

Peter Stoll

Johann Christoph Kolbs *Hertz-erquickende Trauer-Bühne* Eine barocke Emblemserie zur Passion Christi

1. Buchtyp

Auch wer mit barocken Druckwerken bereits Erfahrung hat, wird bei erstmaliger Lektüre der Titelseite der hier zu besprechenden Publikation des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Johann Christoph Kolb (1680 – 1743)¹ eine Weile benötigen, um sich eine klare Vorstellung von dem zu verschaffen, was ihn auf den folgenden Seiten des Buches erwartet. Über viele Zeilen zieht sich dieser zweisprachige Titel hin; und das folgende Titelzitat erleichtert bereits insofern die Lektüre, als es des ursprünglichen typographischen Erscheinungsbildes entbehrt, das nicht auf Übersichtlichkeit, sondern auf dekorative Vielgestaltigkeit hin angelegt ist:

*Cor laetificans / Castrum Doloris / Christo Redemptoris S[acro] / Oder: / Hertz-erquickende / Trauer-Bühne / Dem / Erlöser / Menschlichen Geschlechts / Christo Jesu / Zu ewigem Preiß / Danck und Ehren / in dem Hertzens-Tempel andächtiger Christen / in 26. erbaulichen / Passions-Sinn-Bildern / vorgestellt / in Kupffer gestochen und verlegt / Von / Johann Christoph Kolb / Kupfferstechern / in Augsburg / Anno 1708.*²

Die wichtigste Information zur Bestimmung des Buchtyps ist enthalten in den relativ spät im Titel erscheinenden Worten „in 26. erbaulichen / Passions-Sinn-Bildern / vorgestellt“. Konkret heißt dies, dass der Hauptteil des Buches aus 26 Emblemen besteht, die chronologisch die Passion Christi vom Letzten Abendmahl bis zur Grablegung verfolgen und jeweils für eine Episode des Passionsgeschehens eine bildliche Einkleidung finden: die beim Abendmahl um Christus versammelten Apostel werden verglichen mit Schafen, die sich um einen Brunnen scharen, die bei der Gefangennahme Christi fliehenden Apostel mit Schwalben, die im Winter nach Süden ziehen usw. Jedes Emblem besteht aus einem ganzseitigen, mit Textelementen angereicherten Kupferstich³ sowie einer Seite mit typographischem Text; wie und in welcher Ausprägung sich die Bausteine eines Emblems über diese beiden Seiten verteilen, soll einen der Schwerpunkte der folgenden Seiten bilden und wird weiter unten näher zu erläutern sein.⁴ An Text enthält das Buch ansonsten ein typographisches Titel-

¹ Weitere biographische Angaben zu Kolb im Artikel bei Ulrich Thieme, Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig : Seemann, 1907 ff. Paul von Stetten erwähnt Kolb nur passim in einer Aufzählung der Kupferstecher, die seiner Meinung nach „keine großen Lichter genennet werden können“ (Paul von Stetten: *Kunst- Gewerbs- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Band 1, Augsburg : Stage, 1779, S.401).

² Gedruckt wurde das Buch von Andreas Maschenbauer (1660 – 1727), der seit 1701 Ratsdrucker war und u. a. die *Wochentlich ordinari Post-Zeitung* und mehrere Zeitschriften verlegte.

³ Da Fragen der kunsthandwerklichen Praxis hier nur am Rande eine Rolle spielen, wurde die vereinfachende Bezeichnung ‚Kupferstich‘ gewählt, obwohl es sich bei der Augsburger Druckgraphik dieser Zeit meist um Kombinationen aus Radier- und Kupferstichtechnik handelt.

⁴ Bereits 1920 befasste sich Johann Georg Herzog zu Sachsen ausführlicher mit Kolbs Emblemsammlung: „Castrum Doloris. Das Werk des fast vergessenen Kupferstechers Johann Chris-

blatt, eine Widmungsrede an Kaiser Joseph I. (datiert 16. Januar 1708), eine Vorrede an den Leser sowie ein abschließendes erbauliches Gedicht. Zu den 26 emblematischen Kupferstichen treten hinzu ein Frontispiz sowie ein Kupferstich, auf dem die Allegorie des Glaubens ein Porträt Kaiser Josephs I. vorweist.

Der Titel des Buches assoziiert die Embleme nun mit einem *Castrum doloris* bzw. einer „Trauer-Bühne“. Solche aus Materialien wie Brettern, Pappe und Tuch bestehenden und nur für vorübergehende Aufstellung bestimmten *Castra doloris* wurden im 17. und 18. Jahrhundert aus Anlass des Todes hochgestellter Persönlichkeiten in Kirchen errichtet, wobei einer Person oft mehrere derartige Bühnen an verschiedenen Orten zudedacht waren, so dass der Sarg mit der Leiche nicht zwangsläufig den Mittelpunkt des Aufbaus bildete. Geziert wurde die ephemere Architektur der *Castra doloris* mit Figuren, Sinnbildern und Inschriften; und diese schmückenden Elemente wurden dann des öfteren in illustrierten Publikationen der Nachwelt überliefert. So veröffentlichten etwa die Brüder Küsel 1657 in Augsburg eine Folge von Druckgraphiken mit Emblemen und Personifikationen, die, wie der vollständige Titel verrät, an einem „Trauer-Gerüst“ in der Wiener Jesuitenkirche für den in diesem Jahr verstorbenen Kaiser Ferdinand III. angebracht waren;⁵ und etwa 50 Jahre später griff dann auch Johann Christoph Kolb diese Tradition auf und publizierte die hier vorgestellte Folge von Emblemen für ein *Castrum doloris* zu Ehren Christi.⁶

Kolb bezieht sich dabei nicht auf ein konkretes *Castrum doloris*, das jemals tatsächlich aufgebaut wurde; und das Buch bietet auch keine Gesamtansicht dieses imaginären *Castrum doloris*. Zwar zeigt das Kupferfrontispiz den auferstandenen Christus im Mittelpunkt eines an Grabmalarchitektur erinnernden Aufbaues, der auch mit zwei Emblemen geschmückt ist; doch stehen diese nicht in Zusammenhang mit den Emblemen im Hauptteil des Buches. Errichtet wird Kolbs *Castrum doloris* zu Ehren Christi letztlich nur in einem übertragenen Sinn, und zwar, wie die Titelseite angibt, „in dem Hertzens-Tempel andächtiger Christen“: Das Errichten des *Castrum doloris* ist eine Metapher für die christliche Andacht anlässlich der Passion.

Dass die Emblemsammlung zum einen diese Andacht fördern, daneben mit ihrer Betonung des visuellen Elements aber auch Kunstgenuss bieten will, diese doppelte Zielsetzung des geistlichen Nutzens und des ästhetischen Vergnügens kommt an mehreren Stellen zum Ausdruck: in den Versen auf dem Frontispiz, in der Widmungsvorrede an den Kaiser und in der Vorrede an die Leser. Dort erhofft sich Kolb, das Werk werde auch „die Kunst-aestimirende hochgeneigte Liebhaber / sie seyen gelehrt oder ungelehrt / wegen seiner Trefflichkeit gewiß ungemein contentieren“, schließt aber mit dem Wunsch, dass durch die Embleme „die abgezielte Ehre seines Namens und geziemende Dancksagung vor das bittere Leyden und Sterben Jesu Christi / neben vil andern andächtigen Gedancken und Betrachtungen mögen erweckt [werden]“.

Die Vorrede an den Leser zählt auch die wichtigsten am Zustandekommen des Emblembuchs beteiligten Personen auf: Die von einem namentlich nicht genannten „hochgelehrten Herrn und Patron“ bzw. „hochgelehrte[n] Inventor“ konzipierten Embleme erfuhren laut dieser Vorrede ihre bildliche Umsetzung durch den einer angesehenen Augsburger Künstlerfamilie angehörenden Johann Andreas Thelott (1655-1734). Thelotts Ruhm gründet vor allem auf seinen Arbeiten als Goldschmied (Paul von Stetten nennt ihn sogar den „berühmteste[n] Künstler [Augsburgs] in ge-

toph Kolb“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 55 (1920; = Neue Folge, 31), S. 212-217. Der Hauptteil des Aufsatzes besteht aus knappen Erläuterungen zu allen emblematischen Kupferstichen.

⁵ Melchior Küsel, Matthäus Küsel: *Cenotaphium piis manibus Ferdinandi III. Rom. Imp.*, Augsburg 1657.

⁶ Embleme konnten daneben auch an anderer Stelle der Trauerdekoration angebracht werden; auch diese Embleme wurden des öfteren als Stichfolgen publiziert.

triebener Arbeit⁷⁾, doch hinterließ er, mit Prinzipien bildmäßiger Gestaltung insofern bestens vertraut, als figürliche Reliefs zu seinen Spezialitäten zählten, daneben ein beachtliches graphisches Werk, zu dem u. a. zahlreiche Vorlagen für Druckgraphik zählen.⁸ Auch im Falle des vorliegenden Emblembuches lieferte Thelott nur die Vorzeichnungen, die dann, so die Vorrede, vom Verleger Kolb und dessen Schwager Johann Böcklin⁹ in den Kupferstich umgesetzt wurden.

Wenn diese Publikation innerhalb der großen Anzahl der im 17. und 18. Jhdt. erschienenen Emblembücher besonderes Interesse beanspruchen kann, so deswegen, weil sich die graphische Gestaltung der Embleme nicht darauf beschränkt, einfach ein Ikon abzubilden und es vielleicht mit etwas ornamentaler Rahmung dekorativ anzureichern. Die Kupferstiche zeigen vielmehr komplexe Bildstrukturen, die das Ikon mit unterschiedlich konzipierten, inhaltlich teils vielschichtigen Rahmenseiten umgeben, in diesem Zusammenhang auch Elemente des Passionsberichts selbst visualisieren und nicht zuletzt die Textbausteine des Emblems einbinden. Offen bleiben muss, ob Thelott dabei weitgehend selbstständig gestaltete oder ob er sich auf Anregungen des „hochgelehrten“ Verfassers der Texte stützte; immerhin bescheinigt Stetten dem Künstler Erfindungsgabe und ikonographische Kenntnisse: „Er war ... reich an den schönsten Erfindungen, besonders aber dazu mit Kenntniß der alten Geschichte, der Fabel, der heidnischen Götterlehre, und der Allegorie bestens ausgerüstet.“¹⁰ Um nun einen Eindruck von der abwechslungsreichen Gestaltung der Embleme zu geben, sollen zunächst exemplarisch die Bild- und die Textseite eines Emblemes detailliert beschrieben werden; im Anschluss werden dann mehrere Variationsmöglichkeiten des Grundmusters vorgestellt.

⁷ Stetten (wie Anm. 1), S.476

⁸ Heidi Prael-Himmer: *Der Augsburger Goldschmied Johann Andreas Thelot*, München : Deutscher Kunstverlag, 1978 (Bayerisches Nationalmuseum, München : Forschungshefte ; 4), S.11: „Thelot schuf hauptsächlich getriebene figürliche Reliefs, die häufig in Arbeiten anderer Meister, beispielsweise in Prunkplatten, eingefügt wurden. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung verlagerte sich der Schwerpunkt seiner Arbeit aber auf das zweckfreie Relief, das als erzählendes Bild von einem Zierrahmen umschlossen wurde.“ Thelott als Graphiker erwähnt die Autorin nur passim (S.11, 159); eine umfangreiche Liste graphischer Arbeiten in Thieme-Becker (wie Anm. 1).

