

**Peter Stoll**

## Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber

### **Biblische Geschichte „in bunter Fülle“**

„Es ist kaum möglich, den Reichtum eines solchen Blattes zu schildern. Landschaft und Architektur, Mensch, Tier und Pflanze wirbeln in bunter Fülle durcheinander“ – so charakterisieren Lanckorońska und Oehler in ihrer 1932 erschienenen Studie zur Buchillustration des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum<sup>1</sup> nicht unzutreffend die 100 Kupferstiche der 1748 erschienenen Bilderbibel, die zu den wichtigsten Publikationen des 1740 gegründeten Augsburger Kupferstichverlags der Brüder Joseph Sebastian Klauber (1700/10 – 1768) und Johann Baptist Klauber (1712 – 1787)<sup>2</sup> zählt. Wenn auf den folgenden Seiten trotzdem das angeblich „kaum Mögliche“ versucht wird, nämlich eine analytische Annäherung an die Gestaltungsprinzipien und Strukturen dieses „wirbelnden Reichtums“, so geschieht dies nicht in der Annahme, dass es die Augsburger Druckgraphik des Rokoko in neuem Licht erscheinen und bislang unbeachtete Stilzüge zu Tage treten lassen wird. Es geschieht deswegen, weil die Klauber-Bibel zwar einerseits auf überschaubarem Raum geradezu ein Kompendium der Eigenarten dieser Druckgraphik und damit auch eine vorzügliche Gelegenheit für eine Tour d’horizon ihrer Extravaganzen bietet, weil die einschlägige Literatur aber andererseits bisher über das pauschale Lob, wie es etwa auch Lanckorońska und Oehler angestimmt haben, kaum hinausgegangen ist und man vielleicht doch einmal etwas genauer wissen möchte, was es mit diesem „Meisterwerk“ auf sich hat, in dem das „biblische Geschehen ... eine bisher ungekannte erzählerische Auffächerung, Erweiterung und Präzisierung“ erfährt.<sup>3</sup> Wie sieht sie aus, die „erzählerische Auffächerung“? Ehe diese Aufgabe angegangen wird, in aller Kürze die grundlegenden Daten und Fakten zum Buch.

---

<sup>1</sup> Maria Lanckorońska; Richard Oehler: *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Erster Teil: *Die Buchillustration des Spätbarock und Rokoko*; Leipzig 1932; S.23.

<sup>2</sup> Umfassender Untersuchungen zu den Brüdern Klauber und ihrem Verlag fehlen bisher; grundlegende Informationen müssen nach wie vor den einschlägigen Nachschlagewerken entnommen werden.

<sup>3</sup> Werner Telesko: *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien u. a. 2005, S. 57.

## Struktur der Serie

In den *Historiae Biblicae* bzw. *Biblischen Geschichten Des Alten und Neuen Testaments*<sup>4</sup> folgen auf den zweisprachigen Kupfertitel 100 durchnummerierte Kupferstichblätter (nicht nummeriert ist lediglich Blatt [1]) im Querfolioformat (Plattengröße ca. 210 x 315 mm), die die biblischen Bücher vom Buch Genesis bis zur Offenbarung durchlaufen und sich, der katholischen Ausrichtung des Verlags entsprechend, bei der Reihenfolge und Benennung der Bücher an der Vulgata orientieren; der Vulgata sind auch die erläuternden Textbeigaben entnommen. Dem Alten und dem Neuen Testament ist jeweils ein Kupferstich als Titelseite vorangestellt;<sup>5</sup> von den verbleibenden 98 Blättern, die eine jeweils unterschiedliche Anzahl (zumeist) biblischer Szenen enthalten, entfallen 73 auf das Alte und 25 auf das Neue Testament. Im Alten Testament sind den einzelnen Büchern zumeist 1 – 6 Blätter gewidmet; am reichhaltigsten illustriert wird das Buch Genesis mit 12 Blättern.

An Besonderheiten wäre zunächst zu vermerken, dass auf den insgesamt 13 Blättern zum dritten und zum vierten Buch der Könige (Benennung der Vulgata; heute gebräuchlich: erstes bzw. zweites Buch der Könige) wiederholt Szenen aus dem ersten bzw. zweiten Buch der Chronik eingeschaltet sind, ermöglicht dadurch, dass sich die in den Chronikbüchern behandelten Zeiträume und Inhalte mit denen der vorhergehenden Bücher überschneiden. Außerdem wird zweimal das Prinzip angewandt, mehrere Bücher auf einem Blatt zusammenzufassen: Blatt 62 enthält Illustrationen zum Buch der Sprichwörter, zum Buch Kohelet, zum Hohenlied, zum Buch der Weisheit und zum Buch Jesus Sirach; Blatt 68 ist dem Buch Jona gewidmet, enthält aber zugleich die Figuren der elf weiteren sog. kleinen Propheten, deren Bücher nicht auf eigenen Kupferstichen vorgestellt werden. Unberücksichtigt bleiben, aus unbekanntem Gründen, das Buch Deuteronomium und die Klagelieder. Im Neuen Testament durchlaufen zunächst die Blätter 76 – 87 nach Art einer Evangelienharmonie das Leben Christi von seiner Geburt bis zu den Erscheinungen nach der Auferstehung; die Blätter 88 – 93 und 98 – 100 illustrieren die Apostelgeschichte bzw. die Offenbarung des Johannes; die dazwischen liegenden Blätter 94 – 97 sind den Briefen zugeordnet und ersetzen deren Illustration im eigentlichen Sinn durch Autorenbilder und Szenen aus der Vita der Briefschreiber. Die Blätter zum Alten Testament, zur Apostelgeschichte und zur Offenbarung enthalten knappe, die Darstellung erläuternde Exzerpte aus der Vulgata; die Blätter zu den Evangelien und den Briefen beschränken sich auf Benennung des Themas. Zusammenfassend ergibt sich folgende Gliederung (die linke Spalte gibt die Blattnummerierung an).<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Die vollständige Fassung des deutschen Titels lautet: *Biblische Geschichten / Deß Alten und Neuen Testaments, Denen Jungen Zu leichter Erlehnung, Denen Alten Zu Frischerer Behaltung, Denen Predigeren Zu geschwinderer Erinnerung, Allen Zum nutzlichen und heiligen Augen-Lust, In Hundert fruchtbaren Blättern Vorgestellt Von Joseph, und Johanne Klaubern, Brüder, Hoch-Fürstl. Bischöfl. Catholische Hof-Kupffer-Stecheren in Augspurg. Im Jahr Christi 1748.*

<sup>5</sup> Die Titelseite zum Alten Testament zeigt zahlreiche Personen des Alten Testaments in einer tempelartigen Architektur; die Titelseite zum Neuen Testament zeigt Christus, Evangelisten, Apostel, und allegorische Figuren in einer Gartenanlage. Auf die beiden Titelseiten wird im Folgenden nicht näher eingegangen.

<sup>6</sup> In eckigen Klammern werden die heute üblichen Benennungen der biblischen Bücher angegeben, wenn sie sich von denen der Vulgata unterscheiden

|          |  |
|----------|--|
| [1]      | Titelblatt zum Alten Testament   |
| 2 – 13   | Genesis  |
| 14 – 17  | Exodus   |
| 18       | Leviticus  |
| 19 – 22  | Numeri   |
| 23       | Josua  |
| 24 – 26  | Richter  |
| 28 – 33  | 1 Könige [1 Samuel]  |
| 34 – 38  | 2 Könige [2 Samuel]  |
| 39 – 45  | 3 Könige [1 Könige], 1 Chronik, 2 Chronik  |
| 46 – 51  | 4 Könige [2 Könige], 2 Chronik   |
| 52       | 1 Esra [Esra]  |
| 53       | 2 Esra [Nehemia]   |
| 54 – 55  | Tobit  |
| 56 – 59  | Judit  |
| 60       | Ijob   |
| 61       | Psalmen  |
| 62       | Weisheit; Jesus Sirach; Kohelet; Hohelied; Sprichwörter  |
| 63       | Jesaja   |
| 64       | Jeremia  |
| 65       | Baruch   |
| 66       | Ezechiel   |
| 67       | Daniel   |
| 68       | Jona, Hosea, Joël, Amos, Obadja, Micha, Nahum,<br>Habakuk, Zefanja, Haggai, Sacharja, Maleachi |
| 69 – 74  | 1, 2 Makkabäer   |
| 75       | Titelblatt zum Neuen Testament   |
| 76 – 87  | Evangelien   |
| 88 – 93  | Apostelgeschichte  |
| 94       | Briefe des Paulus  |
| 95       | Briefe des Jakobus und des Judas   |
| 96       | Briefe des Petrus  |
| 97       | Briefe des Johannes  |
| 98 – 100 | Offenbarung des Johannes   |

