehen kann und wenn daneben das harmlos-liebenswürdige Gesicht Christi sowie die Köpfe unterhalb (insbesondere der offenbar verstimmte Mann rechts) ein gewisses Niveau wahren, so ist doch nicht zu übersehen, dass die linke Bildhälfte mit maskenhaften Gesichtern, pauschaler Gewandbehandlung und insgesamt flauem, kontrastarmem Erscheinungsbild qualitativ stark abfällt. Vielleicht beruht dies auch einfach darauf, dass der Stecher hier die Lust verloren hatte oder unter besonderem Zeitdruck stand.

Wendet man sich nun dem unmittelbar folgenden Blatt XXII (Abb. 5) zu und insbesondere wieder der dortigen Christusfigur, so sind die Idiosynkrasien des vorangehenden Christus völlig verschwunden. Was man hier vorfindet, ist kaum durch individuelle Züge gekennzeichnetes Handwerk, einigermaßen routiniert, aber auch ohne sonderlichen künstlerischen Anspruch; Handwerk, wie es sich in ähnlich neutraler Durchschnittlichkeit auf zahllosen

³¹ Zu den Stichen des *Coelum Christianum* lassen sich derzeit keine Göz'schen Vorzeichnungen nachweisen.

zeitgenössischen Produkten Augsburger Werkstätten findet. Zwar ergeben die durch unterschiedlich dichte Parallelschraffuren und Kreuzlagen erzeugten Grade der Verschattung zusammen mit den unbearbeiteten, starken Lichteinfall signalisierenden weißen Stellen eine einigermaßen akzeptable Gewandfigur, doch ist das Endergebnis ausgesprochen trocken (zeichnerisch-freie Nuancen, wie sie z. B. das ebenfalls nicht meisterhafte Blatt II beleben, fehlen weitgehend). Es befriedigt auch deswegen nicht, weil das Hell-Dunkel mitunter weniger plastische Körperlichkeit erzeugt als vielmehr ein abstraktes, zweidimensionales Muster, noch dazu ein Muster ohne sonderlichen eigenwertigen graphischen Reiz. Dass der sich keilartig vom linken Arm Christi nach unten ziehende dunkle Streifen etwa eine vom Faltenwurf des Umhangs gebildete Höhlung andeutet, ist eher rational nachvollziehbar bei längerer Betrachtung des Bildes als unmittelbar auf den ersten Blick anschaulich. Auch der weiße Fleck im Bereich des rechten Knies erscheint nicht unbedingt als natürliches Resultat der Beleuchtungssituation.

Auf eine qualitativ ungleich höhere Ebene führt die Heilung des Leprakranken auf XXXI (Abb. 6), wo die Möglichkeiten der regelmäßige strukturierten Flächenfüllung (Parallelen, Kreuzlagen) und der freien Linienführung nun so weit ausdifferenziert und so gekonnt kombiniert sind, dass die Figuren flüssig und organisch modelliert werden. Insbesondere auf die zentrale Gruppe trifft das zu, bei der man lediglich kritisch anmerken könnte, dass das wichtige Motiv, dass Christus mit dem linken Arm den Kranken umfasst und die Hand auf dessen Schulter legt, vom Kupferstecher nicht deutlich genug herausgearbeitet wurde und somit erst bei näherem Hinsehen erkennbar ist. Auch von der auf XXII störenden Maskenhaftigkeit sind die fein durchgebildeten Gesichter hier wieder erlöst, so dass dieser Kupferstich insgesamt als der gelungenste der bisher vorgestellten betrachtet werden kann. Man sollte allerdings durchaus zur Kenntnis nehmen, dass die Qualität an der linken Peripherie abnimmt, wo das dunkle Gewand der Begleitfigur kaum kunstvoller ausgearbeitet ist, als man dies im Rahmen der auf II praktizierten Technik erwarten würde.