⁹ Thieme-Becker (wie Anm. 1) kennt einen um 1710 in Berlin tätigen Kupferstecher Johann Böcklin sowie einen 1657 in Augsburg geborenen Johann Christoph Böcklin, der sich bereits 1685 in Leipzig nachweisen lässt und dort 1709 starb; vgl. zu letzterem: Gustav Wustmann : *Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig : Hirschfeld, 1907 (Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig ; III), S. 31 f. Im Kolb-Artikel nennt Thieme-Becker Johann Christoph Böcklin als Stecher der *Trauer-Bühne*, doch wird der zweite Vorname Christoph im Buch nirgends genannt. Dafür, dass Böcklin tatsächlich nicht von Augsburg aus tätig war, spricht, dass Stetten (wie Anm. 1) ihn nicht erwähnt, nicht einmal in der längeren Liste der seiner Meinung nach unbedeutenden Kupferstecher. Die Kupferstiche zu den Emblemen 4, 10, 16, 19, 22 sowie den Stich mit dem Kaiserporträt hat Böcklin mit J. bzw. Jo. und B. bzw. Bök. signiert; eine Signatur Kolbs findet sich nur auf dem Frontispiz. Daraus sollte jedoch nicht vorschnell abgeleitet werden, dass alle nicht von Böcklin signierten Stiche von Kolb stammen.

¹⁰ Stetten (wie Anm. 1), S. 476.

2. Emblemstruktur

Die Erläuterung der für die Serie charakteristischen Struktur der Embleme erfolgt am Beispiel des Emblems 2 (Abb. 1 und 2).¹¹ Zuerst auf jeder Bild- und Textseite wird angegeben, auf welche Bibelstelle sich das Emblem bezieht, und zwar durch eine diese Bibelstelle zusammenfassende Überschrift (hier: „Die Zerstreung der Apostel“) und durch die Benennung der Bibelstelle, wobei stets auf das Matthäusevangelium verwiesen wird (hier Matthäus 26, 30 – 35; dabei entscheidend Vers 31, in dem Christus am Ölberg die folgenden Worte an seine Jünger richtet: „Ihr werdet alle Anstoß nehmen an mir in dieser Nacht; denn es steht geschrieben: ‚Ich will den Hirten schlagen, und die Schafe der Herde werden zerstreuet werden‘“; letzteres ein Zitat aus Sacharja 13,7).¹² Die biblischen Verse selbst werden nicht wörtlich zitiert; es wird erwartet, dass sie dem Leser bzw. Betrachter geläufig sind oder dass er eine Bibel zur Hand hat.

Im Mittelpunkt der Bildseite steht jeweils das Ikon (hier: verwirrt auseinander laufende Schafe); es wird gerahmt von einem lateinischen Lemma (häufig auf einem Schriftband, das hier von zwei Putten gehalten wird: „Pastore depulso“ – ‚Wenn der Hirte vertrieben ist‘) sowie einem deutschen Lemma, das aus einem Paarreim besteht und das lateinische Lemma nie wörtlich übersetzt. Für die formale Integration des deutschen Lemmas in die Bildseite werden verschiedene Lösungen gefunden; hier ist es in eine Kartusche eingeschrieben („Wann der Hirt wird selbst geschlagen / Ist die Heerde leicht zu jagen“). Auf der Textseite wird das „Emblema“ genannte Ikon knapp beschrieben (hier: „Eine zerstreute Heerde Schaaf“); darunter folgen aufeinander die beiden „Überschrift“ genannten Lemmata. Beide Seiten enthalten schließlich inhaltlich verwandte, aber nicht identische Textelemente, die die Rolle einer Subscriptio übernehmen: Auf der Bildseite sind dies die jeweils acht Verse mit Kreuzreimen (hier: „O schwerer Donner-Streich ...“), für deren Integration in das Bild wieder verschiedene Lösungen begegnen (hier sind die Verse ähnlich wie das deutsche Lemma in eine Kartusche eingeschrieben); auf der Textseite sind es die „Betrachtungen“ in Prosa (hier: „Wie? sind das die Schaaf ...“). Darüber hinaus ist zu bedenken, dass die Aufgabe einer Subscriptio, ein Ikon zu deuten, natürlich auch von den Textbausteinen übernommen wird, die ganz oben auf den Seiten stehen (zusammenfassende Überschrift; Angabe der Bibelstelle), bzw. von dem durch letztere Angabe aufgerufenen Bibeltext selbst.

Insgesamt weisen die Textseiten strukturell ein relativ einheitliches Erscheinungsbild auf (Variationen ergeben sich vor allem durch die unterschiedliche Länge der „Betrachtungen“ und die Verwendung verschiedener Schmuckelemente in Holzschnittechnik jeweils am Ende der Textes). Auf den Bildseiten hingegen herrscht große strukturelle Vielfalt dahingehend, wie sich die Rahmenzonen um das Ikon aus Ornamenten, Gegenständen, Pflanzen, Tieren und Menschen zusammensetzen und wie Ikon und Rahmenzone zueinander in Beziehung gesetzt werden; weit mehr als die oft etwas trockenen und steifen Ikon-Darstellungen selbst sind es die im Zusammenhang mit der Rahmengestaltung gefundenen phantasievollen Lösungen, die den eigentlichen ästhetischen Reiz dieser Emblemserie ausmachen. Im vorliegenden Fall bildet die Rahmenzone ein ornamentales Ensemble aus mehreren Kartuschen bzw. Feldern für das Ikon und die begleitenden Texte, das insgesamt die Illusion eines

¹¹ Vorlage für sämtliche Abbildungen ist das Exemplar der Universitätsbibliothek Augsburg (Signatur: 02/XIII.6.2.87).

¹² Sämtliche Bibelzitate nach *Die Heilige Schrift. Vollständige Ausgabe nach den Grundtexten übersetzt von Vinzenz Hamp* [u. a.], Aschaffenburg [u. a.] : Pattloch [u. a.], 1974.

2.

Die Zerstreuung der Apostel.

Matth. 26. vers. 30. 35.

Emblema.

Eine zerstreute Heerde Schaafe.

Mit der Überschrift:

PASTORE DEPULSO ;

Wann der Hirte selbst geschlagen/
Ist die Heerde leicht zu jagen.

Betrachtung.

Wie? sind das die Schaafe/so vor kurzer Frist unter der Hut
ihres getreuesten Hirten einträchtig versammelt gestanden?
wie unbesonnen lassen sie sich die trohende Widerwärtigkeit von
Ihm trennen / und rennen blinderweiß dem Seelenmörderischen
Wolf in die Klauen. So gehet es noch unter denen/die sich Chri-
sten rühmen/so lang es wohl gehet/und keine Roth anscheinet/hat
Christus viel Nachfolger; so bald aber Verfolgung entstehet/oder
nur eine genommene Aergerniß verleitet/nehmen sie hauffentweise
das Reißaus/und erwegen vor straffwürdiger Menschen Forcht
nicht/das sie sich alsdann erst in die äußerste Gefahr setzen/wann
sie sich von ihrem Haupt absondern und entfernen. O albere
Schaafe! kehret wieder von eurem Irrweg/und lasset euch nicht
einen jeglichen Wind der Trübsal in Abfall dahin führen / bittet
vielmehr eiferig um unbewegliche Glaubens-Zuversicht und das
Jesus mit seinem Beystand nicht von euch weichen
wolle : Verleihe uns Herr Beständigkeit zu unse-
rer Seelen Seligkeit!



Abb.1: Emblem 2 (Textseite)



Abb. 2: Emblem 2 (Bildseite)

dreidimensionalen Artefakts vor neutralem Hintergrund zu erwecken versucht (vgl. die Schatten rechts unten).¹³

Aus der bisherigen Beschreibung geht hervor, dass sowohl auf der Textseite als auch auf der Bildseite jeweils sämtliche Elemente des Emblems vorhanden sind: Einige Textelemente (zusammenfassende Überschrift, Angabe der Bibelstelle, Lemmata) stimmen im Wortlaut überein und werden lediglich typographisch variiert; das Textelement Subscriptio findet sich in zwei nicht nur typographisch, sondern auch vom Text her formal und inhaltlich voneinander abweichenden Ausprägungen; das Ikon schließlich begegnet das eine Mal als bildliche Darstellung, das andere mal als knappe Verbalisierung. Damit erlauben sowohl die Bildseiten als auch die Textseiten jeweils für sich allein den gedanklichen Nachvollzug des Emblems bzw. des in der Emblemserie thematisierten Passionsgeschehens; und theoretisch wäre es denkbar, dass neben der Kombination sowohl Texte als auch Bilder separat zum Kauf angeboten wurden. Derartig flexible Vermarktungsmöglichkeiten waren sicher im Sinne eines Verlegers des 18. Jahrhunderts, wobei man sich freilich im vorliegenden Fall sehr wohl die Kupferstiche allein als eine auch ohne zusätzlichen Text befriedigende Serie vorstellen kann, die bloßen Textseiten jedoch durch die Reduktion des ikonischen Elements auf wenige trockene Worte als wenig attraktive Alternative erscheinen.

Wendet man sich nun dem Sinngehalt des Emblems zu, so ergibt sich bereits aus der Überschrift und der angegebenen Bibelstelle (insbesondere aus dem oben zitierten entscheidenden Vers 31), dass mit den nach dem Verlust ihres Hirten auseinanderlaufenden Schafen die bei der Gefangennahme Christi die Flucht ergreifenden Apostel gemeint sind, wobei diese „Zerstreuung“ im hier verwendeten Bibelabschnitt erst vorhergesagt wird, später dann aber den Worten Christi entsprechend stattfindet (vgl. Matthäus 26,56: „Da verließen ihn die Jünger und flohen.“) Eine Besonderheit dieses Emblems besteht darin, dass die ikonische Ebene, d. h. der Sachbereich, der gewählt wurde, um den biblischen Vorgang bildlich zu veranschaulichen (Schafe – Hirte), hier dem Passionsbericht selbst entnommen ist (genauer: der dort zitierten Stelle Sacharja 13,7); in der Regel ist die ikonische Ebene nicht auf diese Weise vorgegeben sondern wird erst durch den Konzeptor der Embleme mit der Bibelstelle in Verbindung gebracht (bzw. durch die Quellen, von denen sich der Konzeptor hat anregen lassen). Emblem 2 knüpft außerdem mit seiner ikonischen Ebene an das vorhergehende erste Emblem an, das ebenfalls auf der Bildlichkeit Christus/Hirte und Apostel/Schafe basiert; derartige Verknüpfungen zwischen den Emblemen durch gemeinsame Elemente der ikonischen Ebene ergeben sich des öfteren, allerdings unsystematisch und ohne dass sich daraus ein die ganze Serie strukturierendes Prinzip ableiten ließe.

Auffällig ist, dass der für den Gehalt des Emblems eigentlich sehr wichtige Hirte im Ikon nicht dargestellt ist; indirekt vergegenwärtigt wird er lediglich in der Rahmenzone, und zwar durch zwei Instrumente seines Berufs: einen Hirtenstab (links), mit dessen Krümme man am Horn oder Bein eines Schafes einhaken kann, und eine Hirtenschaufel (rechts), einen Stab mit paddelförmigem Ende, mit dem die Schäfer in Trockenperioden das Erdreich bis zum Grundwasserspiegel aufgruben, um die Tiere tränken zu können. Dass der Rahmenzone durch eine solche Abstimmung auf die ikonische Ebene eine mehr als nur dekorative Funktion zukommt, gehört zu den charakteristischen Gestaltungsprinzipien der ganzen Serie. Am Beispiel anderer Embleme wird sich zeigen, dass die Rahmenzone sogar noch weit sinnträglicher gestaltet werden kann als im Falle des Emblem 2, wo sie doch überwiegend dekorative

¹³ Strukturen, in denen ein zentrales Bildfeld von einer komplexen Rahmenzone umgeben sind, finden sich gelegentlich auch in Thelotts Reliefs, vgl. Prael-Himmer (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 74 (Agende St. Anna), Kat.-Nr. 122 (immerwährender Kalender).