## Die entwerfenden und ausführenden Künstler

Als Vorlagenzeichner vermerken die beiden Titelseiten zum Alten und Neuen Testament (Blätter [1] und 75) Johann Adam Stockmann.<sup>7</sup> Da zum einen diese Namensnennung an zwei strukturell signifikanten Stellen erfolgt und zum anderen ansonsten kein anderer Künstler als Vorlagenzeichner genannt wird, kann man daraus mit einer gewissen Berechtigung ableiten, dass Stockmann auch die Vorlagen für die anderen Blätter geliefert hat; doch wird man gut daran tun, vorläufig hinter dieser Erkenntnis noch ein Fragezeichen zu belassen: Die beiden im Entwurf für Stockmann gesicher-

<sup>7</sup> Nach Thieme-Becker (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907 ff.) war Johann Adam Stockmann ein „Illuminist von Ried in Bayren“, heiratete 1720 in Augsburg und verstarb 1783. Als sein wichtigster Auftraggeber wird der Verlag Johann Georg Hertels angegeben.

ten Blätter sind eine zu geringe Basis für eine definitive Bestimmung eines eventuellen Individualstiles seiner Erfindungen und sein Schaffen ist insgesamt so wenig erforscht, dass man selbst in Bezug auf das Konvolut mit seinem Namen verbundener Zeichnungen in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (darunter eine ganze Serie laviertes Federzeichnungen für die Klauber-Bibel) derzeit noch lieber von Zuschreibungen sprechen will. Es mag zunächst erstaunen, dass der im Vergleich mit anderen Zeichnern für Augsburger Druckgraphik (wie z. B. Göz, Baumgartner, Eichler) verhältnismäßig wenig bekannte Stockmann maßgeblich das Erscheinungsbild der anspruchsvollen und in der Sekundärliteratur gerne als Paradebeispiel für Augsburger Graphikserien genannten Klauber-Bibel bestimmt haben soll; doch darf die auf den ersten Blick überwältigende Detailfülle der Blätter nicht darüber hinwegtäuschen, dass routiniert, aber keineswegs außergewöhnlich gestaltete figurale Szenen im Kleinformat und ornamentale Partien einen Großteil der Fläche füllen und dass die Erfindungen der Klauber-Bibel somit vor allem auf solidem Handwerk und flüssigem Vortrag eines zeittypischen Vokabulars beruhen. Darüber hinaus wird die Leistung des Entwerfers dadurch relativiert, dass er sich, wie es damals üblich war, ohne Scheu älterer Vorlagen bediente und dass so gerade größer dimensionierte Szenen trotz ihrer Einbettung in moderne Ornamentik unverkennbar ihre Herkunft aus dem 17. Jahrhundert verraten; ein Punkt, der hier nicht weiter vertieft werden soll und zu dem der Hinweis genügen möge, dass mehrfach Erfindungen der biblischen Bilderserie Matthäus Merians d. Ä. übernommen wurden (Abb. 1 – 4).<sup>8</sup> Trotz all dieser Einschränkungen: Die in der Literatur übliche (und im Folgenden auch beibehaltene) Bezeichnung ‚Klauber-Bibel‘ verengt den Blickwinkel und ignoriert den Anteil des entwerfenden Künstlers bzw. der entwerfenden Künstler – wenn man nicht davon ausgehen will, dass die Brüder Klauber selbst für einen Großteil der Vorlagen verantwortlich waren, was eher unwahrscheinlich ist, aber beim gegenwärtigen Kenntnisstand auch nicht völlig ausgeschlossen werden kann.

Was die Ausführung der Zeichnungen angeht, befindet man sich, zumindest auf den ersten Blick, auf sichererem Grund: Als Druckgraphiker und auch als Verleger firmieren auf allen 100 Tafeln die Brüder Klauber mit dem Vermerk „Klauber Cath. sc. et. exc. A. V.“; weitere Hinweise auf ausführende Kupferstecher finden sich nirgends. Wenn man allerdings nicht annehmen will, dass die innerhalb weniger Jahre ausgeführten Arbeiten ein- und desselben Kupferstechers erhebliche stilistische und qualitative Schwankungen aufweisen, so ist davon auszugehen, dass an der Anfertigung der Kupferstiche mehr als zwei Personen beteiligt waren und es sich bei dem zitierten Vermerk eher um eine Art Werkstattsignatur handelt, die nicht unbedingt besagt, dass ein Mitglied der Familie selbst an der Herstellung der betreffenden Druckgraphik beteiligt war. Theoretisch wäre sogar denkbar, dass die Brüder Klauber die Ausführung der von ihnen verlegten Bilderbibel ganz ihren Mitarbeitern überließen, was allerdings in Anbetracht von Bedeutung und Umfang der Serie wieder weniger wahrscheinlich ist. Hinter welchem der in der Bibel zu erkennenden Individualstile sich Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber verbergen und ob bei dieser Suche davon auszugehen ist, dass jeder für sich ein eigenständiges stilistisches Profil als Kupferstecher entwickelte, oder davon, dass beide gemeinsam einen sich nur in Nuancen unterscheidenden Familienstil entwickelt hatten, das alles sind Fragen, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt unbeantwortet bleiben müssen, da eine systematische Sichtung und stilistische Analyse der Klauberschen Verlagsproduktion bislang aussteht und sich vermutlich aufgrund der Fülle des Materials niemand leichtfertig einer solchen Herausforderung stellen wird. Eine Händescheidung der an der Bilderbibel

---

<sup>8</sup> Die Serie erschien erstmals, von Merian selbst verlegt, in Frankfurt in den Jahren 1625 – 1627 (*Icones biblicae, praecipuas Sacrae Scripturae historias eleganter et graphice repraesentantes*) und wurde später zur Illustration zahlreicher Bibeldrucke verwendet und häufig kopiert.



Abb. 1: Merian, *Icones biblicae*



Abb. 2: Klauber-Bibel, Blatt 31  
(1 Könige [1 Samuel])



Abb. 3: Merian, *Icones biblicae*



Abb. 4: Klauber-Bibel, Blatt 48  
(4 [2] Könige, 2 Chronik)

beteiligten Kupferstecher ohne den Anspruch einer definitiven Bestimmung des Klauberschein Eigenbeitrags wäre demgegenüber eine überschaubare Aufgabe, deren Lösung freilich an anderer Stelle erfolgen muss und zu der hier nur einige vorläufige Anregungen gegeben werden sollen. Ebenso bedürfte es weiterer Studien um zu entscheiden, ob die nun im Anschluss skizzierten Unterschiede im Erscheinungsbild der Kupferstiche noch kompatibel sind mit der Annahme, dass sämtliche Vorlagen auf einen einzigen Vorlagenzeichner (Johann Adam Stockmann) zurückgehen. Die qualitativsten Kupferstiche der Bilderbibel sind in einer Manier gehalten, deren lebhaft vibrierende Strukturen die Möglichkeiten der Radiertechnik in Hinblick auf skizzenhaft freie Spontaneität voll ausnutzen, die zugleich durch die souveräne, sichere Erfassung der Stand- und Bewegungsmotive der schlanken Figuren besticht und die außerdem eine gelegentliche Neigung zum Skurrilen aufweist, die an Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert wie Baur, Küsel oder sogar Callot denken lässt (Abb. 5 – 6); die Manier begegnet auch in vergrößerter Form und suggeriert dann einen in geschickter Routine, aber auch (vorübergehend?) etwas nachlässig arbeitenden Kupferstecher (Abb. 7). Da dieser mit unterschiedlicher Virtuosität und Sorgfalt gehandhabte Stil die Serie zwar nicht ausschließlich dominiert, aber doch regelmäßig wiederkehrt und da dieser Stil, wie Stichproben gezeigt haben, auch auf anderen Blättern des Verlags wiederkehrt, ist man versucht, ihn mit den Werkstattleitern selbst in Verbindung zu bringen und darüber hinaus zu spekulieren, ob sich seine Schattierungen gegeneinander abgrenzen und in unterschiedliche Handschriften zerlegen lassen, die dann den einzelnen Brüdern oder sich eng an ihnen orientierenden Mitarbeitern angehören könnte. Nicht auszuschließen ist freilich, dass der Stil von einem besonders begabten Mitarbeiter in die Werkstatt gebracht wurde, dem dann ein gewichtiger Anteil an der Bilderbibel zufiel; eine Entscheidung hierüber könnte wieder nur ein Überblick über größere Segmente der Produktion des Verlags erbringen.

Eine auf mehreren Kupferstichen wiederkehrende Handschrift mit ganz anderen Akzenten zeigt die Szene aus Blatt 25, in der Simson sein Kraft spendendes Haupthaar verliert (Abb. 8): Hier gehen die Figuren mit ihren voluminösen Draperien in die Breite, wirken etwas ungelentk und schwerfällig; doch zeugt das zittrige Linienenspiel, obwohl es gegenüber der Präzision der zuvor beschriebenen Manier diffus erscheinen mag, von individuellem künstlerischem Temperament und verleiht den Darstellungen große Lebendigkeit. Wieder andere Kupferstiche sind in einer durchaus sorgfältigen, differenzierten Technik ausgeführt und füllen die Tafeln mit zierlichen Rokokofigurinen, denen im Vergleich mit den bisher angeführten Beispielen aber etwas Biederer anhaftet (Abb. 9 – 10); und schließlich sinkt die Qualität in anderen Kupferstichen auf ein ausgesprochen handwerkliches Niveau (Abb. 11). Wie viele Hände es letztlich auch im Einzelnen sein mögen: Bereits diese wenigen Beispiele vermitteln einen guten Eindruck davon, dass die Brüder Klauber zumindest bei der Anfertigung der Bilderbibel keine allzu strenge Werkstattdisziplin einforderten und ein mitunter bedenkliches Qualitätsgefälle in Kauf zu nehmen bereit waren.