Eine weitere Qualitätssteigerung bedeutet die Stillung des Seesturms auf XXXIV (Abb. 7), bei der man freilich zunächst wieder darauf hinweisen muss, dass die Göz'sche Vorlage entscheidenden Anteil hat an der vorzüglichen Wirkung. Göz bereitet das Thema nämlich äußerst geschickt für das Kleinformat auf, indem er einerseits das Toben der Elemente durch die von unten hochschäumenden Wogen und den nach oben flatternden Mantel Christi veranschaulicht und andererseits im Zentrum Platz findet für eine in Gestik und Mimik gut und detailliert wahrnehmbare Figurengruppe in meisterhafter, hochdramatischer Choreographie – mit einem Miniaturschifflein und winzigen Figuren, die sich zwischen den Wassermassen verlieren, hätte sich wohl kein vergleichbar eindringliches Ergebnis erzielen lassen. Wenn freilich diese Figurenballung aus Christus, den zu ihm hindrängenden oder gar unter seinem Mantel Schutz suchenden Aposteln und dem in verzweifelter Anstrengung gegen die Fluten ankämpfenden Ruderer auf XXXIV für den Betrachter nachvollziehbar bzw. durchschaubar gestaltet ist, wenn das Linienspiel hier etwas von der Erregtheit des Geschehens vermittelt und wenn die Gischt der aufgewühlten Wogen graphisch überzeugend wiedergegeben ist, so ist dies ein Verdienst des Kupferstechers, der die Möglichkeiten, insbesondere mit der Radiernadel skizzenhaft frei zu gestalten, hier mit beachtlicher Virtuosität nutzt (am besten vielleicht in dem Büschel aus Köpfen rechts von Christus zu beobachten). Ein weniger versierter Stecher hätte die brillante Göz'sche Vorlage leicht ruinieren können.

Auf den ersten Blick vielleicht weniger spektakulär als XXXIV erscheint L (Abb. 8), doch erweist sich das Blatt bei näherem Hinsehen als auf seine eigene Art durchaus ebenbürtig. Zunächst fesselt die Art und Weise, wie hier trotz des kleinen Formats eine fast monumentale Wirkung erzielt wird, indem zunächst im Himmel des Hintergrunds das Weiß des Papiers dominiert und dadurch ein weiter, offener Raum erzeugt wird, und indem weiterhin

auch in der Christusfigur größere Binnenflächen weiß bleiben, so dass dieser Christus in gleißendem Licht machtvoll aufragt. Diese im Kontext der Serie ungewöhnliche Gestaltungsweise mag wieder bereits in der Vorlage angelegt gewesen sein, doch hat der Kupferstecher dann erneut das Potenzial der Vorlage meisterlich ausgeschöpft. Auf jeden Fall ein Zeichen seiner eigenen Könnerschaft sind die an Christus zu beobachtenden zarten Strichlagen, die inselartig in das Weiß eingestreut sind oder am Übergang zu den Verschattungen auftreten; Striche, deren Linien bald gerade oder gekrümmt mehr oder weniger parallel, bald aber auch ganz frei verlaufen und die immer wieder zu Kürzestlinien oder Linienfragmenten schrumpfen, die für das bloße Auge kaum noch erkennbar sind.

Derartige feine bis feinste Mikrostrukturen bzw. Mikroschraffuren begegnen auch in der beleuchteten Mittelpartie der Christusfigur auf LVIII (Abb. 9 – 10) und sorgen dort zusammen mit dem starken Kontrast verhältnismäßig großflächiger heller und dunkler Zonen in der Vordergrundgruppe für eine geradezu magische Lichtregie. (Besonders effektiv ist z. B. die Art und Weise, wie sich die Silhouette des Zuhörers ganz recht vor dem blendend hell erscheinenden Gewand Christi abhebt). Trotz dieser Vorzüge und einer ansprechenden Gesamtwirkung verbleiben die erwähnten zeichnerischen Subtilitäten im Vergleich mit dem souveränen Blatt L in einer gewissen Befangenheit und sind Schwächen im Detail unverkennbar (wie z. B. der misslungene und auf den ersten Blick gar nicht als solcher erkennbare Versuch, im Bereich des Oberschenkels Christi eine Röhrenfalte zu bilden). Auch die Ausarbeitung der Physiognomien auf LVIII reicht nicht an die auf L heran.

Verhältnismäßig konventionell und gerade in zeichnerischer Hinsicht wenig phantasievoll mag man nach diesen beiden Christusfiguren den Martha belehrenden Christus auf LXVIII empfinden (Abb. 11). Doch zeigt diese Figur geradezu exemplarisch, wie man auch bei der Dominanz relativ regelmäßiger Liniensysteme aus Parallelen und Kreuzlagen in Verbindung mit geschickter Hell-Dunkel-Verteilung eine vorzügliche Wirkung erzielen kann; auch das komplizierte Motiv einer Figur in Dreiviertel-Rückansicht mit untergeschlagenem Bein ist überzeugend strukturiert wiedergegeben. Der Eindruck weich gebauschter, leicht teigiger Gewänder entspricht dabei in besonderem Maße der Art und Weise, wie Göz auf vielen Zeichnungen und Gemälden Stoffe behandelt, so dass das Blatt ein besonders gutes Beispiel dafür bietet, wie nicht nur die Komposition, sondern auch die spezifische Handschrift eines Künstlers ins Medium des Kupferstichs übertragen werden kann. Dass der Kupferstecher auch die fein nuancierte zeichnerische Gestaltungsweise einzusetzen weiß, wie sie bei Blatt L hervorgehoben wurde, zeigt auf diesem Blatt insbesondere der Oberkörper der Martha.