Aufgaben übernimmt; abgesehen von den Utensilien des Hirtenberufes kann man hier höchstens noch die das Ikon einfassenden Pflanzen (Klee bzw. eine sonstige für Schafe geeignete Futterpflanze?) in einen eher allgemeinen Zusammenhang mit dem Ikon bringen. Ob die Rahmen nun eher im Dekorativen verbleiben oder ob sie darüber hinausgehen: Dass Kolb in seiner Vorrede an die Leser ausdrücklich darauf hinweist, dass Thelott nicht nur für die „delicate Entwerfung der Sinnbilder“ zuständig sei, sondern auch für die „darauf ziehlenden außersonnenen Ornaments und Einfassungen“, hat durchaus seine Berechtigung.

Während das Ikon nun auf den Hirten verzichtet, enthält es andererseits ein Element, das man zwar als sinnträchtig empfinden muss, das aber durch die Grundkonstellation der ikonischen Ebene (Verwirrung der Schafe nach Verlust des Hirten) und das hierfür als Quelle dienende Bibelzitat keineswegs zwingend vorgegeben ist: Über den Schafen hat sich ganz offensichtlich der Himmel verdüstert; diagonale Schraffuren deuten wohl Regen an, und rechts scheint die Sonne im Verschwinden begriffen. Wüsste man nicht aufgrund der Bibelstelle und der Lemmata, dass die Konfusion der Schafe etwas damit zu tun hat, dass ihnen der Hirte genommen wurde, könnte man auf die Idee kommen, die bedrohliche Witterung versetze die ohnehin als furchtsam geltenden Tiere in Unruhe, wobei sich auch ein solcher Kausalzusammenhang auf das Passionsgeschehen beziehen ließe: Die Gefangennahme Christi würde dann eben dadurch versinnbildlicht, dass die Sonne hinter dunklen Wolken verschwindet. Die im Ikon dargestellten Witterungsverhältnisse erlauben also gewissermaßen eine alternative Lesart des Emblems; und man mag geteilter Meinung sein, ob es sich hier um eine Verunklärung des ursprünglich dem Emblem zugrundeliegenden Gedankens handelt oder um eine geistreiche Steigerung der Komplexität. Man mag es auch durchaus anzweifeln, dass dieses zusätzliche Element von dem angeregt wurde, der die Embleme konzipiert hat: Gut denkbar ist auch, dass dem die Vorlagen für die Kupferstiche liefernden Thelott ein Emblem von anderer Hand bekannt war, das eine von einem aufziehenden Gewitter aufgeschreckte Schafherde zeigte und das ihm für seine Zwecke hinreichend brauchbar erschien, so dass er es einfach kopierte. Dieses pragmatische Vorgehen würde auch das Fehlen des Hirten im Ikon erklären und wäre insgesamt eine Antwort auf die Frage, warum das Ikon nicht optimal auf den Sinngehalt des Emblems abgestimmt ist.

Bei der Entscheidung, ob die Witterungsumstände des Ikons auf den Konzeptor der Embleme zurückgehen, wird es auch eine Rolle spielen, ob diese Umstände in dessen längeren Texten, der Vers-Subscriptio und der „Betrachtung“, erwähnt werden. Tatsächlich beginnt die Vers-Subscriptio mit den Worten: „O schwerer Donnerstreich! der Hirt ist selbst geschlagen“;

d. h., es wird hier ein Element der ikonischen Ebene (das Schlagen des Hirten) wiederum durch ein Bild veranschaulicht (Donnerstreich), gewissermaßen also eine bildliche Ebene zweiten Grades eingeführt. Genau dies, könnte man argumentieren, wird im Ikon nachvollzogen, indem die Misshandlung des Hirten durch die von Wolken verdüsterte Sonne ersetzt wird. Freilich bieten Vers-Subscriptio und „Betrachtung“ ansonsten höchstens einen weiteren bescheidenen Anhaltspunkte dafür, dass der Konzeptor der bedrohliche Witterung größere Bedeutung beigemessen hat („Wind der Trübsal“ im letzten Drittel der „Betrachtung“); und aus dem Umstand zweier isolierter Metaphern, die noch dazu zum konventionellen Repertoire barocker Bildersprache gehören, wird man keine weitreichenden Schlüsse ziehen dürfen. Vielleicht erinnerte sich Thelott – um die weiter oben skizzierte These aufzugreifen – bei der Lektüre der Verse an das Emblem mit den vom Gewitter verstörten Schafen, das er dann für seinen Kupferstich kopierte; aber dass die Schöpfer des Emblems tatsächlich an etwas so Kompliziertes dachten wie übereinander geschichtete Bildebenen, lässt sich nicht belegen.

Was die Vers-Subscriptio und die Betrachtung insgesamt angeht, so verzichten sie jedenfalls weitgehend auf Spitzfindigkeiten; sie versuchen vielmehr, dem Leser unmittelbar verständliche Meditationsanregungen und moralische Lehren zu vermitteln. Diese Texte halten sich in der Regel nicht lange damit auf, Ikon und Passionsbericht in Beziehung zu setzen, sondern deuten das Ikon vor allem im Hinblick auf die Situation der Leser bzw. Betrachter der Embleme und damit der Gläubigen im Allgemeinen, so dass im Falle des vorliegenden Emblems etwa die Schafe dann nicht mehr ein Bild für die Apostel, sondern für die Gläubigen darstellen. Um dem Rezipienten den Bezug des Ikons auf die eigene Person zu erleichtern, machen die Texte reichen Gebrauch von der ersten Person (Singular und Plural), die dann bei der nachvollziehenden Lektüre zum Ich des Rezipienten bzw. zum Wir einer den Rezipienten einschließenden Gruppe wird, und natürlich von der zweiten Person (Singular und Plural), der direkten Anrede des einzelnen Rezipienten oder der Gruppe der Rezipienten. In der Vers-Subscriptio gestaltet sich dies im vorliegenden Emblem so, dass nach zwei das Ikon beschreibenden Versen zunächst der Gedanke vorgetragen wird, die Gläubigen selbst hätten es aufgrund ihrer Sündhaftigkeit zu verantworten, dass Gottvater seinem Sohn Leiden (in diesem Fall die Gefangennahme) auferlegen müsse; ein Gedanke, der auf der ikonischen Ebene kein unmittelbares Äquivalent hat (das darin bestehen müsste, dass den Schafen eine Schuld am Geschick des Hirten zukommt). Die folgenden vier Verse stellen dann aber eine klare Parallele her zwischen den aufgestörten Schafen und den Gläubigen, die sich in einem geistlichen Sinn verirren, sobald sie sich von Christus entfernen; um die Parallele zu verdeutlichen, kehren Elemente der ikonischen Ebene im Text als Metaphern wieder („Weh uns! wo ist der Hirt!“ u. ä.). Ergänzend zur Verirrung tritt der Aspekt hinzu, dass die vom Hirten/Christus entfernten Schafe/Gläubigen vom Satan/Wolf bedroht werden: „Schau, wie der Höllen-Wolff die Zähne auf uns bleckt“. Der zusätzliche Aspekt wird also genutzt, um mit dem Wolf, dem klassischen Feind des Schafes, eine sich in die ikonische Ebene zwar organisch integrierende Metaphorik einzuführen, die aber im Ikon, wo kein Wolf zu sehen ist, keine Entsprechung findet – ein weiteres Beispiel dafür, wie Ikon und begleitende Texte nicht in allen Einzelheiten aufeinander abgestimmt sind.

Der Wolf kehrt auch zu Beginn der „Betrachtung“ wieder. Während deren erste Zeilen zunächst als bloße Beschreibung des Ikons erscheinen könnten, kommt doch bereits mit dem „seelenmörderischen Wolff“ erstmals ein Element ins Spiel, das explizit zum Ausdruck bringt, dass die Situation des Ikons im übertragenen Sinn zu verstehen ist. Unmittelbar darauf wendet sich der Verfasser mit der Wendung „So gehet es noch unter denen ...“ dann endgültig der Auslegung des Ikons zu, die nun keine Prosaparaphrase der in der Vers-Subscriptio angestellten Überlegungen darstellt, sondern einen anderen Aspekt in den Mittelpunkt rückt: Die den Hirten in seinem Unglück fliehenden Schafe stehen für die Menschen (und damit potenziell für alle Rezipienten der Embleme), die sich in widrigen Umständen von Christus abwenden, anstatt ihm zu folgen; diese Menschen werden zunächst in der dritten Person charakterisiert und dann ab der den Bezug zum Ikon herstellenden Metapher „O albere Schaafe!“ direkt angesprochen.

Auch wenn im vorliegenden Emblem in der Vers-Subscriptio und in der „Betrachtung“ explizit nur die ikonische Ebene und die Ebene der Rezipienten zueinander in Beziehung gesetzt werden, so kommt es implizit doch zusätzlich zu einer vergleichenden Gegenüberstellung der Rezipientenebene und des Passionsberichtes; konkret: Die Apostel fungieren als negatives Exempel für die Rezipienten. Vermittler einer moralischen Lehre sind überhaupt in der ganzen Serie stets sowohl der im Ikon dargestellte Sachverhalt als auch – implizit oder explizit – der entsprechende Abschnitt des Passionsberichtes; und wenn es nur um die Belehrung ginge, so könnte sie letztlich

sogar aus dem Passionsbericht alleine abgeleitet werden und könnte man auf die emblematische Einkleidung verzichten. Diese Einkleidung mag zwar die Belehrung eindringlicher und sinnlich fassbarer machen; doch zu einem guten Teil zielt sie natürlich darauf, die „kunst-aestimirende[n] hochgeneigte[n] Liebhaber“ (Vorrede) zu gewinnen.

Wenn im Folgenden nun einige Variationen der eben beschriebenen Grundstruktur vorgestellt werden, so soll dabei die bildliche Gestaltung im Mittelpunkt stehen. Entsprechend wird auf eine Reproduktion der Textseiten verzichtet und werden die Gedankengänge der „Betrachtung“ (Textseite) und der Vers-Subscriptio (Bildseite) nur jeweils kurz referiert. Jedem Abschnitt vorangestellt sind die im Buch überschriftartig verwendete knappe Zusammenfassung der Bibelstelle, die nur auf der Textseite enthaltene Beschreibung des Ikons sowie die lateinischen und deutschen Lemmata.