Abb. 5: Klauber-Bibel, Blatt 88 (Apostelgeschichte)



Abb. 6: Klauber-Bibel, Blatt 14 (Exodus)



Abb. 7: Klauber-Bibel, Blatt 55 (Tobit)



Abb. 8: Klauber-Bibel, Blatt 25 (Richter)



Abb. 9: Klauber-Bibel, Blatt 30  
(1 Könige [Samuel])



Abb. 10: Klauber-Bibel, Blatt 44 (3 [1] Könige)



Abb. 11: Klauber-Bibel, Blatt xx

## Exemplarische Analyse I: Struktur und Aufbau des Blattes 48

Für die Beantwortung der zentralen Fragen, welche Gestaltungsprinzipien auf den Kupferstichen der Klauber-Bibel Anwendung finden und wie im Einzelnen die „erzählerische Auffächerung“ der biblischen Geschichten erfolgt, erscheint es zunächst ratsam, einen der Kupferstiche exemplarisch einer sorgfältigen Detailanalyse zu unterziehen. Als Beispiel gewählt wird Blatt 48 der Serie, das stilistisch nicht der skizzenhaft-virtuosen, möglicherweise mit den Werkstattinhabern in Verbindung zu bringenden Manier angehört, sondern eine konventionellere Handschrift aufweist (Abb. 12).

Inhaltlich handelt es sich bei Blatt 48 um einen der Kupferstiche, der Geschehnisse aus den Büchern der Könige mit solchen aus den Büchern der Chronik kombiniert, was, wie erwähnt, aufgrund der thematischen Überschneidungen möglich ist. Es sind im wesentlichen zwei in der Chronologie unmittelbar aufeinanderfolgende, aber in sich relativ geschlossene Erzählsequenzen, die hier verbildlicht werden: zum einen, wie Jehu nach seiner Einsetzung zum König Israels gegen die Feinde Jahwes und die Baalspriester vorgeht (4 [2] Könige 9 und 10), zum anderen, wie in Juda die Königin Atalja die Herrschaft an sich reißt und schließlich dem rechtmäßigen Thronerben Joas weichen muss. Zwar ist dieses Geschehen auch in dem auf die Geschichte Jehus folgenden Kapitel 4 (2) Könige 11 enthalten und lassen sich die entsprechenden Szenen des Kupferstichs mühelos auf dieses Kapitel beziehen, doch verweisen die Begleittexte des Kupferstiches auf die Version, die in 2 Chronik 22 und 23 geboten wird. Eigenartigerweise enthält der Kupferstich auch eine Illustration zu einer chronologisch *vor* beiden Erzählsequenzen liegenden Begebenheit aus 4 (2) Könige 6, 15 ff., in der es um die Bedrohung Israels durch die Aramäer geht, eigenartig insofern, als der weitere Verlauf dieser Auseinandersetzung unberücksichtigt bleibt und die Szene somit völlig isoliert in der Bilderzählung des Kupferstiches steht; eigenartig auch insofern, als sie bereits auf dem vorhergehenden Blatt 47 illustriert wurde. Wäre sie auf Blatt 48 nicht relativ unauffällig in der mittleren Zone platziert, könnte man versucht sein, an eine Art visuellen Kustoden zu denken; tatsächlich dürfte die Doppelung ein Resultat mangelnder Abstimmung der Tafeln aufeinander sein.

Wie die Stationen der biblischen Erzählungen auf das Blatt verteilt sind, wird in Kürze zu erörtern sein; vorläufig ist festzuhalten, dass es dem entwerfenden Künstler ganz offenbar nicht darauf ankam, eine möglichst übersichtliche, leicht fassliche Sequenz von Szenen zu bieten. Zu diesem Zweck hätte es sich etwa angeboten, das Querformat zunächst horizontal in zwei bis drei gleich hohe Streifen und anschließend jeden dieser Streifen wiederum in vier bis fünf Felder für einzelne Szenen zu unterteilen, doch werden stattdessen unterschiedlich viel Raum beanspruchende Bildfelder in (zumindest auf den ersten Blick) relativ unsystematischer Weise über die zur Verfügung stehende Fläche verteilt.

Es ist zweckmäßig, an dieser Stelle sofort zu klären, was unter dem für die folgende Analyse wichtigen Begriff ‚Bildfeld‘ zu verstehen ist: Gemeint ist ein bestimmter Bereich des Kupferstiches, der häufig (aber nicht immer) durch wie auch immer gear­tete rahmende Elemente gegen seine Umgebung abgegrenzt wird und in dem, was noch wichtiger ist, Darstellungen in einem Raum angesiedelt sind, der sich außerhalb dieses Bereiches nicht fortsetzt. Beispielsweise zeigt das momentan zur Diskussion stehende Blatt 48 links unten (siehe auch Abb. 19) ein auf drei Seiten von Rocailen eingefasstes Bildfeld, dessen Vordergrund Soldaten und ein Befehlshaber in einem Wagen bilden, und unmittelbar darüber ein weiteres, nunmehr ganz von Rocailen umschlossenes Bildfeld, wieder mit einem von Pferden gezogenen Wagen im Vor-



Abb. 12: Klauber-Bibel, Blatt 48 (4 [2] Könige, 2 Chronik)

dergrund (siehe auch Abb. 16). Es sind dies getrennte Bildfelder nicht nur deswegen, weil sich ein horizontaler Rocaillebogen trennend zwischen sie schiebt, sondern auch deswegen, weil die Geschehnisse in diesen beiden Bereichen in voneinander unabhängigen Räumen stattfinden; anders gesagt: Der Raum des unteren Bildfeldes setzt sich im oberen Bildfeld nicht fort. Fasst man das untere Bildfeld nun näher ins Auge, so entdeckt man im Hintergrund eine bei einem Haus und einem Brunnen versammelte Menschengruppe; und wenn man die biblische Erzählung kennt, so wird man feststellen, dass es sich hier um ein Geschehen handelt, das mit dem im Geschehen im Vordergrund zwar in einem inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhang steht, aber nichtsdestoweniger eine eigenständige spätere Episode oder Szene darstellt. Dies heißt, dass der entwerfende Künstler in einem einzigen Bildfeld mehrere chronologisch aufeinanderfolgende Szenen unterbringen kann und dass es letztlich in seinem Ermessen steht, ob er solche Szenen lieber innerhalb des räumlichen Kontinuums eines Bildfeldes zusammenfasst oder ob er für jede Szene ein eigenständiges Bildfeld anlegt. Theoretisch kann der Künstler auch beliebig viele Szenen einer Ereignissequenz in einem zusammenhängenden Bildraum unterbringen, diesen Bildraum auf die ganze zur Verfügung stehende Fläche ausdehnen und auf eine Untergliederung der Fläche in mehrere Bildfelder ganz verzichten; doch spielen derartige Bildanlagen (vgl. z. B. Blatt 84, Abb. 26) in der Klauber-Bibel eine eher marginale Rolle. Natürlich handelt es sich bei diesen Vorgehensweisen (eine Fläche in Bildfelder zerlegen; mehrere Szenen in einem Bildfeld ansiedeln) um keine Spezifika der Klauber-Bibel und auch nicht der Graphik des 18. Jahrhunderts, sondern um in den verschiedensten Epochen und Gattungen angewandte Methoden, um Bilderzählungen zu organisieren: Nichtsdestoweniger sind die Konzepte ‚Bildfeld‘ und ‚Szene‘ im eben definierten Sinn für die Analyse der Bildgefüge auf den Kupferstichen der Klauber-Bibel besonders hilfreich, wobei zwangsläufig mit Fällen zu rechnen ist, in denen die Konzepte an Schärfe verlieren oder sich nicht mehr eindeutig trennen lassen.

Was im Zusammenhang mit Blatt 48 zunächst interessiert, sind die Bildfelder. Ihre unterschiedliche Größe und der Verzicht auf einfache Anordnungsprinzipien wurde bereits erwähnt, und angedeutet wurde auch schon, welcher Strategie sich der Künstler bedient, um die Bildfelder einerseits gegeneinander abzugrenzen und sie andererseits zu einem Bildganzen zusammenzubinden, Kohärenz herzustellen: Diese Strategie, die auch auf zahlreichen anderen, aber keineswegs allen Blättern der Serie Anwendung findet, besteht darin, ein elaboriertes ornamentales Rahmensystem als Gerüst zu verwenden, in das die einzelnen Bildfelder eingebaut werden. ‚Eingebaut‘ darf hier freilich nicht so verstanden werden, dass einfach unregelmäßig konturierte Bildtäfelchen (als ‚Bilder im Bild‘ sozusagen) kartuschenartig gerahmt werden; die genauere Betrachtung wird zeigen, dass der Übergang zwischen dem Bildraum innerhalb der einzelnen Bildfelder und dem Rahmen an mehreren Stellen fließend ist, dass es zu verschiedenartigen Interaktionen zwischen dem Rahmen und den Bildfeldern bzw. den darin angesiedelten biblischen Szenen kommt und dass komplexe räumliche Gefüge dadurch entstehen, dass die Bildfelder weniger als gerahmte Bilder sondern vielmehr als Blicke durch den Rahmen in einen Raum dahinter mit beträchtlicher Tiefendimension erscheinen.