Auf eine deutlich tiefere künstlerische Stufe begibt man sich, wenn man sich nach den zuletzt betrachteten Stichen nun LXXXVI zuwendet, dessen schematische, auf Lustlosigkeit oder Unbeholfenheit beruhende Linienführung weder den Figuren Körperlichkeit und Volumen verleiht, noch irgendwelche eigenständigen graphischen Reize entfaltet; eine deutliche Erinnerung an die beträchtlichen Niveauschwankungen innerhalb des *Coelum Christianum*. Besonders dürftig geraten ist das Gewand in der Beinpartie der Christusfigur (Abb. 12), im Wesentlichen eine Umrisszeichnung der Längsfalten, die mit mechanischen Parallelschraffuren angereichert ist.

Mit welch primitiven Gestaltungsmitteln hier gearbeitet wird, wird kontrastiv noch einmal besonders anschaulich, wenn wenige Seiten später auf dem Höhepunkt der Passion auch der qualitative Gipfel der Serie erreicht wird: Auf XCII (Bekehrung des guten Schächers, Abb. 13) mag die das Geschehen sehr sinnfällig zum Ausdruck bringende Positionierung und Interaktion der drei Gekreuzigten dem Vorlagenzeichner Göz zu verdanken sein und gleichermaßen auf XCIV (Tod Christi, Abb. 14) die vielleicht eindrucksvollste Einzelfigur des Buches, in Rückenansicht gegebene Soldat, von dem wegen der hoch-

gezogenen Schultern und des abgewandten Gesichtes eine Aura finsternen Brütens ausgeht. Dass diese Erfindungen ihre Wirkung entfalten können, ist hier aber zu einem guten Teil Verdienst der hochdifferenzierten, die freien Gestaltungsmöglichkeiten der Radiernadel nutzenden Ausarbeitung durch den Kupferstecher – Blätter wie diese, oder auch die oben erwähnten XXXIV und L, können sich im Kontext der zeitgenössischen Produktion gut behaupten und müssen sogar einen weiter ausgreifenden überregionalen Vergleich nicht scheuen.

Es soll nun an bereits dieser Stelle, nachdem der gewichtige Christusteil des *Coelum Christianum* fast zur Gänze abgeschritten ist, die oben angedeutete Frage aufgegriffen werden, wie das verschiedenartige Erscheinungsbild der Kupferstiche, das hier nicht einmal in seiner ganzen Bandbreite dokumentiert werden konnte, mit dem durchgehend wiederkehrenden Namen Joseph Sebastian Klaubers vereinbar ist. Der Einfluss der Vorlage auf dieses Erscheinungsbild darf zwar, wie mehrfach erwähnt, nicht außer Acht gelassen werden, doch können unterschiedlich angelegte Kompositionen oder in unterschiedlichem Maße geglückte bzw. für die Umsetzung in den Kupferstich geeignete Figurenerfindungen sicher nur bedingt den heterogenen Charakter der Serie erklären. Ein Teil dieses eigentümlichen Charakters entsteht zweifellos dadurch, dass die Werkzeuge zur Behandlung der Kupferplatte unterschiedlich gehandhabt wurden.