3. Variationen

Emblem 6 (Abb. 3):

„Petri Mißbrauch deß Schwerdts“ (Matthäus 29,50 – 52)

Icon: „Ein am Ufer stehender und von unterschiedlichen Raub-Vögeln umgebener / aber vom Himmel mit einigen Blitzen secundirter Schwan / auf welchen ein erzürneter Hahn / selbigen zu denfendiren herbey eilt.“

Lemmata: „Nec opus est armis, cum militat aether“ – „Der braucht der Waffen nicht / Für den der Himmel ficht.“

Emblem 6 bezieht sich darauf, wie Petrus¹⁴ bei der Gefangennahme Christi zum Schwert greift und dem Knecht des Hohenpriesters ein Ohr abschlägt, wofür er dann von Christus scharf getadelt wird. Die Konfrontation zwischen Christus und den Häschern wird im Icon durch einen von Raubvögeln angegriffenen Schwan versinnbildlicht, wozu wohl die antiken und in der Emblemik des öfteren aufgegriffenen Quellen anregten, die von der Feindschaft zwischen Adler und Schwan berichten,¹⁵ daneben bot sich der Schwan deswegen als Äquivalent für Christus an, weil sein weißes Gefieder Reinheit und Unschuld symbolisieren. Um die im Passionsbericht vorgegebene Situation im Icon angemessen abbilden zu können, ergänzt der Erfinder des Emblems die naturkundliche Anregung um zwei Elemente (Hahn, Blitze), so dass das Icon also nicht mehr lediglich etwas durch die Natur Vorgegebenes zeigt (‚vorgegeben‘ ist die Feindschaft Schwan – Raubvogel zumindest, wenn man der antiken Tradition folgt), das dann im Hinblick auf die Passion ausgelegt wird; vielmehr erscheint das Icon nun in seiner Gesamtheit aus Schwan, Raubvögeln, Hahn und Blitzen als etwas, das gezielt konstruiert wurde, um die spezifische Konstellation des Passionsberichtes in eine bildliche Ebene übertragen zu können, als ein vieltgliedriges artifizielles Gebilde, das sich gut mit dem Begriff Allegorie belegen ließe. Der Person des Petrus entspricht auf der Ebene des Ikons der Hahn, ein hier physisch wenig beeindruckender Vogel, dessen Bestreben, in die Konfrontation des majestätischen Schwans und der Raubvögel einzugreifen, aussichtslos und geradezu grotesk erscheint; dadurch veranschaulicht das Icon sehr eindringlich, wie unangemessen das Verhalten des Petrus in dieser Situation ist (vgl. hierzu auch die

¹⁴ Bei Matthäus, Markus und Lukas wird der, der zum Schwert greift, nicht namentlich bezeichnet; nur Johannes nennt hier Petrus.

¹⁵ Vgl. z. B. Plinius, *Historia naturalis*, X, 203.



Abb. 3: Emblem 6

Vers-Subscriptio: „Es ist nur Prallerei und du [Petrus] ein blöder Han“). Das Eingreifen des Hahns ist auch insofern überflüssig, als der Schwan „vom Himmel mit einigen Blitzen secundirt [wird]“ (so die Beschreibung des Ikon auf der Textseite). Die Blitze sind so zu verstehen, dass Christus zwar im Moment nicht aus der Hand der Häscher befreit wird, aber letztlich unter dem Schutz des Himmels steht und damit irdischen Beistand nicht nötig hat. (vgl. Matthäus 26,53: „Oder meinst du, ich könnte meinen Vater nicht bitten, und er würde mir nicht sogleich mehr als zwölf Legionen Engel zu Hilfe schicken?“) Sich um irdischen Beistand nicht zu bekümmern und stattdessen auf Gott zu vertrauen, lautet auch die aus dem Passionsbericht und dem Ikon abgeleitete moralische Lehre, die bereits in den Lemmata knapp zusammengefasst ist und dann in der Vers-Subscriptio und in der „Betrachtung“ ausführlich thematisiert wird.

Wie im zuvor analysierten Emblem 2 nimmt auch hier die Rahmenzone Bezug auf das Ikon; dies einmal dadurch, dass sie das kranzförmig das Ikon umgebende Astwerk mit offenbar streitenden Vögeln bevölkert. Während das figurale Element der Rahmenzone in Emblem 2 (Putten, die ein Schriftband halten) allerdings rein dekorativer Natur bleibt, leistet es hier einen wesentlichen inhaltlichen Beitrag: Gezeigt werden der das Schwert ziehende Petrus (links) und die erschreckt zurückweichenden Häscher (rechts); einer derjenigen Fälle in der Serie, dass dem Ikon eine Visualisierung dessen, was das Ikon bedeutet, vorgelagert wird – freilich keine vollständige Visualisierung der Bedeutungsebene, denn der dem Schwan entsprechende Christus wird nicht abgebildet. Beide Ebenen (ikonische Ebene und Bedeutungsebene) stehen auf dem Bild nebeneinander, ohne unmittelbar zu interagieren, und wenn man in Betracht zieht, dass der Kupferstich vorgibt, ein dreidimensionales Ensemble wiederzugeben, so gehören die Ebenen auch unterschiedlichen Seinsformen an: das Ikon ist dann als Gemälde zu interpretieren, während Petrus und die Häscher plastisch zu denken sind. Trotz dieses Nebeneinanders einer zwei- und einer dreidimensionalen Ebene sind doch Ikon und Figuren durch gestalterische Mittel zueinander in Beziehung gesetzt: besonders deutlich links, wo Petrus und der Hahn, seine Entsprechung im Ikon, unmittelbar aneinanderrücken und sogar denselben Bewegungsimpuls aufweisen, weniger eindringlich rechts, wo die zurückweichenden Häscher unterhalb der ihnen entsprechenden Raubvögel platziert sind. Möglicherweise ist es auch symbolisch zu verstehen, dass der Schwan sich triumphal über dem zusammengesunkenen Häscher zu erheben scheint.

Von der Gesamtanlage her unterscheidet sich dieser Kupferstich stark von der des Emblems 2. Während dort mehrere Kartuschen bzw. gerahmte Bildfelder zu einem ornamentalen Gebilde zusammengesetzt werden, erinnert die Bildlösung hier mit dem mensaartigen Unterbau, der als Träger der Vers-Subscriptio fungiert, und dem von Figuren flankierten Bild an einen Altar. Gerade auch das Vorgehen, bei dem Altaraufbau oberhalb der Mensa auf architektonische Elemente weitgehend zu verzichten und sich im Wesentlichen auf ein gerahmtes Bild zu beschränken, entspricht durchaus zeitgenössischen Lösungen der Altargestaltung; und Kolbs aus belaubtem Astwerk zusammengesetzter Kranz um das Ikon nimmt wohl darauf Bezug, wie das Altarbild in solchen Altären gerne mit üppiger vegetabiler Ornamentik (insbesondere Akanthusschnitzereien) gerahmt wird; man denke u. a. an die sog. Rankenaltäre. Die Figuren zu Seiten des Ikon im Kupferstichs weichen freilich von den mehr oder weniger statuarischen, voneinander isolierten Figuren ab, wie sie im Kontext eines Altars der Zeit zu erwarten sind. Zwar können Elemente szenischer Handlung in beschränktem Maße an dieser Stelle eingebracht werden,¹⁶ aber dafür, dass sich die

¹⁶ Ansatzweise szenische Ensembles ergeben sich etwa bereits, wenn einem Kirchenlehrer ein von ihm überwundener Häretiker zu seinen Füßen beigegeben wird, oder einer hl. Elisabeth ein Bettler, dem sie ein Almosen reicht etc.

Figuren links und rechts des Altarbildes über das Altarbild hinweg (und letztlich von diesem unabhängig) zu einer interagierenden Gruppe zusammenschließen, ist dem Verfasser kein Beispiel bekannt

Ersichtlich wird auf dieser Bildseite schließlich, dass Thelott die in Zusammenhang mit der Integration der Textelemente verbundenen gestalterischen Probleme nicht immer befriedigend gelöst hat. In dem Bestreben, den Text möglichst überzeugend so erscheinen zu lassen, als sei er auf dem dargestellten Objekt, also z. B. dem Altar, angebracht (aufgemalt, eingraviert o. ä.), beschränkt Thelott sich häufig nicht darauf, ihn vor rein weißem Hintergrund erscheinen zu lassen. Wenn in diesem Zusammenhang etwa auf dem Schriftband mit dem lateinischen Lemma durch einige wenige Parallelschraffuren Falten und Verschattungen angedeutet werden, wie es auf vielen Emblemen der Serie der Fall ist, so wird die Lesbarkeit des Textes dadurch kaum beeinträchtigt (der in diesem Fall außerdem auch auf der Textseite abgedruckt ist); wenn Thelott jedoch, wie auf dem vorliegenden Emblem 6 zu beobachten, bei der Altarmensa eine marmorierte Oberfläche anzudeuten versucht und diese Musterung dann mit der Vers-Subscriptio überlagert, noch dazu in einer ohnehin stark ornamental angereicherten Schrift, so erschwert dies die Lektüre doch erheblich, zumal der Leser hier nicht einfach auf die Textseite ausweichen kann.

Emblem 7 (Abb. 4):

„Christi unveränderlicher Gehorsam in Erfüllung der Heil. Schrift“

(Matthäus 26,54 – 56)

Ikon: „Ein Magnet-Nadel / welche sich / unerachtet der Himmel voller Stern / nur allein nach dem Pol richtet.“

Lemmata: „Soli polo“ – „Ich weiche nicht / Von meinem Liecht.“

Vers 54 enthält die tadelnden Worte Christi an seinen Jünger,¹⁷ nachdem dieser versucht hat, Christus gegen seine Häscher zu verteidigen: „Wie würde dann aber die Schrift erfüllt, nach der es so geschehen muß?“, in Vers 56 erklärt Christus den Häschern selbst, warum er sich hat verhaften lassen: „Das alles aber ist geschehen, damit die Schriften der Propheten in Erfüllung gehen.“ Die Texte empfehlen den Gläubigen, Christus als dem „Exempel aller Exempel“ („Betrachtung“) nachzueifern und sich wie er bedingungslos in den Willen Gottes zu ergeben. Als Bild für diesen gläubigen Gehorsam sowohl Christi als auch seiner Nachfolger wählt das Emblem die Ausrichtung der Magnetnadel auf den Pol bzw. den Polarstern hin, eine Ausrichtung, von der sie sich durch die anderen Sterne nicht abbringen lässt (vgl. „Betrachtung“: „da es an tausenderley in die Augen spielenden Beweg-Ursachen / als an leuchtenden Sternen nicht manglet / welche die Augen unserer Begierden an sich / und von dem wahren Zweck ablocken“, d. h., vom Willen Gottes).

Die nächtliche Szenerie des Ikon zeigt Schiffe, die für ihre Orientierung die Magnetnadel im Kompass bzw. den hier durch seine Größe hervorgehobenen Polarstern benötigen (vgl. „Betrachtung“: „wir Christen schweben alle auf dem offenbahren Meere“). Der zentrale Gegenstand der ikonischen Ebene, der Kompass mit seiner Magnetnadel, ist zusätzlich im Vordergrund auf einem Tisch zu sehen, dessen Bedeckung in Abstimmung auf das Ikon mit einem Sternenmuster versehen ist. Bei näherem Hinsehen gehört dieser Tisch einerseits der wie in Emblem 6 altarartig gestalteten Rahmenzone an, indem er teilweise auf der Mensa aufsetzt; andererseits ragt er samt den auf ihm befindlichen Gegenständen in den Landschaftsraum dahinter, so dass das Ikon nicht mehr wie in Emblem 6 als zweidimensional zu denkendes Altar

¹⁷ Zur Benennung dieses Jüngers vgl. Anm. 14.