Dem Rahmensystem kommt außerdem ein über seine Funktionalität (Abgrenzung und Zusammenbindung der Bildfelder) weit hinausgehender Eigenwert zu, indem es einen nicht unbeträchtlichen Teil der verfügbaren Fläche einnimmt und indem die extravaganten, im Vergleich mit den Figuren maßstäblich sehr groß dimensionierten und außerordentlich plastisch ausgearbeiteten Rocailleformationen das Augenmerk des Betrachters fast ebenso stark auf sich ziehen wie die biblischen Szenen selbst; man beachte in diesem Zusammenhang insbesondere die ornamentalen Bereiche seitlich des kartuschenartig gerahmten mittleren Bildfeldes im oberen Bereich des

Kupferstiches. Obwohl die Anordnung der Bildfelder und die zur Erzielung eines kohärenten Bildganzen eingesetzten Gestaltungsmittel fast auf jedem Blatt unterschiedlich gehandhabt werden, lässt sich doch bereits jetzt verallgemeinernd feststellen, dass diese formalästhetischen Fragen die Entwerfer der Kupferstiche insgesamt mindestens ebenso, wenn nicht mehr, interessiert haben als die biblischen Szenen selbst und dass die verschiedenen Antworten auf diese Fragen wahrscheinlich den wesentlichen Reiz der Klauber-Bibel ausmachen.

Angesichts von Blättern wie dem hier betrachteten ist man jedenfalls nicht geneigt, sie als didaktisch geschickt angelegte biblische Bildkatechese gelten zu lassen, denn selbst mit dem Vokabular des Rokoko vertraute Zeitgenossen der Klauber dürften eine gewisse Zeit benötigt haben, um sich in derartigen komplex-verschachtelten, figuren- und detailreichen Bildanlagen zurechtzufinden; und es fällt schwer anzunehmen, dass der Betrachter beim ersten Blick nicht grundsätzlich in eine gewisse Verwirrung versetzt wurde bzw. wird. ‚Verwirrung‘ muss nun durchaus keine negativ besetzte ästhetische Kategorie sein und kann im Gegenteil sogar dazu führen, dass der Betrachter sich ausgesprochen gefesselt fühlt und seine Neugierde geweckt wird; auf diesem Umweg, könnte man argumentieren, führen unübersichtliche und zunächst schwer durchschaubare Kupferstiche wie der vorliegende im Zuge der schrittweisen Entschlüsselung der Botschaft durch den Betrachter vielleicht sogar zu einer besonders intensiven Auseinandersetzung mit dem biblischen Stoff an und können somit durchaus eine didaktische Aufgabe wahrnehmen. Ehe man sich hier in rezeptionsästhetischen Spekulationen verliert, wird man sich freilich noch ein paar grundlegendere Fragen zur Lesbarkeit des Kupferstiches stellen: Ist die Bildanlage tatsächlich derart konfus, wie sie auf den ersten Blick erscheint? Ist die Anordnung der Bildfelder und Szenen in irgendeiner Weise auf die Chronologie des Geschehens abgestimmt und erleichtert sie dem Betrachter so die Orientierung? Und welche Hilfestellung geben ihm die Textelemente?

Was die erste Frage angeht, so schält sich in der Tat bei näherem Hinsehen eine einigermaßen klare Komposition heraus: Man erkennt einen mittleren Block mit einer besonders viel Raum beanspruchenden Bildfeld im Vordergrund (eine solches mehr oder weniger zentral positioniertes Bildfeld begegnet auf fast allen Stichen der Serie); dieses wird überwölbt von einer bogenartigen Struktur, die zwei kleinere Bildfelder integriert. Links und rechts schließt sich an diesen Block jeweils ein Streifen an, in dem drei annähernd gleich große Bildfelder vertikal übereinandergeschichtet sind. Freilich ergibt sich aus dieser Anlage, auch wenn sie nun auf den zweiten Blick an Übersichtlichkeit gewonnen hat, keine quasi selbstverständliche Leserichtung, die der Betrachter intuitiv vermuten wird und die sich der Künstler zu Nutze machen könnte, in dem Sinne etwa, wie ein Betrachter bei zwei horizontalen Bilderstreifen zunächst den oberen und dann den unteren Streifen jeweils von links nach rechts verfolgen wird. Nummeriert man nun die 15 Szenen (von denen gelegentlich zwei oder drei in einem Bildfeld untergebracht sind) in der dem Bibelbericht entsprechenden chronologischen Reihenfolge (Abb. 13), so scheint es auch, dass der Künstler keine sonderliche Anstrengung unternommen hat, die Szenen bzw. Bildfelder so anzuordnen, dass sich eine logische Linie ergibt, in der der Betrachter das Bild von einer Szene zu einer benachbarten Szene chronologisch durchwandern könnte. Naheliegender wäre es etwa gewesen, nach einem Beginn links oben den linken vertikalen Streifen nach unten zu durchwandern, sich dann in den Mittelblock zu begeben (in dem eine gewisse Willkür der Anordnung unvermeidbar gewesen wäre) und mit dem rechten vertikalen Streifen abzuschließen, wieder in der Leserichtung von oben nach unten, so dass die Bilderzählung rechts unten endet. Angeboten hätte es sich auch, die Erzählung in der mittleren Hauptszene beginnen zu lassen und von dort im

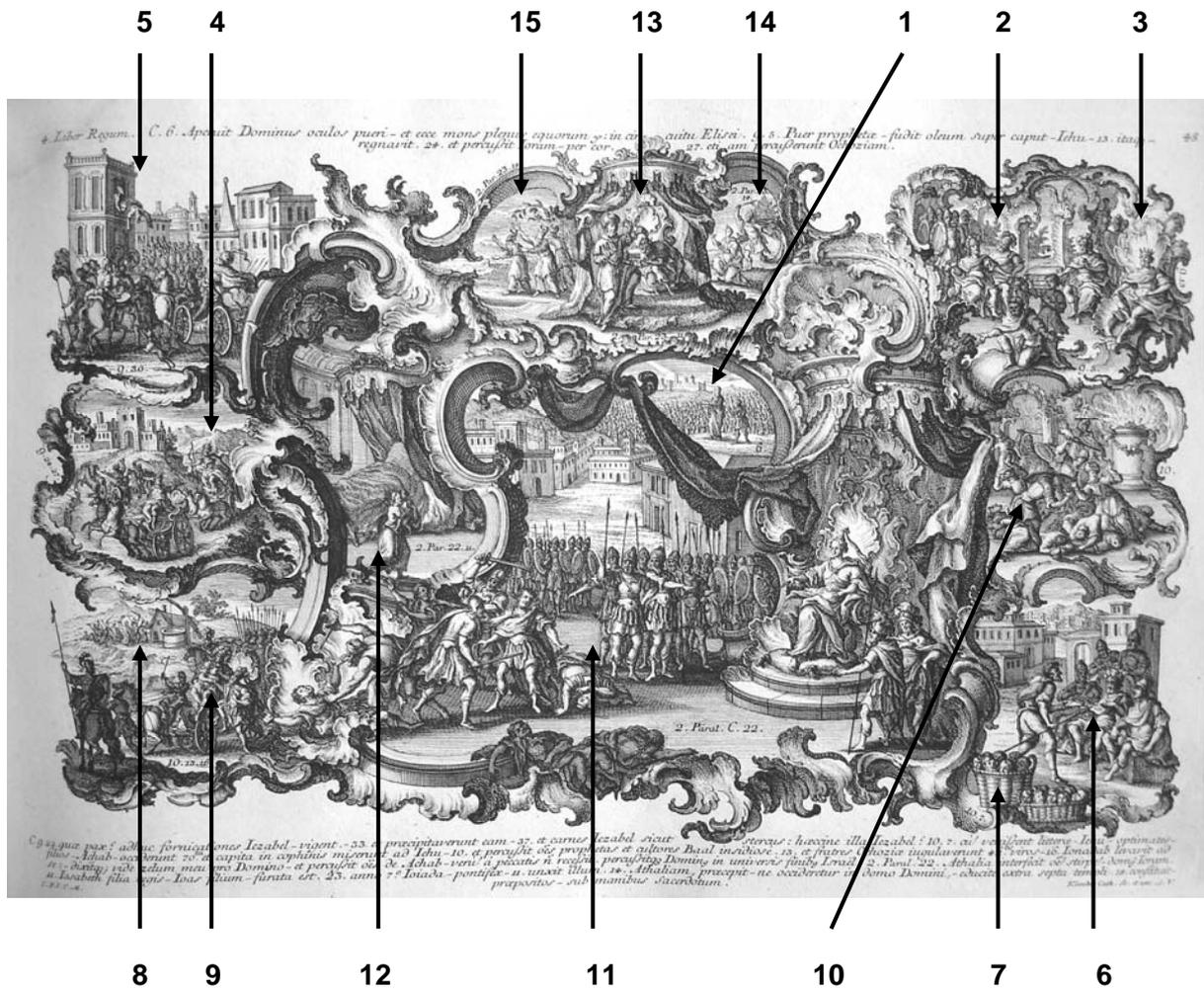


Abb. 13: Klauber-Bibel, Blatt 48 mit chronologischer Nummerierung der Szenen (4 [2] Könige, 2 Chronik)