Vielleicht sollte man sich in diesem Zusammenhang zunächst fragen, ob es nicht ganz einfach denkbar ist, dass ein einzelner Kupferstecher, in diesem Fall der durch zahlreiche Namensnennungen präsente Joseph Sebastian Klauber, eben nicht in einer klar umrissenen Manier auf gleichbleibendem stilistischen Niveau arbeitet, sondern über ein breites Repertoire an Techniken verfügt und damit, bedingt vielleicht durch äußere Umstände, qualitativ unterschiedliche Resultate erzielt, ganz unabhängig davon, mit welchen Vorlagen er arbeitet. Man tut vermutlich wirklich gut daran, von einem Stecher nicht von vorne herein ein allzu hohes Maß an Uniformität zu erwarten, und es wurde ja auch wiederholt auf stilistische Brücken hingewiesen, die Beziehungen stiften zwischen auf den ersten Blick differierenden Stichen. Andererseits will man aber nicht recht glauben, dass ein Kupferstecher, der zu der ungemein lebendig vibrierenden Strichführung in der Bekehrung des Schächers (XCII, Abb. 13) fähig ist, sich mit den teilweise sehr bescheidenen Resultaten zufriedengegeben hätte, die auf den Blättern XXI (Abb. 4), XXII (Abb. 5) oder LXXXVI (Abb. 12) erzielt werden. Plausibler wird die Annahme eines einzigen Kupferstechers auch für solche schon fast durch Abgründe getrennten Arbeiten, wenn man davon ausgeht, dieser habe im Laufe der Arbeit an der Serie sein Handwerk zusehends perfektioniert. Auch wenn sich in den Blättern, wie sie im Buch aufeinander folgen, keine lineare Progression in diesem Sinne spiegelt (die hervorragende Stillung des Seesturms begegnet etwa bereits als Blatt XXXIV, Abb. 7), so könnte man doch argumentieren, die Stiche seien nicht in der durch das Buch vorgegebenen Reihenfolge entstanden, und ist es immerhin auffällig, dass sich zu Beginn des Buches (etwa bis XXX) vergleichsweise viele schwächere Arbeiten finden, während sich gegen Ende die in zeichnerisch-freiem Duktus gehaltenen Bestleistungen häufen.³²

Obwohl diese These vom künstlerischen Reifungsprozess im Laufe der Entstehung der Serie ernsthaft in Betracht gezogen werden sollte, freilich für ihre Überprüfung auf eine bessere Kenntnis der künstlerischen Entwicklung Klaubers angewiesen wäre, ändert dies nichts daran, dass man die Serie, wenn keinerlei Stechernamen zu ihr überliefert wären,

³² Zu diesen Bestleistungen gehören z.B. auch LXXXVIII (Geißelung), XCI (Kreuzannagelung), XCIII (Darreichung des mit Essig getränkten Schwamms), XCVII (Christus in der Vorhölle), CXVIII (Auferstehung) und C (Ausgießung des Hl. Geistes).

vermutlich für das Produkt mehrerer Hände bzw. einer Werkstatt halten würde. Man wird sich an dieser Stelle nun daran erinnern, dass keineswegs alle Stiche den Namen Joseph Sebastian Klauber tragen, sondern dass daneben auch Stiche mit dem weniger eindeutigen ‚Klauber‘ oder überhaupt ohne Nennung des Stechers begegnen. Allerdings genügt bereits die hier vorgestellte kleine Auswahl an Stichen, um die Hoffnung zu enttäuschen, dass sich vielleicht diese drei hinsichtlich der Signatur unterschiedlichen Gruppen von Stichen durch einheitliche stilistisch-qualitative Profile klar gegeneinander abgrenzen lassen und dass sich so die These von mindestens drei ausführenden Händen untermauern lässt: „I. S. Klauber“ (bzw. „Ios. Sebast. Klauber“) findet sich etwa auf den guten bis vorzüglichen Blättern XXXIV (Abb. 7), L (Abb. 8) und XCIV (Abb. 14), aber auch auf dem vergleichsweise bescheidenen Blatt II (Abb. 1); und dass zumindest alle hervorragenden Leistungen durchweg mit dem präzisen „I. S. Klauber“ versehen sind, lässt sich auch nicht sagen, da z. B. ausgerechnet die exzellente Bekehrung des Schwächers überhaupt keinen Namen nennt (XCII, Abb. 13). Ebenfalls unbezeichnet ist LVIII (Abb. 9) geblieben, das aber stilistisch deutlich von Blatt XCII abweicht und trotz seiner Vorzüge nicht dieselbe Qualität erreicht. Das „Klauber sc.“ wiederum, hinter dem man zur Not den Bruder Johann Baptist vermuten könnte, tragen so unterschiedliche Stiche wie XXI (Abb. 4), XXII (Abb. 5) und XXXI (Abb. 6). Dass die unterschiedlichen Namensformen bzw. das Fehlen eines Namens nicht für eine eventuelle Händescheidung verwertet werden kann, muss die These einer Teamarbeit freilich nicht zu Fall bringen. Man müsste die These dann so formulieren, dass Joseph Sebastian Klauber ohne erkennbares System seinen Namen in unterschiedlicher Form auf den Kupferstichen bald anbrachte, bald weg ließ und dass er sich damit als der letztlich für die Ausführung verantwortliche Team- oder Werkstattleiter zu erkennen gab, auch wenn die tatsächliche Ausführung gelegentlich ganz oder teilweise in den Händen eines Mitarbeiters lag.