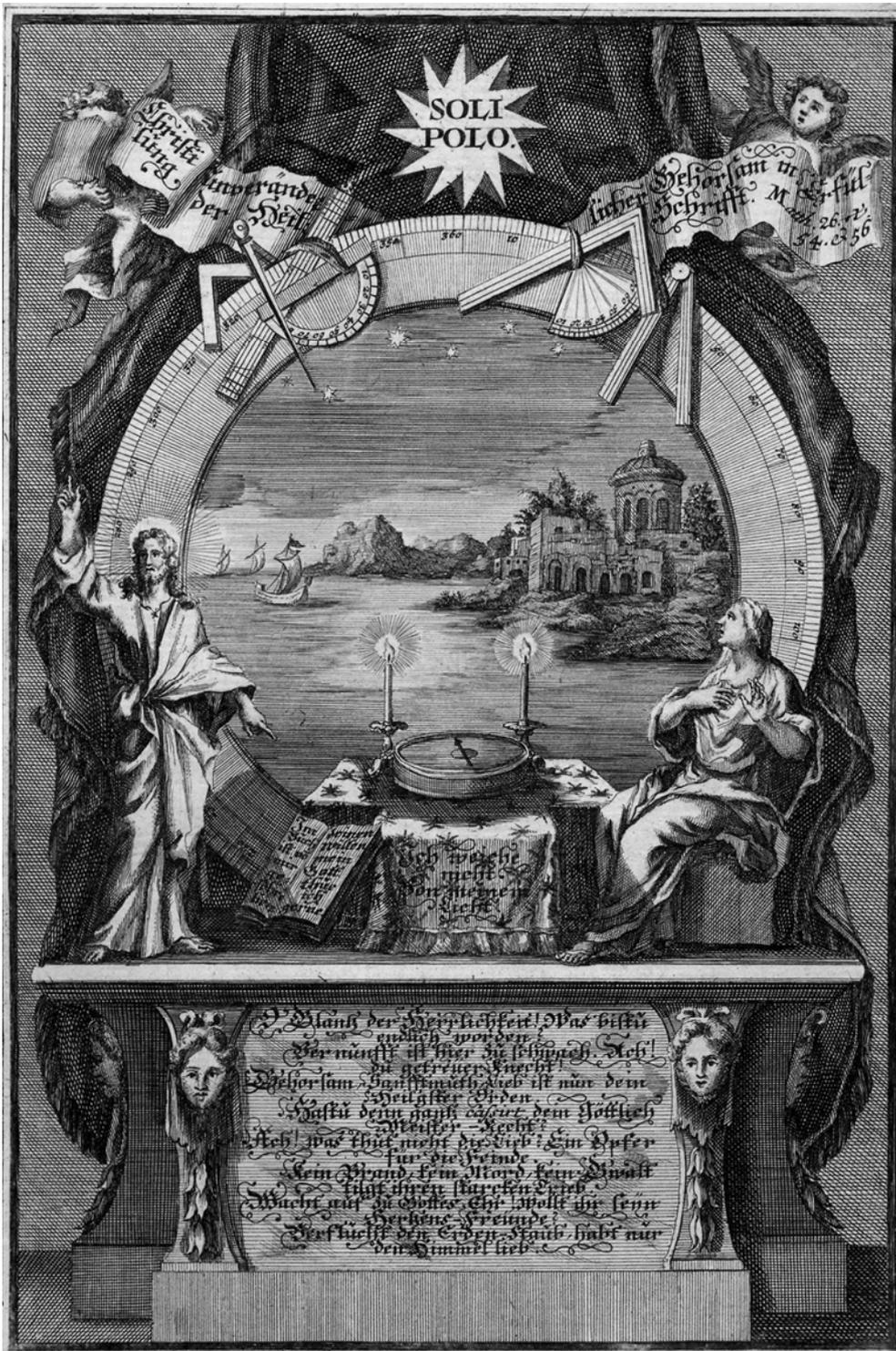


Abb. 4: Emblem 7

bild erscheint, sondern als durch eine Art Fensterdurchbruch hindurch sichtbarer Ausblick. Indem so zwischen dem Bildraum der Rahmenzone und dem Bildraum des Ikon ein Zusammenhang hergestellt wird und der zentrale Gegenstand der ikonischen Ebene, der Kompass, genau an der Schwelle vom einen Raum in den anderen platziert wird, wird auf pointierte Weise die Trennung zwischen Ikon und Rahmenzone überspielt.

Die Rahmenzone nimmt darüber hinaus dadurch auf die ikonische Ebene Bezug, dass sie das Ikon kreisrund gestaltet und mit einem Ring mit Gradeinteilung umgibt, so dass Ikon und Ring an einen monumentalen Kompass erinnern.¹⁸ Weitere Bezüge ergeben sich durch die am Ring befestigten Messinstrumente sowie die Verwendung von Sternformen im Zusammenhang mit der Integration des lateinischen Lemmas („Soli polo“) in den Kupferstich;¹⁹ dabei ist hinter dem als Schriftträger fungierenden weißen Stern ein stark verschatteter größerer Stern auszumachen. Der Stern und die seitlich angeordneten Putten, die das Schriftband halten, ergeben ein Ensemble, wie man es sich gut am Auszug zeitgenössischer Altäre vorstellen könnte; dem Formenrepertoire der Altarbaukunst ist auch der die Auszugsgruppe und das Ikon hinterfangende Baldachin entlehnt.

Was die das Ikon flankierenden Altarfiguren angeht, so bietet Emblem 7 das einzige Beispiel der Serie dafür, dass Christus selbst an dieser Stelle auftritt.²⁰ Er steht hier links neben dem Ikon und deutet mit einer Hand auf ein Buch mit dem Text „Im Buch [Bibel] ist von mir [Christus] geschrieben deinen Willen mein Gott thue ich gerne“, mit der anderen Hand nach oben, also zu Gott. Bereits diese Haltung und seine frontale Wendung zum Betrachter – die ihn im Übrigen auch dem Erscheinungsbild einer traditionellen Altarfigur annähern – lösen ihn aus dem konkreten Passionsgeschehen heraus und geben ihm vielmehr die Aura eines überzeitlichen Lehrers; dazu kommt, dass sein Gegenüber nicht dem Passionsbericht angehört, sondern dazu dient, allgemeinere Inhalte bzw. Gefühlsregungen zum Ausdruck zu bringen, wie es auch Figuren auf mehreren anderen Emblemen tun.²¹ In diesem Falle handelt es sich, der Gestik und dem Blick nach zu urteilen, um eine Verkörperung desjenigen Christen, der, wie in der „Betrachtung“ gefordert wird, sich an Christus orientiert und so zum Gehorsam gegenüber Gott geführt wird, der von Christi erhobener Hand gewissermaßen weiter geleitet wird. Da das deutsche Lemma „Ich weiche nicht von meinem Liecht“ in unmittelbarer Nachbarschaft dieser Figur angebracht ist, könnte man die Worte auch dieser Figur in den Mund legen und sie auf das Verhältnis zwischen Christ und Christus beziehen. Wahrscheinlich sind in diesem Zusammenhang auch die zwischen den beiden Figuren markant aufragenden Kerzen als Bild für Christus, das Licht der Christen, zu verstehen, als eine Variation des im Ikon durch den Polarstern vorgegebenen Bildbereichs ‚Licht‘.

Die Orientierung der Figur rechts auf Christus hin führt dazu, dass sich hier ähnlich wie in Emblem 6 eine szenische Konstellation ergibt, die parallel zum Ikon angeordnet ist und die Interpretation des Ikon visualisiert. Wie in Emblem 6 bleiben beide

¹⁸ Der Ring mit Gradeinteilung ist einer der bemerkenswertesten thematischen Bilderrahmen innerhalb der Serie. Besondere Beachtung verdienen daneben Emblem 16 (Ikon von einer Dornenkrone eingefasst), Emblem 20 (Ikon umgeben von zahlreichen geradezu manieristisch ineinander geschachtelten Kreuzen; Anregung durch Darstellungen des Kreuzregens des hl. Franz Xaver?), Emblem 24 (Ikon gerahmt vom Grundriss einer militärischen Befestigungsanlage).

¹⁹ Während auf zahlreichen Bildseiten als Träger der Bezeichnung der Schriftstelle eine Kartusche und als Träger des lateinischen Lemmas ein Schriftband dient, sind hier die Plätze dieser beiden Textelemente vertauscht.

²⁰ Wie erwähnt, ist auf dem Frontispiz der triumphierende Christus abgebildet; doch steht dieser Kupferstich außerhalb der eigentlichen Emblemserie.

²¹ Vgl. etwa die trauernden Engel auf Emblem 15 oder die Totengerippe auf dem unten besprochenen Emblem 22.

Ebenen weitgehend getrennt voneinander, indem die Figuren nicht mit dem Ikon interagieren, keine Notiz davon zu nehmen scheinen; wie erwähnt, bildet allerdings der Tisch mit dem Kompass eine Brücke zwischen beiden Ebenen. (Eine solche Brücke fehlt in Emblem 6, wo lediglich die Positionierung der Vögel und der Personen genutzt wird, um die beiden Ebenen mit Mitteln der Bildgestaltung aufeinander zu beziehen.) Am Beispiel der im Folgenden analysierten Embleme 9 und 10 wird sich nun zeigen, dass auf anderen Kupferstichen der Serie Kunstgriffe genutzt werden, die die beiden Ebenen in weit engeren Bezug bringen.

Emblem 9 (Abb. 5):

„Die Flucht der Apostel“ (Matthäus 26,56)

Ikon: „Ein Flug Schwalben / so von einigen Gebäuen wegziehen.“

Lemmata: „Nec tolerant hyemes.“ – „Wann der Sommer will verstreichen / Pflegen sie von uns zu weichen.“ / „Die Freude ist aus / Wir kehren nach Hauß.“²²

Während in der dem Emblem 2 zugeordneten Bibelstelle die Flucht der Apostel bei der Gefangennahme Christi nur angekündigt wird, berichtet die dem Emblem 9 zugeordnete Stelle nun von der Erfüllung dieser Prophezeiung; letztlich geht es damit in beiden Emblemen darum, die Flucht der Apostel auf eine bildliche Ebene zu übersetzen. In Emblem 2 wurde zu diesem Zweck eine in Verwirrung auseinanderlaufende Schafherde verwendet, hier nun sind es die am Sommerende nach Süden ziehenden Schwalben, die die Apostel bedeuten und darüber hinaus alle Menschen, die sich bei widrigem Geschick von Gott abwenden: „O undanckbare Schwalben / die nur im lieblichen Frühling und Sommer deß Überflusses und Glückseeligkeit Stand halten; bey entstehendem Elends-Frost aber ihren Weg weiter suchen.“ Die am Himmel aufziehenden dunklen Wolken (die auch in Emblem 2 eingesetzt wurden) sollen wohl das Nahen des Winters andeuten, könnten aber auch auf die Metaphorik der „Betrachtung“ anspielen, die neben dem Jahreszeitenwechsel auch den Wetterwechsel als Analogon für die die Flucht auslösenden Widerwärtigkeiten nennt: „So lang die Sonne scheint / wärmet sich ein jeder daran ... wann aber eine Unglücks-Wolcke den Schein verdunckelt ... da flieht man ...“ Eine Variation auf die im Ikon verwendete Bildlichkeit enthalten die Verse, wo die sich wie die Apostel verhaltenden Menschen u. a. als „Wetter-Hähne“ bezeichnet werden.

Die seitlichen Figuren zeigen die Apostel, die im Begriff sind, in verschiedene Richtungen auseinanderzulaufen, so dass die Figuren zwar einerseits strukturell an Altarfiguren erinnern, andererseits aber durch ihren Bewegungsimpuls (besonders die äußeren erwecken den Eindruck, als würden sie im nächsten Moment von ihrem Podest springen) den statuarischen, ortsfesten Charakter von Altarfiguren geradezu negieren. Die Wahl der Apostel als flankierende Figuren führt ähnlich wie im oben besprochenen Emblem 6 („Petri Mißbrauch des Schwerdts“) dazu, dass hier vor dem Ikon die Bedeutungsebene, die entsprechende Episode des Passionsberichtes, zur Darstellung kommt. Während in Emblem 6 allerdings dem Ikon als Gemälde und den Figuren als davor platzierten plastischen Gebilden unterschiedliche Existenzweisen zugeordnet sind, hat das Ikon hier seinen Gemäldecharakter verloren und gehören die gesamte Rahmenzone und das im Ikon Gezeigte dem gleichen Bildraum an, wie eine genauere Analyse der Konzeption der gesamten Bildanlage im Folgenden zeigen wird.