Uhrzeigersinn fortzuschreiten; ein Verfahren, das zwar letztlich keine konsequente Anwendung findet, aber zumindest in Ansätzen berücksichtigt erscheint. So ist die chronologisch erste Szene 1, leicht nach rechts aus der Bildmitte verschoben und an einer eher unauffälligen Position im Gesamtgefüge platziert, in einem durch eine Draperie abgetrennten Segment der großen zentralen Bildfeldes angesiedelt; und fortgesetzt wird die Erzählung mit den Szenen 2 und 3 rechts oberhalb davon zwar nicht in einem unmittelbar angrenzenden Bildbereich, aber doch in einem Bereich, der nur durch ein aufwändiges Rocailleornament davon getrennt ist. Damit wird die Leserichtung im Uhrzeigersinn freilich sofort wieder aufgegeben; das weitere Verfolgen der Chronologie erfordert ein mehrfaches Springen zwischen den seitlichen äußeren Bildblöcken (Szenen 4 – 10) und schließlich in die Mitte des Bildes zur Hauptszene 11 im zentralen Bildfeld. Die Anordnung der Szenen 12 – 14 greift dann noch einmal das Uhrzeigerprinzip auf; abschließend freilich ist dann zur Szene 15 noch ein kleiner diesem Prinzip zuwiderlaufender Sprung nach links über die Szene 14 hinweg nötig.

Damit ergibt sich nun eine im Hinblick auf die chronologische Abfolge zwar nicht sofort intuitiv erfassbare, aber andererseits auch nicht völlig konzeptlose Verteilung der Szenen: Man bewegt sich, wenn man von der Verkomplizierung durch die mittlere Position der, wie erwähnt, innerhalb der Bilderzählung isolierten Szene 1 absieht, zunächst mit mehreren Sprüngen in den seitlichen Blöcken (Szenen 2 – 10) und dann (annähernd) im Uhrzeigersinn im mittleren Block (Szenen 11 – 15). Spätestens an dieser Stelle ist nun auch darauf hinzuweisen, dass die Szenen der Jehu-Geschichte die seitlichen Blöcke bilden, die der Atalja-Geschichte den mittleren Block, dass die Verteilung also durchaus auf die triptychonartige Gesamtanlage des Kupferstiches abgestimmt ist und zunächst gewissermaßen die Flügel und im Anschluss daran der Mittelteil des Triptychons zu betrachten sind. Freilich muss man nach diesen Erkenntnissen nun das frühere Urteil der mangelnden Übersichtlichkeit der Bildanlage nicht vollständig revidieren, denn der Betrachter muss den Gesetzmäßigkeiten der szenischen Verteilung erst einmal auf den Grund kommen, die zudem auf den einzelnen Kupferstichen jeweils individuell gestaltet sind; außerdem erscheint es als fast schon mutwillige Verrätselung der Bilderzählung, dass die Jehu-Szenen zwar sämtliche in den seitlichen Blöcken angesiedelt sind, die Chronologie dort aber weder der horizontalen noch der vertikalen Schichtung der Bildfelder folgt.

Es ist einzuräumen, dass mit diesem Kupferstich ein Beispiel gewählt wurde, bei dem sich die chronologische Wanderung durch das Geschehen insgesamt sehr kompliziert gestaltet und dass auf anderen Kupferstichen einfachere Bildanlagen ein schnelleres Auffinden dieses Pfades erlauben; nichtsdestoweniger lässt sich insgesamt festhalten, dass chronologisch klar strukturierte Bilderzählungen nicht zu den primären Anliegen des entwerfenden Künstlers zählen. Dieses Defizit, wenn man es einmal so nennen will, wird auch durch die Angabe der jeweiligen Bibelstelle bei den einzelnen Szenen kaum ausgeglichen, denn diese Angaben sind teilweise sehr unauffällig platziert und springen dem Betrachter nur selten ins Auge.

Wer vor der chronologischen Rekonstruktion der über das Bild verteilten Erzählung nicht zurückschreckt, bekommt immerhin durch die gestochenen Texte ober- und unterhalb des Bildes eine Hilfestellung zur Identifikation des Dargestellten. In diesen Textblöcken folgt auf die Benennung der Bibelstelle einer der im Bild gezeigten Szenen jeweils ein Ausschnitt aus dem zugehörigen Vulgata-Text. In vielen Fällen – so auch auf Blatt 48 – orientiert sich die Gesamtstruktur des Textes streng an der Chronologie der Erzählung; mitunter bezieht sich aber auch der obere Text auf die Hauptszene, unabhängig davon, an welchem Punkt der Chronologie diese angesiedelt ist. Die Textausschnitte sind generell äußerst knapp gehalten und setzen sich teilweise auch aus Versfragmenten zusammen (wobei allerdings auf grammatisch sinnvolle

Einheiten geachtet wird), so dass sie eigentlich in vielen Fällen nur dazu dienen können, das Geschehen demjenigen, der die biblische Geschichte bereits kennt, in Erinnerung zu rufen und keine als zusammenhängenden Text lesbare Kurzfassung des Bibelberichts ergeben; die Entscheidung, den lateinischen Text der Vulgata heranzuziehen, macht den Nutzen der Verständnishilfen außerdem von einem gewissen Bildungsniveau des Betrachters abhängig. Wie sich die Beziehungen zwischen dem Text der Vulgata und der Klauberschen Kurzfassung konkret gestalten, mag exemplarisch am Beispiel des Textexzerpts zu dem Bildfeld links unten aufgezeigt werden, auf dem zu sehen ist, wie König Jehu die 42 Brüder des von ihm getöteten Königs Achasia von Juda beim Brunnen von Bet-Eked erschlagen lässt (hinten) und sich dann mit Jonadab vom Stamm der Rechabiten versöhnt (vorne). Im Folgenden zunächst die zugehörige Erläuterung aus dem Text auf dem Kupferstich und im Anschluss der vollständige Vulgata-Text, in dem die in den Kupferstich übernommenen Elemente kursiv markiert sind (4 [bzw. 2] Könige 13 ff.):

13. et fratres Ochoziae iugulaverunt 42os. viros. – 16. Ionadab levavit ad se: – dixitque[ue] ; vide zelum meu[m] pro domino – et percussit o[mn]es de Achab

13 invenit *fratres Ahaziae* regis Iuda dixitque ad eos quinam estis vos at illi responderunt fratres Ahaziae sumus et descendimus ad salutandos filios regis et filios reginae 14 qui ait comprehendite eos vivos quos cum comprehendissent vivos *iugulaverunt* eos in cisterna iuxta Camaram quadraginta duos viros et non reliquit ex eis quemquam 15 cumque abisset inde invenit *Ionadab* filium Rechab in occursum sibi et benedixit ei et ait ad eum numquid est cor tuum rectum sicut cor meum cum corde tuo et ait Ionadab est si est inquit da manum tuam qui dedit manum suam at ille *levavit eum ad se* in curru 16 *dixitque* ad eum veni mecum et *vide zelum meum pro Domino* et inpositum curru suo 17 duxit in Samariam *et percussit omnes* qui reliqui fuerant *de Ahab* in Samaria usque ad unum iuxta verbum Domini quod locutus est per Heliam<sup>9</sup>

Geschmälert wird der praktische Nutzen der Vulgata-Exzerpte des weiteren dadurch, dass die einzelnen Textstellen nicht in unmittelbarer Nachbarschaft der zugehörigen Szenen bzw. Felder platziert sind, was sich aus verschiedenen Gründen auch schwer hätte verwirklichen lassen (bei Binnenszenen etwa hätte der Text direkt in das Bild integriert werden müssen); des weiteren sind die Textblöcke mit ihrer kleinen Schrift, den langen Zeilen, der absatzlosen Aneinanderreihung der Bibelstellen und der geringen Distanz zum Bild (mit gelegentlichem, auch im vorliegenden Beispiel zu beobachtenden Eindringen der Bildränder in die Textzone) insgesamt nicht besonders leserfreundlich gestaltet. Sowohl die Kürze der Textbeigaben als auch ihre ungünstige Darbietung sind wohl dem Bestreben geschuldet, dem Bild möglichst viel Entfaltungsspielraum zu bieten und den Text-Bild-Komplex nicht auf zwei Seiten verteilen zu müssen, was den Herstellungsprozess verkompliziert hätte und die Bildtafeln bis zu einem gewissen Grad ihrer Eigenständigkeit beraubt hätte. Stellt man sich nach all diesen Überlegungen zur Anordnung der Szenen und zur Gestaltung des begleitenden Textes nun nochmals die Frage nach der didaktischen Tauglichkeit der Kupferstiche und der Berechtigung der Behauptung auf der Titelseite, die Kupferstiche dienen „Denen Jungen / Zu leichterem Erlehnung, / Denen Alten / Zu frischer Behaltung, / Denen Predigern / Zu Geschwinderer Erinnerung“, so wird die Antwort weiterhin zwiespältig ausfallen: Kinder und Jugendliche bedurften, falls sie hier irgend etwas lernen sollten, sicher eines kundigen Führers durch diese mitunter labyrinthischen Bilderwelten; und auch für die Auffrischung der Bibelkenntnis der Erwachsenen könnte man sich zweckmäßiger angelegte Hilfestellungen den-