Wenn man, von dieser Prämisse ausgehend, dann danach fragt, welche der stilistisch-qualitativen Varianten mit dem Personalstil Joseph Sebastian Klaubers zu identifizieren ist, so wird man in erster Linie an die hochwertigsten Blätter denken. Da jedoch stilistische Untersuchungen zu den Brüdern Klauber oder gar zu eventuellen Individualstilen der beiden Brüder bislang nicht vorliegen, fehlt eine solide Basis für eine solche Entscheidung. Interessant ist immerhin, dass sich die ersten Blätter der Serie, wie erwähnt, keineswegs durch überragende Qualität auszeichnen, obwohl man annehmen sollte, dass der zumindest für das Gesamtprojekt als Kupferstecher verantwortlich zeichnende Künstler auf diese Blätter besondere Sorgfalt verwenden und die Ausführung sich selbst vorbehalten würde, da ihnen doch eine zentrale Rolle zukommt beim ersten Eindruck, den ein Betrachter bzw. Leser des Buches gewinnt. Auch das mit „I. S. Klauber“ signierte Titeltupfer, das der Serie bei ihrem erstmaligen Erscheinen im Rahmen der *Vita, doctrina, passio* vorgeschaltet war und das sich in noch höherem Maße als ‚Schaufenster‘ für die Fertigkeiten des Kupferstechers anböte, kann sich nicht mit den Spitzenleistungen messen, wie sie etwa gegen Ende der Passionsgeschichte begegnen, sondern zeigt kaum mehr als solide handwerkliche Routine.

Ob man all die Schwankungen nun einer einzigen experimentierenden oder künstlerisch reifenden Persönlichkeit zuschreibt, oder ob man sie in einer Aufteilung der Serie auf mehrere Hände begründet sieht, oder vielleicht sogar in einer Kombination aus beiden Faktoren: Die Abfolge der Blätter innerhalb des Buches suggeriert, wie oben erwähnt, dass höhere Qualitätsansprüche mehr und mehr an Boden gewinnen und sich am Ende der Serie weitgehend durchgesetzt haben. So wird sich zwangsläufig Enttäuschung einstellen, wenn man dann zu den einige Jahre später anlässlich der Erweiterung der *Vita, doctrina passio* zum *Coelum Christinaum* entstandenen Kupferstichen weiterblättert, die bisher nicht in die Diskussion einbezogen waren, und zwar zunächst zur Marienserie.

Aus Gründen, über die man nur spekulieren kann, ist das Niveau nun wieder auf eine mittlere Ebene abgesenkt, auf der brillante Leistungen wie die Stillung des Seesturms oder die Kreuzigungsszenen nicht mehr zu verzeichnen sind. Wie der Name des Kupferstechers ab jetzt stets mit den ihn eindeutig identifizierenden Initialen „I. S.“ auftaucht, so hat auch im Hinblick auf die künstlerische Qualität eine gewisse Normierung stattgefunden, so dass diese Serie nach dem heterogenen Christusteil in sich vergleichsweise geschlossen wirkt und ihre Assoziation mit einem einzigen Stechernamen zumindest beim ersten Durchblättern nicht befremdet. Bei näherem Hinsehen zeigt sich dann freilich auch innerhalb dieser Serie ein gewisses Spektrum stilistischer Abstufungen, das sich qualitativ etwa zwischen dem steif und trocken ausgeführten Tempelgang (IV, Abb. 15)³³ und der zum Himmel auffahrenden Maria (XII, Abb. 16) mit ihren sensiblen Lichtwirkungen und den weich modellierten Stoffen bewegt. Aufmerksamkeit verdient daneben ein Gestaltungsprinzip, das z. B. auf der Heimsuchung (VI, Abb. 17) begegnet: Hier erzeugen faltenreiche Gewänder in rasch wechselnder Beleuchtung ein ausgesprochen unruhiges Erscheinungsbild, in dem der Kupferstecher nichtsdestoweniger mit einigem Geschick die Interaktion der beiden Hauptfiguren, insbesondere das wichtige Motiv der Umarmung, klar hervortreten lässt und in dem sich auch die Gruppe der sich ebenfalls umarmenden Männer rechts oben deutlich abhebt. Unbefriedigend ist lediglich, wie der Lastenträger links außen auf konfuse Weise mit Maria verwächst.