²² Emblem 9 bietet als einziges auf der Textseite zwei alternative deutsche Lemmata; in die Bildseite ist nur das zweite integriert.

Der streng in antiken Formen gehaltene altarähnliche Aufbau ist hier nämlich Bestandteil eines größeren architektonischen Komplexes, da sich seitlich an ihn Mauern anschließen; und das Ikon erscheint nicht als gerahmtes Bild, sondern als Fensterdurchblick auf das, was hinter der Architektur liegt, wie aus der Fortsetzung des Himmels oberhalb der Mauern bzw. der Ädikula ersichtlich ist. In gewisser Hinsicht ist der Durchblickcharakter zwar bereits im zuletzt besprochenen Emblem 7 durch den zwischen Ikon und Rahmenzone vermittelnden Tisch gegeben; dort jedoch auf ausgesprochen irrealer Weise, denn es lässt sich logisch kaum begründen, dass ein Altar mit einem Fenster durchbrochen wird, das einen Ausblick auf eine nächtliche Küstenlandschaft bietet. Im Unterschied zu fast allen anderen Bildanlagen der Serie (lediglich Emblem 14 ist vergleichbar gestaltet) wird im Emblem 10 hingegen kein architektonisch oder ornamental strukturiertes Objekt (wie etwa ein Altar) vor einen neutralen Hintergrund gestellt, sondern es wird ein durch das Rechteck der Rahmenlinien des Kupferstiches begrenzter Ausschnitt aus einer fiktiven Welt aus natürlichen und architektonischen Elementen gezeigt, die sich jenseits der Rahmenlinien des Kupferstiches fortzusetzen scheint; und das Ikon selbst ist ein innerhalb dieses Kontextes sich auf natürliche Weise ergebender fensterartiger Durchblick.

Da das Ikon hier kein ‚Bild im Bild‘ ist und fliegende Schwalben den entscheidenden Bestandteil darstellen, bildet der Kupferstich des weiteren keinen fixierten Zustand ab; das Emblem kommt nur vorübergehend dadurch zustande, dass im Fensterdurchblick für wenige Momente Schwalben sichtbar werden und damit vorübergehend das Ikon erzeugen. (Das Moment des Vorübergehenden ist prinzipiell natürlich auch im Fensterdurchblick des Emblems 7 gegeben; dort allerdings weit weniger auffällig, da zum einen der Charakter des Ikons als Fensterdurchblick dort weniger betont wird und da zum anderen in diesem Durchblick keine sich rasch fortbewegenden Objekte sichtbar werden.) Der Flug der Schwalben korrespondiert mit der Bewegung der Apostel, die in Richtung Bildbegrenzung auseinanderstreben und dadurch ebenfalls dazu beizutragen scheinen, dass die im Kupferstich festgehaltene Konstellation in Veränderung und sogar Auflösung begriffen ist: Denn wenn man die in der Darstellung angelegte Dynamik weiterdenkt, so verschwinden sowohl Schwalben als auch Apostel aus dem Bild; zurück bleiben nur Architektur und Landschaftsausblick.

Freilich lässt sich die Frage, welcher Realitätsgrad den Aposteln zukommt und ob sie sich nach den Gesetzen der dem Bild inhärenten Logik überhaupt entfernen könnten, nicht klar beantworten. Die meisten Kupferstiche der Serie erwecken eindeutig den Eindruck, dass sie artifizielle plastische Ensembles wiedergeben, die von Künstlern speziell zu emblematischen Zwecken geschaffen wurden; die Assistenzfiguren innerhalb dieser Ensembles, auch wenn sie in Aktion begriffen sind, sind dann ebenfalls als künstlich aufzufassen, nämlich als Skulpturen. Innerhalb des auf dem Kupferstich des vorliegenden Emblems 10 abgebildeten Weltausschnitts könnten die Figuren freilich entweder reale Personen oder Skulpturen abbilden. Für letzteres scheint die unnatürliche Positionierung der Figuren auf sockelartigem Unterbau zu sprechen; man könnte aber auch spekulieren, dass diese Positionierung sich daher erklärt, dass die Figuren eben durch die Fensteröffnung geklettert sind (somit also reale Personen darstellen) und sich vielleicht sogar (wie die Schwalben) auf der Flucht vor den aufziehenden Gewitterwolken befinden.

Wenn man das Bild so deutet, dann wären das Ikon und die Figuren der Rahmenzone hier nicht nur wie in Emblem 6 strukturell aufeinander bezogen (indem dort z. B. der Hahn unmittelbar neben Petrus platziert ist); sondern es käme zu einer direkten Interaktion zwischen Ikon und Rahmenzone, indem die Figuren der Rahmenzone von dem Notiz nehmen, was im Ikon vor sich geht, nämlich dem Aufziehen der dunklen Wolken. Diese Interaktion könnte des weiteren so beschrieben werden, dass hier

eine Konstellation des Passionsberichts – die Apostel fliehen bei der Gefangennahme Christi – in einem zusammenhängenden Bildraum so dargestellt wird, dass ein Teil des Sachverhalts (Flucht der Apostel) sowohl auf der Ebene des Passionsberichts als auch auf der ikonischen Ebene (Wegfliegen der Schwalben) wiedergegeben wird, ein anderer Teil des Sachverhalts (Gefangennahme Christi) nur auf der ikonischen Ebene (Aufziehen der dunklen Wolken).

Ein noch weitergehendes Zusammenspiel zwischen Ikon und Rahmenzone wird ersichtlich, wenn man ein auf den ersten Blick leicht zu übersehendes Detail zur Kenntnis nimmt, nämlich die in der Gebälkzone der Architektur – und damit außerhalb des ikonischen Fensterausschnittes – angesiedelten leeren Nester; naheliegenderweise eben die Nester, die die Schwalben verlassen haben, und damit keine bloße im Dekorativen verbleibende Abstimmung des Rahmens auf das Ikon, wie es etwa die zankenden Vögel in Emblem 6 darstellen, die mit dem Geschehen des Ikons in keinem direkten Handlungszusammenhang stehen. Die Beschreibung des Ikons auf der Textseite von Emblem 9 stützt diese Interpretation, denn sie spricht von Schwalben, „so von einigen Gebäuen wegziehen“. Unter diesen „Gebäuen“ ist aufgrund der dort platzierten Nester ganz offensichtlich die Architektur der Rahmenzone zu verstehen, wobei diese Architektur nun freilich als derart integraler Bestandteil des Ikons erscheint, dass der Begriff Rahmenzone seine Berechtigung zu verlieren beginnt.

Emblem 10 (Abb. 6):

„Die verklagte und verdamnte Unschuld vor dem geistlichen Gericht“
(Matthäus 26,57 – 68)

Ikon: „Ein hohes Stuck Wild / welches in einem verschlossenen Platz mit Hunden gehetzt wird.“

Lemmata: „Angor criminis insons.“ – „Auch wider mein Verschulden / Muß ich die Angst erdulden.“

Der zentrale Gedanke des Emblems besteht im Vergleich zwischen Christus (und allen ähnlich leidenden Menschen) und einem „hohe[n] Stuck Wild“, das „durch falsche Bezüchtigung und Verläumdung / als bissigen Hunden auf dem Hetzplatz dieser treu- und lieblosen Welt erbärmlich herum getrieben“ wird („Betrachtung“).

Die Darstellung auf dem Kupferstich variiert den Altartypus auf eine weitere originelle Weise. Der weitgehend durch ein Tuch verdeckte Unterbau (mit ornamental eingesetzten Hufen, die einen Bezug zur ikonischen Ebene herstellen) ähnelt zwar noch einer konventionellen Altarmensa; doch darüber wird die Funktion eines Rahmens an den Seiten von Bäumen übernommen, und zwar von Bäumen, die die vordersten Bestandteile einer alleearartigen Reihe bilden, die sich tief in das Ikon hinein erstreckt, so dass Rahmen und Ikon zu einem einheitlichen Bildraum verschmelzen. Auch das mit Gras bewachsene Plateau, das den Bäumen vorgelagert ist (die Grenze, wo die Mensaarchitektur in das natürliche Plateau übergeht, ist durch das Tuch kaschiert), gehört samt den Figuren, denen es als Standfläche dient, diesem einheitlichen Bildraum an. Das formale Schema eines gerahmten und von Figuren flankierten Altarbildes ist somit in seinen Grundzügen zwar noch erkennbar (und wird als solches zumal im Kontext der ganzen Serie wahrgenommen, die ja auch konventionellere Altaranlagen zeigt), letztlich hat sich der Altar oberhalb der Mensa aber in eine Bühne verwandelt für die Tiere des Ikon und die Figuren im Vordergrund, eine Assoziation, die durch die kulissenhafte Tiefenstaffelung der Bäume noch verstärkt wird. Denkt man sich freilich dieses gesamte theatralische Ensemble in plastischer Drei



Abb. 6: Emblem 10

dimensionalität bei voller Wahrung der Tiefenräumlichkeit, so ist es schwer denkbar, dass ein solcher Tiefenraum auf einer Altarmensa aufsetzt; doch liegt gerade in solch widersprüchlicher Bildlogik ein gewisser Reiz der hier gefundenen Bildlösung. Sollte man nach der Vorlage dieses Kupferstichs tatsächlich einen Altar errichten wollen, so würde man wohl auf eine Kombination aus Vollplastik (Figuren des Vordergrundes) und Relief oder Malerei (für den durch die Baumreihen definierten Raum dahinter mit der Jagdszene) zurückgreifen; die Illusion der Kontinuität und des einheitlichen Bildraumes ließe sich jedenfalls nicht in gleicher Weise erzielen wie auf dem zwei-dimensionalen Kupferstich. Doch wurde ein Altar, wie ihn Emblem 10 zeigt, jemals gebaut? Zu einer derart radikalen Verdrängung architektonischer Strukturelemente aus dem zentralen Altarbereich zugunsten einer szenisch-theatralischen Gestaltung dürfte es kaum Parallelen in der zeitgenössischen Altarbaukunst geben; erst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert begegnen vereinzelt Altäre, die den formalen Experimenten des Emblems 10 verwandt sind.²³

Während auf den Emblemen 6 und 7 noch eine Darstellung von Bedeutungsebene und ikonischer Ebene in parallelen, getrennten Schichten zu beobachten war und während im zuletzt analysierten Emblem 9 die Interaktion zwischen Ikon und flankierenden Figuren (Flucht der Apostel vor den dunklen Wolken) zwar denkbar, aber nicht zwingend gegeben war, wird eine solche Interaktion, eine solche Integration in einen gemeinsamen Handlungszusammenhang, hier ganz unmissverständlich zum Ausdruck gebracht: Die Figuren wenden sich der zentralen Jagdszene zu und beteiligen sich sogar an der Jagd, indem sie Hornsignale geben (links) oder mit Pfeil und Bogen auf das Wild zielen (rechts). Sie weisen sich also aus als die in dem sich auf Jagdhunde und Beute konzentrierenden Emblem zunächst nur implizit vorhandenen Jäger, die zu interpretieren sind als die Urheber jener „falsche[n] Bezüchtigung und Verläumdung“ („Betrachtung“), die wiederum durch die Hunde versinnbildlicht werden. Einer der Hunde hat sich übrigens, was man auf den ersten Blick übersehen mag, weit nach vorne gedrängt; auch wenn er in seiner Funktion als Tuchhalter weniger szenische als ornamentale Aufgaben wahrnimmt, so trägt doch auch er zur bruchlosen Verschmelzung von Ikon und Rahmenzone bei.