<sup>9</sup> zitiert nach der *Stuttgarter Elektronischen Studienbibel*, [Stuttgart:] 2004 f.

ken. Die ebenfalls auf der Titelseite versprochene „nützliche und heilige Augen-Lust“ mag sich jedenfalls beim Betrachten der erfindungs- und abwechslungsreich angelegten Kupferstiche durchaus einstellen, sofern er den ästhetischen Eigenarten des „Augsburger Geschmacks“ aufgeschlossen gegenüber steht.

## **Exemplarische Analyse II: Die einzelnen Szenen des Blattes 48**

Die exemplarische Analyse des Blattes 48 soll nun fortgesetzt und abgeschlossen werden durch eine detaillierte Betrachtung der 15 hier abgebildeten biblischen Szenen, wobei nach einer knappen Angabe des Bildinhalts die wichtigsten Gestaltungsmittel erläutert werden.

### *Szene 1 (Abb. 14)*

Inhalt:

4 (2) Könige 6, 15 ff.: Auf ein Gebet des Propheten Elisäus hin werden dessen Diener die Augen geöffnet und er sieht die Heerscharen Gottes, die den Israeliten im Kampf gegen die Aramäer beistehen werden.

Gestaltung:

Szene 1 ist, wie bereits angedeutet, im selben Bildfeld wie die in der Erzählchronologie erst wesentlich später folgende Hauptszene 11 angesiedelt und dort in den Hintergrund verlegt. Der quer durch den Bildraum gespannte und an einem Rocailleornament des Rahmens befestigte Thronvorhang sorgt zwar für eine formale Abgrenzung des Hintergrundgeschehens, doch greift dieses Geschehen ansatzweise über das durch Rocaillerahmen und Draperie ausgegrenzte Segment hinaus, da sich die Menge der „Heerscharen Gottes“ links von der Draperie fortsetzt.

### *Szene 2 (Abb. 15; linker Bereich)*

Inhalt:

4 (2) Könige 9, 4 ff.: Auf Geheiß des Elisäus salbt einer von dessen Dienern den Heeresobersten Jehu zum neuen König über Israel, da der bisherige König Joram von Jahwe abgefallen ist.

Gestaltung:

Während man bei flüchtigem Hinsehen meinen könnte, Szene 2 sei einfach in einem kartuschenartig mit Rocailen gerahmten Bildfeld angesiedelt, ergibt nähere Betrachtung, dass das Kartuschenprinzip sicher Ausgangspunkt der Gestaltung ist, doch dass Bildraum und Rahmen sich bei diesem Bildfeld nicht mehr eindeutig trennen lassen: Die Salbung findet auf dem als Podest fungierenden unteren Rahmenteil statt; die Hintergrundsäulen gehen in kapitellartige Rocailornamente und von dort in den Rahmen über; und die Soldaten links scheinen in einer vom Rahmen gebildeten



Abb. 14: Klauber-Bibel, Blatt 48

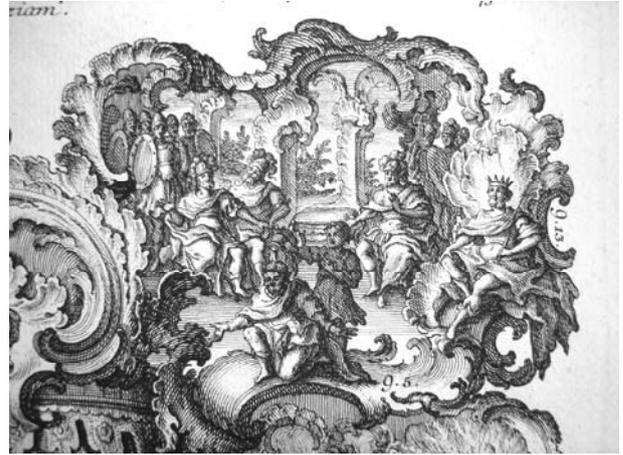


Abb. 15: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 16: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 17: Klauber-Bibel, Blatt 48

baldachinähnlichen Nische zu stehen. Diese Integration von ornamentalem Rahmen und Bildraum, diese Architektonisierung des Rahmenornaments bzw. Ornamentalisierung der szenischen Architektur, gehört zu den grundlegenden Gestaltungsmitteln der Rokokographik und findet auf den Kupferstichen der Klauber-Bibel häufig Anwendung, und zwar in vielfachen Abstufungen: Manchmal lassen sich diese Tendenzen nur andeutungsweise beobachten, manchmal verwandeln sich die Rahmen partiell so gut wie vollständig in architektonische Gebilde, in Gehäuse für die biblischen Szenen. Würde man die Darstellung des Kupferstichs ins Dreidimensionale übersetzen, so ergäben sich an diesen Stellen keine zweidimensionalen Bilder, die von einem plastischen Rahmen umgeben sind, sondern vielmehr Ensembles, in dem sowohl die rahmenden Gehäuse als auch die darin agierenden Figuren als plastisch zu denken sind. Die vorliegende Königssalbung wird man auf der fließenden Skala zwischen dem gerahmtem Bild (Kartuschenprinzip) und dem Rahmen als architektonischem Gehäuse in einer mittleren Zone ansiedeln.

### *Szene 3 (Abb. 15; rechts außen)*

Inhalt:

Jehu als neuer König von Israel

Gestaltung:

Auf den ersten Blick könnte man diese Figur am rechten oberen Rand des Kupferstiches für einen Beobachter der Salbungszeremonie (Szene 2) halten und ihn damit auch demselben Bildfeld zuordnen. Tatsächlich handelt es sich jedoch, wie insbesondere an der Krone zu erkennen, um den neuen König nach seiner Salbung, der auf einem vom Rocailleornament des Rahmens gebildeten Thron, also gewissermaßen im Rahmen sitzt. Dem Raum des Bildfeldes neben ihm scheint er nicht mehr anzugehören; man könnte entweder sagen, dass sich diese Szene außerhalb des Bildfeldes befindet oder dass ein Segment des Rahmens hier als Bildfeld fungiert. Jedenfalls verschmilzt an dieser Stelle der zu einer Thronarchitektur umgedeutete Rahmen völlig mit der szenischen Darstellung.

### *Szene 4 (Abb. 16)*

Inhalt:

4 (2) Könige 9, 24 ff.: Jehu tötet den bisherigen König Joram mit einem Pfeil; links im Mittelgrund der mit Joram verbündete und nun fliehende König Achasja von Juda, den Jehu anschließend ebenfalls verfolgt und tötet.

Gestaltung:

Im Bildfeld mit Szene 4 ist die Integration zwischen Rahmen und Bildraum weniger stark ausgeprägt und herrscht das Kartuschenprinzip eindeutig vor, doch scheint die Erdscholle im Vordergrund unten sich aus dem Rahmen herauszuentwickeln. Das Gewächs rechts unten deutet darüber hinaus an, wie die ornamentalen Eigenschaften von Pflanzen einerseits und der organisch-gewächshafte Charakter des Rocailleornaments andererseits in der Rokokographik gerne genutzt werden, um die Trennung zwischen Rahmen und Bildraum zwar nicht aufzuheben, aber doch durch formale Annäherung beider Bereiche zu überspielen.

### Szene 5 (Abb. 17)

#### Inhalt:

4 (2) Könige 9, 33: Auf Befehl Jehus wird Jorams Mutter Isebel aus dem Fenster gestürzt.

#### Gestaltung:

Das Bildfeld mit Szene 5 demonstriert ein weiteres häufig genutztes Stilmittel der Rokokographik, das darin besteht, auf einen Rahmen im eigentlichen Sinn zumindest teilweise zu verzichten und stattdessen die Darstellung entlang den Begrenzungslinien von Personen, Gebäuden, Landschaftselementen etc. gewissermaßen auszuschnitten und sie dann so silhouettiert auf den neutralen Bilduntergrund zu applizieren. Das vorliegende Bildfeld ist im Sinne dieses Prinzips nach links bzw. nach oben hin offen. Zu einer Interaktion zwischen Rahmen und Bildraum kommt es nicht.