Solche unruhigen Binnenstrukturen von Figuren kehren, mehr oder weniger stark ausgeprägt, auch bei sämtlichen Aposteln und Evangelisten auf den sich an die Marienserie anschließenden Kupferstichen wieder, so dass in dieser Serie die homogenste Unterabteilung der Illustrationen des *Coelum Christianum* vorliegt. Im Vergleich mit der Heimsuchung arbeitet der Kupferstecher hier mit noch stärkeren Kontrasten zwischen verschatteten und grell beleuchteten Partien. Der von weißen Lichtinseln übersäte Apostel Thomas (XVIII, Abb. 19) mag demonstrieren, wie man mit dieser Technik, sofern sie mit einer gewissen Virtuosität angewandt wird, Figuren zum Leben erweckt, sie geradezu elektrisiert und ihnen eine Erregung mitteilt, die den Betrachter durchaus zu fesseln vermag. Trotzdem können auch diese Blätter, die im Christusteil keine engen stilistischen Entsprechungen haben, nicht an die besten Leistungen in diesem ersten Teil heranreichen, und ein weiteres Absinken auf handwerkliches Mittelmaß ist bei den fünf das Buch beschließenden ‚Appendicula‘-Heiligen zu beobachten. Freilich sollte man berücksichtigen, dass sie zwangsläufig allein aufgrund ihrer Kleinteiligkeit nach den flamboyanten Aposteln und Evangelisten unscheinbar wirken; eine nähere Prüfung weist z. B. den guten Schächer Dismas als eine an sich recht sorgfältige, mit feinen Strichlagen organisch modellierte Aktfigur aus (XXXI, Abb. 18).

Hat man nun das *Coelum Christianum* bis in diese seine letzten Winkel durchwandert, so wird man im zusammenfassenden Rückblick festhalten, dass es schwer möglich ist, anhand der in diesem Buch enthaltenen Stiche Joseph Sebastian Klauber als präzise umrissene individuelle Künstlerpersönlichkeit in den Griff zu bekommen. Vielleicht gelingt dies einmal besser, wenn man mit einer größeren Materialbasis arbeitet, d. h., mit weiteren mit seinem Namen bezeichneten Stichen. Freilich dürfte es ein solches Vorhaben nicht gerade erleichtern, dass die Brüder Klauber nach der Gründung ihres gemeinsamen Verlages in der Regel eine Verlagssignatur auf ihren Blättern anbrachten, aus der keine Rückschlüsse auf den Anteil eines einzelnen Bruders gezogen werden können. Blätter mit dieser Verlagssignatur fordern natürlich außerdem zu dem Versuch heraus, die Handschriften der beiden Brüder

³³ Dieses Blatt demonstriert mit den Topfpflanzen oben links und rechts das gelegentlich im Laufe der gesamten Serie wiederkehrende Verfahren, die Icones der Embleme nicht als kartuschenartig gerahmte Felder zu integrieren, sondern als in die Rahmenzone eingestellte bzw. daran befestigte, gewissermaßen reale Gegenstände.

zum einen gegeneinander und zum anderen gegen die der nun mit großer Sicherheit anzunehmenden Mitarbeiter abzugrenzen; und auch wenn die Aussichten auf derartige überzeugende Händescheidungen im Moment ungewiss sind, so stellen die stilistischen und qualitativen Schwankungen der Klauber'schen Produktion doch ein Phänomen dar, das weiterer Untersuchung lohnt.

Interessant sind diese Schwankungen dabei weniger, wenn sie zwischen voneinander unabhängigen und an unterschiedlichen Bedürfnissen ausgerichteten Publikationen auftreten; es ist z. B. nur zu erwarten, dass ein für ein gesellschaftlich gehobenes, gebildetes Publikum bestimmtes Thesenblatt mit größerer Sorgfalt ausgeführt wird als ein auf massenhafte Absatz zielendes Wallfahrtsbild. Interessant sind die Schwankungen vor allem, wenn sie, wie hier im *Coelum Christianum*, zum geradezu konstituierenden Merkmal einer zusammengehörigen Serie werden. Und der *Coelum Christianum* ist in dieser Hinsicht keineswegs ein Einzelfall: Das von den Brüdern zusammen mit Göz verlegte *Annus dierum sanctorum* (1737 ff.) führt verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit Grabstichel und Radiernadel ebenso vor wie die bekannte Bilderbibel (*Biblische Geschichten Des Alten und Neuen Testaments Denen Jungen Zu leichter Erlehnung, Denen Alten Zu frischer Behaltung ...*; erstmals 1748).³⁴ Sowohl beim Blättern im *Coelum Christianum* als auch beim Blättern in den zuletzt genannten Serien wird der Betrachter wiederholt ästhetischen Wechselbädern ausgesetzt.