Da die Jäger allerdings nicht vollständig in die ikonische Ebene eingebunden sind, sondern durch ihre Kleidung als Juden und römische Soldaten gekennzeichnet sind, also als dem Passionsbericht zugehörig, kommt es auf diesem Kupferstich nicht allein zu der beschriebenen formalen Verschmelzung von Ikon und Rahmenzone; es werden im Bild auch die ikonische Ebene und die Bedeutungsebene auf sehr unmittelbare Weise miteinander verschränkt: Figuren der Bedeutungsebene übernehmen Tätigkeiten, die der ikonischen Ebene angehören; eine bildliche Strategie, der auf sprachlicher Seite die syntaktische Verschränkung der Ebenen durch Metaphorik

²³ Man denkt hier vielleicht an den von Johann Michael (II) Feichtmayr und Joseph Christian geschaffenen Altar in der Kapelle von Gossenzugen bei Zwiefalten (1749), der eine Grotte nachbildet, in der dem hl. Magnus eine Marienvision zuteil wird. Freilich lässt dieses Grottengehäuse noch in stärkerem Maße als die Bäume des Emblems 10 erkennen, dass es sich an einer Altararchitektur orientiert; die naturalistische Umdeutung der Altararchitektur ist in Gossenzugen nicht so weit fortgeschritten wie auf dem Emblem. Des weiteren könnte man anführen die vier Seitenaltäre Mathias Obermayrs in der Klosterkirche von Windberg (ca. 1756); insbesondere den Aegidius- und den Sabinusaltar: Hier wird jeweils die zentrale plastische Szene von sich oben bogenförmig schließenden Bäumen eingefasst, die allerdings einer Altararchitektur im herkömmlichen Sinn nur vorgeblendet sind und diese Architektur somit verunklären, aber nicht eigentlich ersetzen. In den Seitenaltären Domenico Ferrettis in der Votivkirche St. Thekla in Welden (1759) spielen zwar, im Unterschied zum Emblem, Landschaftselemente und Tiefenraum keine Rolle, doch werden hier ohne architektonische Stütze Figuren und Wolken übereinander geschichtet. Vgl. zu diesen Beispielen und dem Thema der plastisch-szenischen Altäre insgesamt Alexander Heisig, *Die Seitenaltäre des Mathias Obermayr. Studien zur Ausstattungsgeschichte der Windberger Klosterkirche*, Windberg : Poppe, 2003 (Windberger Schriftenreihe; 5).

entspricht, wie sie sich etwa ergibt, wenn in der Betrachtung von „Mord-Geistern“ die Rede ist, „welche ...durch erdichtete Auflagen und Inzichten wieder die Unschuld selber lernen zu blasen“.

Emblem 21 (Abb. 7):

„Das Sterben Christi“ (Matthäus 27,45)

Ikon: „Eine Sonnen-Finsternus“

Lemmata: „Ut quid dereliquisti me.“ – „Warum hast du mich verlassen / Dass ich gänzlich muß erblassen.“

Eine Besonderheit dieses Emblems besteht darin, dass die Darstellung des Ikon, die Sonnenfinsternis, unmittelbar dem als Bezugsstelle genannten Bibelvers entnommen ist, so dass hier das Ikon sowohl eine Illustration des Passionsberichtes bietet (die antik-orientalisch anmutende Stadt mit dem mächtigen Rundbau rechts könnte durchaus Jerusalem darstellen, auch wenn links eine Kirchturmspitze mit Kreuz ins Bild ragt) als auch einen im übertragenen Sinn aufzufassenden und dementsprechend auszudeutenden Sachverhalt. Im Grunde handelt es sich hier um ein von den anderen Emblemen abweichendes Herangehen an den Passionsbericht: Während dort der Passionsbericht mit Sachbereichen verknüpft wird, die mit dem historischen Geschehen zunächst nichts zu tun haben, sondern ihn in Bilder einkleiden, wird hier ein historisches Geschehen des Passionsberichtes (die Sonnenfinsternis) nach einem hinter dem Wortsinn verborgenen geistlichen Sinn befragt; laut der „Betrachtung“ besteht dieser Sinn darin, dass „die Sonne der Gerechtigkeit wegen Entziehung Väterlicher Gnaden-Strahlen eine Zeitlang verfinstert“ wird. Es liegt also Schriftexegese vor, die sich der Form des Emblems bedient, indem der auszudeutende Sachverhalt aus der Schrift zum Ikon wird. Der Sonderstellung dieses Emblems entspricht auch der andersartige Charakter der Lemmata: Während sie in den anderen Emblemen den auszudeutenden Sachverhalt beschreiben, fungieren sie hier, indem sie die Worte Christi aus Vers 46 zitieren („Mein Gott ... warum hast du mich verlassen?“), als Deutung des Ikon.

Auch Ausprägung des Altarschemas in Emblem 21 bietet wieder einige Variationen gegenüber den bisher betrachteten. Besonders ungewöhnlich ist, dass hier sogar der Grund und Boden, auf dem der Altar steht, szenographisch genutzt und figural belebt wird. Die übereinander geschichteten Gesteinsfragmente mit den daraus hervorkriechenden Männern sind zweifellos durch Matthäus 26,51 angeregt, auch wenn dieser Vers eigentlich erst zu der auf dem Emblem 24 angegebenen Passage des Passionsberichtes gehört: „Die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich; die Gräber taten sich auf, und viele Leiber der Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt.“ Der Vorgriff auf den späteren Vers erstreckt sich auch auf die „Betrachtung“, wo die Auferweckung der Toten eine über den wörtlichen Sinn hinausgehende moralische Auslegung erfährt: „Lasset uns aufwachen und aufstehen aus den duncklen Gräbern der Boßheit / daß wir nicht in die ewige Nacht versincken / sondern von Christo mit Gnaden erleuchtet werden.“

Die sich auf diesem geborstenen Untergrund erhebende Mensa ist ganz anders als auf den zuvor besprochenen Bildseiten ausgesprochen naturalistisch in Form nur grob behauener Felsen gestaltet, was einen fließenden Übergang zwischen Ikon und Rahmenzone erlaubt; bei den verschatteten Felsen zwischen den beiden inneren der flankierenden Figuren bleibt es z. B. unklar, ob sie dem Rahmen des Ikon oder bereits dem Landschaftsvordergrund des Ikon selbst angehören. Zu einer so weitgehenden Verschmelzung zwischen Ikon und Rahmenzone wie im zuletzt betrachteten



Abb. 7: Emblem 21

Emblem 10 kommt es allerdings nicht, weil die das Ikon umgebenden Wolkenformationen sich nicht wie die Baumreihen in Emblem 10 bruchlos ins Ikon hinein fortsetzen, sondern deutlich den Charakter eines Rahmens bewahren. Das Ikon erscheint hier wieder eher als gerahmtes Altarbild oder, falls man das Augenmerk auf den erwähnten fließenden Übergang der Felsen an der Nahtstelle Mensa – Ikon richtet, als fensterartiger Durchblick. Die dunklen Wolkenschwaden könnten auf die Passage der „Betrachtung“ abgestimmt sein, die die Metaphorik der verfinsterten Sonne nutzt, um die Entfremdung des sündigen Menschen von Gott zu beschreiben: „ wie verdunkelt müssen wir ... stehen / aus deren Herzen / als einem abscheulichen Abgrund / die düstre Nebel der Laster aufsteigen / welche uns und unseren Gott voneinander scheiden / und die Strahlen Göttlicher Huld und Erleuchtung aufhalten“. Die Blitze freilich lassen eher an Gewitterwolken und damit ein Symbol göttlichen Zorns denken, an die oben bereits erwähnte „Entziehung Väterlicher Gnaden-Strahlen“. Die der Ebene des Passionsberichts angehörenden Assistenzfiguren werden offenbar durch den Anblick der Sonnenfinsternis im Ikon in heftige Bewegung versetzt, so dass es auch hier wieder zu einer Interaktion zwischen beiden Ebenen kommt. Das Resultat erscheint hier freilich weniger ungewöhnlich als in den Emblemen 9 und 10, da ja, wie oben erwähnt, das Geschehen im Ikon dem Passionsbericht selbst entnommen ist. Konkret scheinen die Figuren inspiriert von Matthäus 27, 54 (und kommen damit wie die Auferweckung der Toten streng genommen zu früh in der Emblemfolge, die dem vorliegenden Emblem nur den Vers 45 zuordnet): „Als der Hauptmann und jene, die mit ihm Jesus bewachten, das Erdbeben sahen und was alles geschah, erschrakten sie sehr und sprachen: ‚Wahrhaftig, dieser war Gottes Sohn!‘“ Insbesondere dass mit dem Soldaten links, der staunend zur verfinsterten Sonne aufblickt (der Entsprechung zum sterbenden Christus innerhalb des Ikon), der Hauptmann des Passionsberichtes gemeint ist, dürfte außer Zweifel stehen. Das hier angewandte Gestaltungsprinzip, Altarbild und seitliche Figuren zu einem szenischen Gesamtensemble zu verbinden, findet sich gelegentlich auch in der zeitgenössischen Altarbaukunst; so kann z. B. ein Altarbild mit dem gekreuzigten Christus von Maria und Johannes als plastischen Assistenzfiguren flankiert werden.²⁴

Emblem 22 (Abb. 8):

„Der Sterb-Tranck Christi“ (Matthäus 27,76 – 84)

Ikon: „Eine in der Finsternis am Meer untergehende Sonne.“

Lemmata: „Degustat amara.“ – „Da sich mein Haupt zur Ruhe senckt / Werd ich mit saurem Strom getränckt.“

Die Sonne, die bei ihrem Untergang in das salzige bzw. bittere Meer eintaucht, steht hier für den sterbenden Christus, dem am Kreuz ein mit Essig getränkter Schwamm gereicht wird. (Die Formulierung „Meer der bitteren Myrrhen“ in den Versen lässt das

²⁴ Bei der Durchsicht der mit Matthias Steinl bzw. seiner Werkstatt oder seinem Umkreis in Zusammenhang gebrachten Altäre stößt man auf einen derartige Lösung beim Kreuzigungsaltar der Pfarrkirche von Wien-Hietzing (um 1700). Daneben bietet dieses Oeuvre eine Reihe weiterer Beispiele für szenische Integrationen von Altarbild und umgebenden Figuren: An den Altären der Geburt bzw. Auferstehung Christi in der Stiftskirche von Leubus (um 1680) sind die Altarbilder flankiert von Figuren der Hl. Drei Könige bzw. der Frauen am Grab Christi (wobei allerdings die Doppelsäulen der Altararchitektur eine wirklich wirkungsvolle Integration verhindern); am Hochaltar der Stiftskirche von Vorau (1701 ff.) sind die Apostel plastisch unterhalb eines Ovalgemäldes mit der zum Himmel auffahrenden Maria dargestellt. Denkt man sich das Gemälde des Vorauer Hochaltars abgesenkt und näher an die Apostel gerückt, so ergäbe sich ein dem Emblem 21 eng verwandtes Erscheinungsbild. Vgl. Leonore Pühringer-Zwanowitz: *Matthias Steinl*, Wien [u. a.] : Herold, 1966.