### Szenen 6, 7 (Abb. 18)

#### Inhalt:

4 (2) Könige 10, 6 ff.: Ein Bote Jehus überbringt den Stadtobersten und Ältesten von Samaria einen Brief mit der Aufforderung, alle 70 Söhne Achabs (des Vaters Jorams) zu töten: „Sobald der Brief an sie gelangte, nahmen sie die Söhne [Achabs], schlachteten die siebenzig Männer, legten ihre Köpfe in Körbe und sandten sie zu ihm nach Jezreel. ... [Jehu] gebot: ‚Legt [die Köpfe] in zwei Haufen an den Toreingang bis zum Morgen!‘“<sup>10</sup>

#### Gestaltung:

Ein nach rechts hin rahmenlos offenes Bildfeld zeigt die Briefübergabe (Szene 6). Die beiden Körbe mit den abgeschlagenen Köpfen im Vordergrund bezeichnen ein späteres Geschehen der Erzählung und bilden somit eine eigenständige Szene (Szene 7), obwohl sie formal als Repoussoir der Briefübergabe erscheinen und ohne Kenntnis des Bibeltextes wohl auch inhaltlich als Bestandteil der Briefübergabe interpretiert würden. Indem das untere Rahmenornament diesen Körben als Standfläche dient, werden sie gegenüber dem Bildraum der Briefübergabe abgegrenzt und aus dem Bildfeld herausgelöst; man könnte sagen, dass die Szene außerhalb des Bildfeldes im Rahmen angesiedelt ist oder dass ein zweites Bildfeld sich gewissermaßen vor das Bildfeld mit der Briefübergabe schiebt.

Die Platzierung der Körbe ganz im Vordergrund dürfte von dem Befehl des Königs angeregt sein, die Köpfe „an den Toreingang“ zu legen, denn der die Körbe und die Briefübergabe überwölbende Rocaillebogen hat, auch wenn er rechts unvermittelt abbricht, etwas Torähnliches an sich. Dieser Eindruck ergibt sich umso mehr, als der im oberen Bereich der Briefübergabe zu beobachtende unvermittelte Sprung von der Rocaille zur Hintergrundsarchitektur die Szene innerhalb des Rocaillebogens als einen Durchblick auf einen sich weit in die Tiefe erstreckenden Bildraum erscheinen lässt. Aus dieser Perspektive übernimmt das Rocailleornament im Zusammenhang mit der Briefübergabe eine formale Funktion (Abgrenzung nach links und nach oben hin); im Zusammenhang mit den Körben handelt es sich um ein der biblischen Erzählung zugehöriges, ornamental verfremdetes Architekturelement.

<sup>10</sup> Die deutschen Bibeltex-te werden nach der Einheitsübersetzung zitiert.



Abb. 18: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 19: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 20: Klauber-Bibel, Blatt 48

### *Szenen 8, 9 (Abb. 19)*

#### Inhalt:

4 (2) Könige 10, 12 ff.: Jehu lässt die 42 Brüder des von ihm getöteten Königs Achasja von Juda beim Brunnen von Bet-Eked erschlagen (hinten). Dann trifft er Jonadab vom Stamm der Rechabiten, der sich zum neuen König bekennt, woraufhin ihm Jehu die Hand reicht und ihn zu sich in den Wagen holt (vorne)

#### Gestaltung:

Hier liegt der im Vergleich mit den vorhergehenden Szenen leicht zu beschreibende Fall vor, dass zwei Szenen in einem gemeinsamen Bildraum innerhalb Bildfeldes angesiedelt sind; die frühere Szene 8 im Hintergrund und die spätere Szene 9 im Vorder- bzw. Mittelgrund. Indem die Repoussoirfigur des von hinten gesehenen Reiters links außen auf einer vom Rahmen gebildeten Standfläche platziert ist (sozusagen auf dem Rahmen steht), kommt es zu einer gewissen Interaktion zwischen Rahmen und Bildraum; nach links hin bleibt das ansonsten von Rocailles umschlossene Bildfeld offen, wobei die Vertikale der Lanze des Reiters in gewisser Weise die Funktion einer Rahmenlinie übernimmt. Das Springen von der Rocaille oben in den Bildhintergrund erweckt erneut den Eindruck, dass ein Durchblick auf einen Bildraum geboten wird, der hinter dem Rocaillerahmen weit in die Tiefe führt.

### *Szene 10 (Abb. 20)*

#### Inhalt:

4 (2) Könige 10, 25: Auf Befehl Jehus werden die bei einem Brandopfer versammelten Baalspriester aus ihrem Tempel vertrieben.

#### Gestaltung:

Es dominiert bei diesem Bildfeld mit einer einzigen Szene zwar der Eindruck eines kartuschenartig gerahmten Bildes, doch stellt die Ornamentik des Tempel­eingangs links im Hintergrund einen Bezug zur Rahmenornamentik her und könnte ansatzweise die Illusion erwecken, dass es sich bei dem Tempelraum um ein vom Rahmen gebildetes Gehäuse handelt.

### *Szene 11 (Abb. 21)*

#### Inhalt:

2 Chronik 22, 10: „Als Atalja, die Mutter Achasjas [des von Jehu getöteten Königs von Juda] sah, daß ihr Sohn tot war, ging sie sofort daran, die gesamte königliche Verwandtschaft des Hauses Juda auszurotten.“

#### Gestaltung:

Man kann durchaus behaupten, dass das zentrale große Bildfeld, das im Wesentlichen von Szene 11 beansprucht wird, fast vollständig von ornamentalem Rahmenwerk umgeben ist, doch wäre damit die Eigenart der hier eingesetzten Gestaltungsmittel nur höchst unzureichend beschrieben. Zunächst fällt auf, dass die Rocailleornamentik rechts eine gegenständliche Metamorphose erfährt (besonders gut nachzuverfolgen, wenn der Blick von den zwischen den Szenen 14 und 2 platzierten Rocailles aus nach unten wandert) und sich auf diesem Weg in einen Thron für die Königin Atalja verwandelt, in ein architektonisches Element des Bildraumes; unterstützt



Abb. 21: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 22: Klauber-Bibel, Blatt 48



Abb. 23: Klauber-Bibel, Blatt 48

wird die Metamorphose durch die Hinzufügung der Stufen unten und des Baldachins mit den mächtigen Vorhangdraperien oben. Während die rechte Draperie eine zusätzliche Abgrenzung nach rechts hin bildet, ist die linke empor gerafft und oben am Rahmen befestigt; sie schafft also eine besonders augenfällige zusätzliche Verbindung zwischen Bild und Rahmen (und grenzt damit innerhalb des Bildfeldes ein Areal für Szene 1 ab).

Während der Thron und die sich nach links hin anschließenden, einen Bogen bildenden Ornamentspangen formal zwar die Funktion eines Rahmens übernehmen, handelt es sich doch, wenn man diese zentrale Zone des Kupferstichs wieder in die dritte Dimension übersetzt, letztlich um eine Toranlage, durch die hindurch der Blick wieder weit in die Tiefe geführt wird und vor der sich auf einer Art Vorderbühne des Hauptgeschehen abspielt. Die Soldatenzüge in der Bildmitte sorgen dafür, dass der Raum vor und hinter dem Tor als zusammenhängend empfunden wird; die Gruppe links (die mit der Ermordung der königlichen Familie befassten Soldaten und ihre Opfer) unterstützt die Illusion, dass das Hauptgeschehen vor dem ornamentalen Torrahmen stattfindet, indem sie diesen überschneiden. Insbesondere ganz links findet eine weitgehende Integration von Ornament und szenischem Geschehen statt, indem hier zwei Figuren ganz vom Ornament hinterfangen sind und die linke Figur geradezu in eine von den Rocailles gebildete Mulde zu stürzen scheint. Strukturell ist dieser Bereich eng verwandt mit dem thronenden König Jehu in Szene 2; nur dass es sich dort um eine eigenständige, komplett in den Rahmenbereich verlagerte Szene handelt, während die hier betrachtete Gruppe einem größeren szenischen Komplex angehört. Die vordere Begrenzung der Bühne (bzw. die untere Begrenzung des Mittelteils des Kupferstichs) bilden wieder Rocailleornamente, die dadurch zu dem dahinterliegenden Bildraum in Beziehung gesetzt werden, dass das Geschehen auf sie übergegriffen hat: Zwei Opfer der Vernichtungskampagne der Königin Atalja sind auf ihnen hingestreckt.