Abbildungsnachweis für alle Abbildungen:
Universitätsbibliothek Augsburg

³⁴ Peter Stoll: *Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber*, Augsburg 2007 (<http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2007/702/>)



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Mare tranquillat. *Matth. 8. v. 26.*



Abb. 7

Parabola amici importunè petentis ~
Luc .ii. v. 5.



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

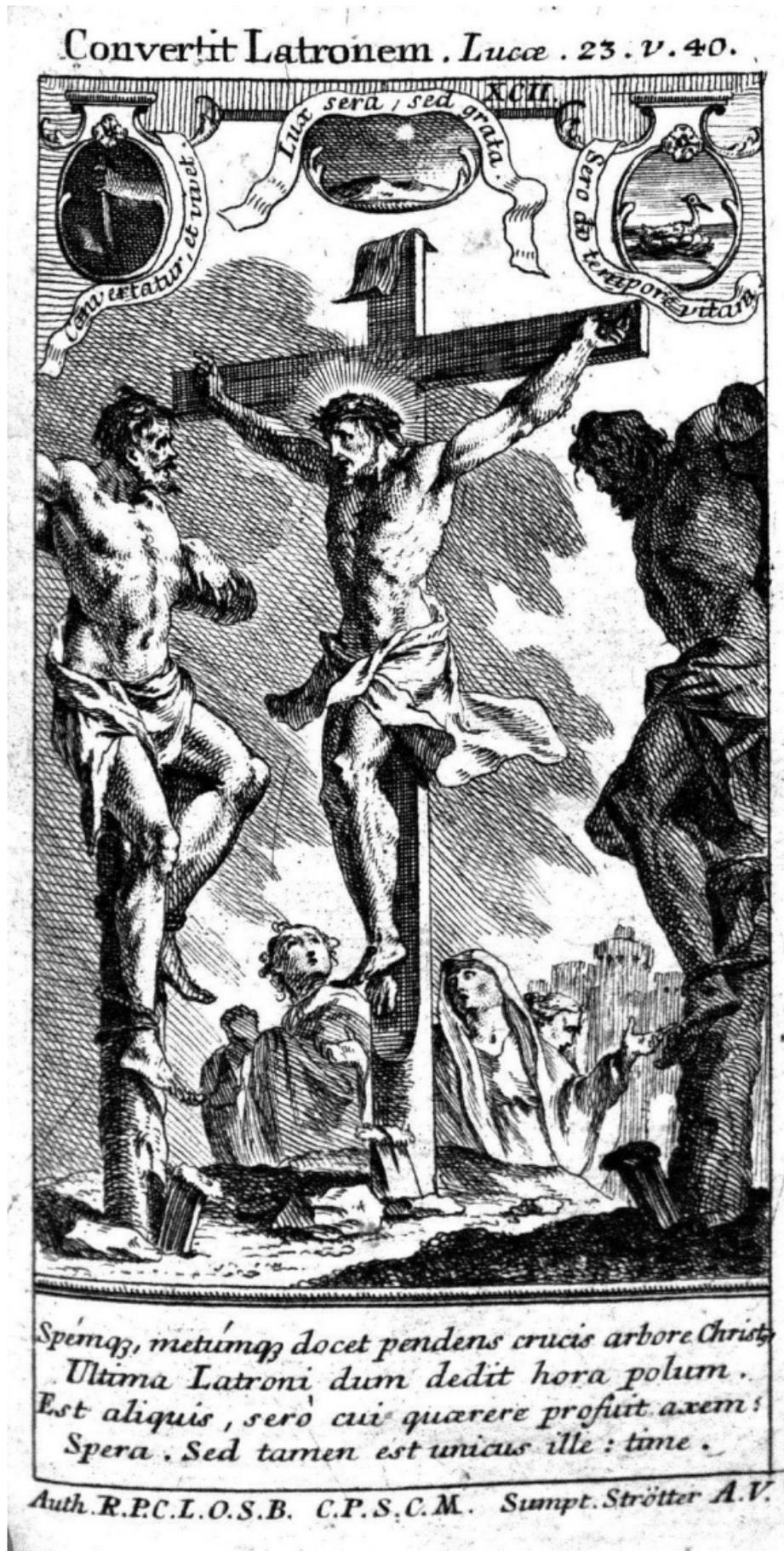
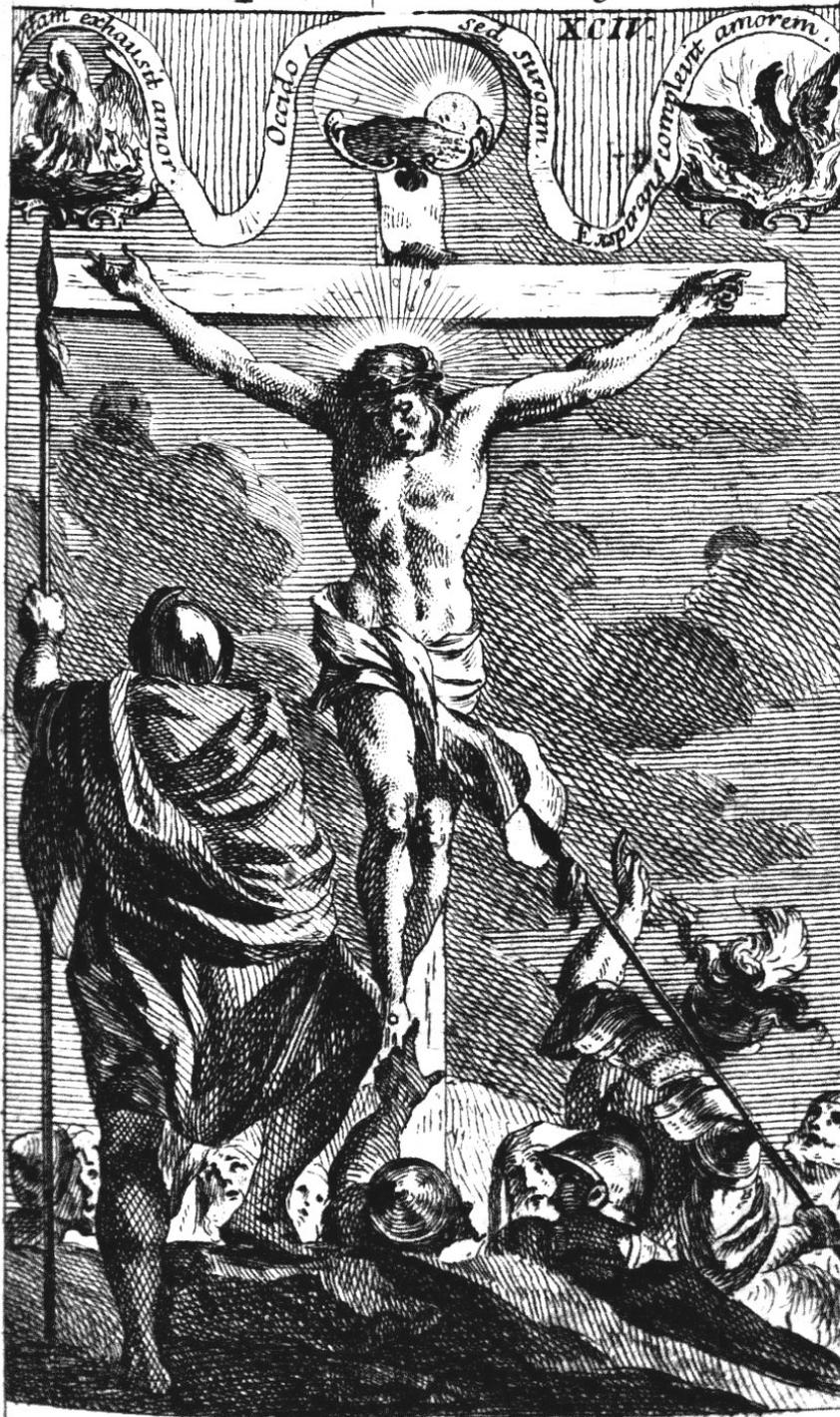


Abb. 13

Emittit Spiritum .Ioan . 19 . v . 30 .



*Exhalas animam, Servator : Spiritus auras
Iam subit aethereas : Spiritus astra subit .
Mors nempe ut vivat, lethali saucia morsu
Et vis , et debes , o mea vita , mori .*

G.Gör del.

I.S.Klauber sc.

Auth .R.P.C.L.O.S.B. C.P.S.C.M. Sumpt.Strötter A.V.

Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19