Markusevangelium anklingen, wo Christus auch mit Myrrhe vermischter Wein gereicht wird.) In einem weiteren Sinn handelt es sich bei dem Ikon um ein Sinnbild dafür, wie die „arge Welt“ zu allen Zeiten Christus mit Verachtung begegnet (Vers-Subscriptio: „So machts die arge Welt. Sie lacht nur deiner Schmerzen. / Sie zahlt dir deinen Dienst mit lauter Bitterkeit“), bzw. dafür, welchen Prüfungen alle Christen ausgesetzt sind („Betrachtung“: „Laß dich es ... liebe Seele / nicht befremden / wann dir in deiner äussersten Bekümmernus an statt der Erquickung / noch mehrere Untertrückungen zu theil werden.“) Eine positive Deutung der in das bittere Wasser eintauchenden Sonne wird in der „Betrachtung“ durch die Aufforderung angedeutet, der Mensch möge Christus „durch bittere Buß-Tränen ... eine Labsal zubereiten“; daneben verwenden die Texte Metaphorik, die dem durch das Ikon vorgegebenen Konzept bitter/salzig antithetisch gegenübersteht: „... so wird er [Christus] uns alles herbe Leyden ... mit himmlischem Trost ergötzlichst verzuckern / biß er uns dort mit Wollust / als mit einem süßen Strom ewiglich träncken will“ („Betrachtung“); „Doch schau dein Jesus trägt nur Honig in dem Herten / Und labelt deine Seel“ (Vers-Subscriptio).

Im Vergleich mit den zuvor betrachteten Tafeln erscheint die bildnerische Ausgestaltung dieses Emblems weniger reich und phantasievoll. Doch kommt eine vergleichsweise schlichte Erfindung wie auf diesem Kupferstich möglicherweise den nach Aussage des Verlegers mit diesem emblematischen Passionsbericht ja auch verbundenen didaktischen Absichten zugute, die es insgesamt nicht ganz leicht haben dürften sich zu behaupten angesichts des offensichtlichen Bestrebens des entwerfenden Künstlers, den Kunstliebhaber mit unterschiedlich konzipierten und detailreichen Bildtafeln zufriedenzustellen. Zwar erlaubt es in Emblem 22 bereits die gedankliche Konzentration auf den Sachverhalt der im Meer versinkenden Sonne ein übersichtlich strukturiertes, auf den ersten Blick fassliches Ikon (während das Ikon des Emblems 6 z. B. mehrere Vögel in verschiedenen Rollen sowie einen Blitze schleudernden Himmel zeigen muss), doch verzichtet der Bilderfinder hier auch auf alles schmückende Beiwerk (wie z. B. die Landschaftsvedute in Emblem 9) und legt Meeresoberfläche und Himmel so an, dass die zentrale Sonne sich klar abhebt (während es z. B. die entscheidende Jagdszene des Emblems 10 nicht leicht hat, sich zwischen den üppigen Bäumen zu behaupten).

Die Fokussierung auf das ausschlaggebende Moment des Ikon erleichtert auch der Rahmen, der mit dem Altarschema verwandt ist, aber aufgrund der sarkophagartigen Mensa und des schmückenden Beiwerks einem Grabmal angenähert ist: eine relativ strenge Architektur mit ornamentlosem Rechteckrahmen um das Ikon, belebt – wenn man das hier so sagen kann – von auffällig symmetrisch angeordneten Gerippen und Knochengebänden. Figuren und Dekor sind zwar in einem allgemeinen Sinn auf das Thema Tod abgestimmt, erfordern aber weit weniger gedankliche Aufmerksamkeit, als wenn etwa Personen des Passionsberichts die Rahmenzone bevölkern oder gar auf komplexe Weise mit dem Ikon interagieren (wie z. B. im Jagdgeschehen des Emblems 10). Die Interaktion zwischen Ikon und Rahmenzone beschränkt sich hier auf eine einzige hinweisende und damit wieder ausgesprochen didaktische Geste, ausgeführt von dem Gerippe rechts vorne; zu einer Verwischung der Grenze zwischen Ikon und Rahmenzone kommt es dadurch nicht. Dieses in anderen Emblemen zu beobachtende Element spielerischer Raffinesse, das das Augenmerk auf die Phantasie der Bilderfindung lenkt, bleibt hier ausgespart; sogar die ausführende Hand des Kupferstechers arbeitet darauf hin, die Welt des Ikon gegen ihre Umgebung abzugrenzen, indem sie für die im Meer versinkende Sonne feinere und dichtere Linien als ansonsten im Bild verwendet.

4. Ausblick: Kolbs *Hertzens-Ermunterung*

Die anlässlich des Emblems 22 aufgeworfene Frage der didaktischen Zweckmäßigkeit gibt das Stichwort, abschließend kurz eine andere Publikation Kolbs zu erwähnen, die mit der *Hertz-erquickende[n] Trauer-Bühne* in thematischem und zeitlichem Zusammenhang steht. In der Vorrede an den Leser zu Beginn der *Trauer-Bühne* räumt Kolb ein, es könnte den Lesern missfallen, dass „dieses Emblematische Werck nicht so weitläuffig / wie unterschiedlich andere in Kupffer vorgestellte Passion“ sei und dass die Auferstehung Christi nicht behandelt werde; diese Leser vertröstet er auf eine „zugleich heraus kommende mit schönen Versen außgezieret und in 30. Kupffer bestehende Passion in 4. Format“. Tatsächlich veröffentlichte er dann im folgenden Jahr (1709), wiederum in Zusammenarbeit mit dem Drucker Andreas Maschenbauer, diese umfassenderer Serie, nämlich *Die durch Augenbelustigung gesuchte Hertzens-Ermunterung zu glaubiger Betrachtung über das bittere Leiden / Sterben und Aufferstehen unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi / In 30. anmuthigen Kupfferstichen / und beygefüger Schrifftmässiger Beschreibung auch nutzlichen Versen gezieret*. In der Vorrede bestätigt Kolb, dass es sich hier um das in der *Trauer-Bühne* angekündigte Werk handelt,²⁵ macht an dieser Stelle im Unterschied zur *Trauer-Bühne* aber keine näheren Angaben zu den Künstlern. Während die Vorlagen zu den Kupferstichen im Buch nirgends mit einem Namen in Verbindung gebracht werden, bezeichnet Kolb immerhin auf der Titelseite sich selbst als ausführenden Kupferstecher („vorgestellt / in Kupffer gestochen und verlegt von ...“) und signiert das allegorische Frontispiz mit einem ‚fecit‘; freilich sind die Tafeln stilistisch nicht ganz einheitlich und von gröberer Faktur als etwa das Frontispiz der *Trauer-Bühne*, auf dem Kolb ebenfalls sein ‚fecit‘ angebracht hat. Insgesamt sind die Stiche der *Hertzens-Ermunterung* qualitativ den Stichen der *Trauer-Bühne* merklich unterlegen und zeichnen sich in erster Linie durch achtbare Versuche aus, nächtliche Stimmungen möglichst suggestiv wiederzugeben, so z. B. auf den beiden Tafeln zur Gefangennahme Christi.

Aus der Nennung dieses Bildthemas geht bereits hervor, dass die *Hertzens-Ermunterung* sich in entscheidender Hinsicht von der *Trauer-Bühne* unterscheidet. Zwar ist auch in der *Hertzens-Ermunterung* das für die *Trauer-Bühne* charakteristische Zusammenspiel von gestochener Bildseite und typographischer Textseite gegeben, wobei im späteren Buch die Bildseite jeweils aus einem Kupferstich mit vier deutschen und vier lateinischen Versen besteht und die Textseite aus erbaulicher Prosa, doch zeigen die Kupferstiche der *Hertzens-Ermunterung* (abgesehen vom Frontispiz) Historienbilder zum Evangelium ohne jede emblematische Verschlüsselung oder allegorische Anreicherung: Sie behandeln zunächst das Leben Christi vom Gastmahl im Haus des Pharisäers bis zu seinem Tod am Kreuz und lassen auf diesen Passionszyklus die Auferstehung, die Erscheinungen Christi nach seinem Tod, Himmelfahrt und Pfingsten folgen. Allein aufgrund dieser Konzeption ist die *Hertzens-Ermunterung* leichter fassbar und erschließt sich dem Rezipienten unmittelbarer als die *Trauer-Bühne*; dazu kommt, dass die Kupferstiche der *Hertzens-Ermunterung* ganz offensichtlich darauf abzielen, das evangelische Geschehen in möglichst klaren Bild-

²⁵ „Weilen ich aber in meinem vor einem Jahr herausgegebenen *Castro Doloris* gesehen / daß es seine Liebhaber gefunden / und ich in selbigem versprochen / daß nechstens darauf eine vollkommener Passion erfolgen werde / so habe hiermit ein Genüge thun wollen.“ Nicht geklärt werden konnte, was es mit der in der Vorrede zur *Trauer-Bühne* ebenfalls angekündigten „neu-verfertigten Passion mit den Emblematisibus in Octav“ auf sich hat (die *Hertzens-Ermunterung* ist ein Quartband) und ob eventuell ein Zusammenhang besteht mit dem im Kolb-Artikel bei Thieme-Becker (wie Anm. 1) genannten und über elektronische deutsche Verbundkataloge derzeit nicht nachweisbaren Titel *Lebens-Wunder- und Leidensgeschichte Jesu Christi* (Frankfurt, 1714).

anlagen mit großformatigen Figuren vor Augen zu führen. Als Erbauungsbuch mit didaktischer Absicht mag die *Hertzens-Ermunterung* zweckmäßiger angelegt sein; dem ästhetisch-intellektuellen Reiz der Bilderfindungen in der *Trauer-Bühne* kann sie nichts Gleichwertiges entgegensetzen.²⁶

²⁶ Während die *Hertzens-Ermunterung* allerdings 1719 und 1729 neu aufgelegt wurde, bestand im Falle der *Trauer-Bühne* offenbar kein entsprechender Bedarf. (Nicht geklärt wurde, wie die Angabe „1718 [vielm. 1708]“ beim *Trauer-Bühnen*-Exemplar der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln im Verbundkatalog des Hochschulbibliothekszentrums des Landes Nordrhein-Westfalen zu verstehen ist.)

Kolb veröffentlichte daneben mehrere weitere Emblembücher sowie Erbauungsbücher mit von biblischen Texten inspirierten Bild-Vers-Kombinationen; durchgehend, wie es scheint, weit weniger anspruchsvolle Publikationen als die hier behandelte *Trauer-Bühne*. Zu nennen wären etwa: *Neue Sitten-Schule In Anmuthigen Bildern vorgestellt, Worinnen nicht allein der gantze Text des frommen Hauß- und Sitten-Lehrers Jesus Syrachs vollkommentlich enthalten ...* (Augsburg, 1710, 1718, 1739); *Pinacotheca Davidica ... Das ist: Davidischer Bildersaal* (Augsburg, 1710, 1711, 1716); *Jesus und die Seele : Ein Geistlicher Spiegel deß Gemüths, bestehend in 40. angenehmen und erbaulichen Sinn-Bildern* (Augsburg, 1710); *Lux claustrii ... bestehend in 27 Emblematischen Kupffern* (Augsburg, ca. 1720; nach Vorlagen von Callot); *Das Leben der allerseligsten Jungfrau Maria in 26 Emblem* (Augsburg, ca. 1726; nach Vorlagen von Callot); *Neueröffnete Schule vor das noch ledige Frauenzimmer ... 45 ... Sinn-Bilder ...* (Augsburg, 1723). Diese bibliographischen Angaben beruhen auf derzeit verfügbaren Daten aus elektronischen deutschen Verbundkatalogen; für weitere, anderen Text- bzw. Bildgattungen angehörende Publikationen Kolbs siehe den Eintrag bei Thieme-Becker (wie Anm. 1).