### *Szene 12 (Abb. 22)*

#### Inhalt:

2 Chronik 22, 11 f.: „Aber Jehoschabat, die königliche Tochter, nahm Joas, den Sohn Ahasjas, und brachte ihn heimlich aus der Mitte der Königssöhne, die ermordet werden sollten, und führte ihn mit seiner Amme in die Bettkammer. Dort verbarg ihn Jehoschabat, die Tochter des Königs Joram [von Juda; nicht zu verwechseln mit dem oben erwähnten König Joram von Israel] und Frau des Priesters Jojada – sie war ja die Schwester Ahasjas –, vor den Blicken Ataljas, so daß diese ihn nicht töten konnte.“

#### Kommentar:

Der Rocaillerahmen bietet wieder einen torbogenartigen Durchblick auf die Bettkammer, in die sich die Königstochter mit dem Säugling flüchtet. Man gewinnt zunächst den Eindruck, dass durch diesen Rocaillerahmen auch ein eigenständiges Bildfeld für Szene 12 abgegrenzt wird; doch sollte man die Stufen im Vordergrund beachten: Zwar verstellen Figuren und Ornamente den Blick darauf, wo die Treppe ihren Anfang nimmt, doch wäre es plausibel anzunehmen, dass sie von der Vorderbühne der Szene 11 durch das Rocailletor zur „Bettkammer“ führen, zumal die Königstochter die Stufen hinaufzueilen und sich entsetzt umzudrehen scheint, gerade so, als hätte sie das Kind auf ihren Armen in letzter Minute vor dem Blutbad gerettet. Dies würde heißen, dass die Bildräume der Szenen 11 und 12 miteinander in Ver-

bindung stehen und diese Szenen streng genommen nicht in separaten Bildfeldern angesiedelt sind, sondern dass in dem großen zentralen Bildfeld sozusagen eine seitliche Nische für eine zusätzliche Szene abgegrenzt wird. Da die räumliche Verbindung aber nur über eine wenig auffällige Gelenkstelle (die Treppen) hergestellt wird, sich die beiden Räume ansonsten nicht logisch zueinander in Beziehung setzen lassen und die Rocailles nach rechts hin eine massive Barriere bilden, entsteht der Eindruck eines Raumkontinuums aber nur ansatzweise; trotzdem liegt hier ein interessanter Übergangsfall vor.

Im oberen Bereich dieses Bildfeldes (als das es letztlich zu bezeichnen ist) ergibt sich eine Beziehung zwischen Rahmen und Bildraum dadurch, dass der Baldachin im oberen Bereich als gegenständlicher Auswuchs der Rahmenornamente erscheint. Mit den Gesetzen der bildräumlichen Logik lässt sich dies freilich nicht vereinbaren, da zwischen dem Rahmenornament und dem Baldachin in der Tiefe des Raumes ein gewisser Abstand anzunehmen ist, doch müssen diese Gesetze in der Rokokographik des öfteren hinter rein ornamentalen Gestaltungsprinzipien zurücktreten.

### *Szenen 13, 14, 15 (Abb. 23)*

Inhalt:

2 Chronik 23, 11 ff.: Nach sieben Jahren salbt Jojada Joas zum König (mitte), lässt Atalja töten (rechts) und legt nach der Vertreibung der Baalspriester (links) die Verwaltung des Tempels in die Hände der Priester und Leviten.

Kommentar:

Die Szenen 13 – 15 werden im Bildraum eines einzigen querovalen Bildfeldes auf Vorder- und Hintergrund verteilt. Eine Verbindung zwischen Rahmen und Bildraum ergibt sich dadurch, dass der Reif des Thronbaldachins als integraler Bestandteil des Rahmens erscheint bzw. sich das abstrakte Ornament hier zum Bestandteil einer architektonischen Struktur (des Thrones) konkretisiert.

## Variationen der Rahmentchnik I: Schwundstufen des Rahmens

Wenn mit Blatt 48 auch eine sehr komplexe Bildanlage eingehend analysiert wurde, so sind damit doch keineswegs alle Gestaltungsmittel angesprochen, die auf den 100 Blättern der Klauber-Bibel dazu eingesetzt werden, um Bildfelder und Szenen so zu kombinieren, dass eine möglichst abwechslungsreiche „erzählerische Auffächerung“ des Bibeltextes erzielt wird. Das Spektrum der Variationsmöglichkeiten, die ‚Grammatik‘ dieser Bildanlagen, bekommt man am besten dadurch in den Griff, dass man sich mit den Lösungen befasst, die auf verschiedenen Blättern für das Problem der Rahmung gefunden werden: mit der Art und Weise, wie einzelne Bildfelder gerahmt werden oder auf Rahmung verzichten, und mit der Art und Weise, wie Rahmensysteme angelegt werden bzw. wie Kupferstiche ohne solche Systeme auskommen. Dabei soll das bereits analysierte, aufwändige und detailliert ausgearbeitete ornamentale Rahmensystem von Blatt 48 als Ausgangspunkt dienen und gefragt werden, in welche Richtungen hin ein derartiges Rahmensystem abgeändert und variiert werden kann, was des öfteren bedeutet, dass bereits auf Blatt 48 erkennbare Tendenzen verstärkt und auf diese Weise neue Lösungen erreicht werden.

So war etwa bereits auf Blatt 48 festzustellen, dass das ornamentale Rahmensystem zwar an der Abgrenzung aller Bildfelder in irgend einer Form beteiligt ist, dass es aber keineswegs alle vollständig einschließt, bleiben doch einige in den Außenbereichen nach oben bzw. zur Seite hin offen, d.h., ein geschlossenes Rahmensystem, das alle Bildfelder gegeneinander und nach außen hin abgrenzt (wie es in dieser Reinform in der Klauber-Bibel nicht angewandt wird), kann sich auflösen. Wie es aussieht, wenn dieser Auflösungsprozess wesentlich weiter fortgeschritten ist als auf Blatt 48, zeigt etwa Blatt 87 (Abb. 24), auf dem vor allem Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung zusammengefasst sind. Auch Blatt 87 bedient sich wie Blatt 48 einer tryptichonartigen Anlage, indem ein großes zentrales Bildfeld (mit mehreren Szenen) von zwei seitlichen Streifen mit je zwei übereinander gelagerten Bildfeldern flankiert wird (wobei der Begriff Bildfeld, wie noch zu erläutern sein wird, hier teilweise nicht unproblematisch ist). Freilich ist das Tryptichon auf Blatt 87 aufgrund der geringeren Anzahl der Bildfelder weit übersichtlicher angelegt und besteht ein weiterer Unterschied: Die Rocailleformationen stechen hier weit weniger auffällig ins Auge als auf Blatt 48, und dies nicht nur, weil sie insgesamt dünnflüssiger gehalten sind und auf wulstartige Verdickungen wie auf Blatt 48 verzichten, sondern auch deswegen, weil sie fragmentarisch über den Kupferstich verstreut sind und sich nicht mehr zu einem zusammenhängenden System fügen. Teilweise machen sich diese Fragmente wohl erst beim Detailstudium bemerkbar: So wächst im linken unteren Bildfeld mit der Szene des Gangs nach Emmaus links hinter der Figur Christi (wohl aus dem Fels?) ein ornamentaler Bogen empor, der eine horizontale Abgrenzung gegenüber dem darüberliegenden Bildfeld mit der Himmelfahrt bewirkt; rechterhand sind in den unteren Bildrand Rocailles eingearbeitet, die dann hinter einer Mauer verschwinden und oberhalb wieder zum Vorschein kommen, wo sie die Aufgabe einer vertikalen Trennung übernehmen, und zwar zwischen dem Bildfeld mit der Schlüsselübergabe an Petrus außen und dem großen zentralen Bildfeld mit der Erscheinung Christi am See Tiberias. Der Kupferstich zeigt gleichzeitig, dass es nicht unbedingt abstrakt-ornamentaler Elemente bedarf, um die Gesamtanlage zu strukturieren und in einzelne Bildfelder zu zerlegen; diese Aufgabe kann auch von Elementen der Szenen selbst übernommen werden: So schaffen die mächtig links im Vordergrund der Tiberias-Landschaft aufragende Palme und die Felsformation unter ihr eine Abgrenzung zu den Bildfeldern mit der Himmelfahrt und dem Emmausgang links davon; die Mauer



Abb. 24: Klauber-Bibel, Blatt 87 (Evangelium)



Abb. 25: Klauber-Bibel, Blatt 85 (Evangelium)

hinter dem Emmausmahl rechts unten trennt dieses Bildfeld vom zentralen Bildfeld mit dem Geschehen am See Tiberias.

Man wird sich in solchen Fällen natürlich auch fragen, ob hier tatsächlich selbstständige Bildfelder mit unabhängig voneinander angelegten Bildräumen gegeneinander abgegrenzt werden oder ob diese szenischen Elemente nur ein- und denselben Bildraum und damit ein- und dasselbe Bildfeld untergliedern sollen. Dass in der mittleren Zone des Kupferstiches mehrere Stationen des in Johannes 21 erzählten Geschehens über einen sich weit in die Tiefe erstreckenden Raum verteilt sind, dass hier also mehrere Szenen in einem einzigen Bildfeld versammelt sind, ist unmittelbar nachvollziehbar; aber vielleicht bestehen die Flügel des Tryptichons zumindest teilweise gar nicht aus separaten Bildfeldern, vielleicht erweitern sie den im zentralen Feld gezeigten Bildraum?

So könnte man etwa zu Recht argumentieren, dass sich die Hügelformationen der Tiberiaslandschaft jenseits der Palme links in der Landschaft der Himmelfahrt fortsetzen; doch bildet diese Palme andererseits eine derart massive Barriere, dass die Kontinuität zum mindesten nicht sonderlich augenfällig wird – nichtsdestoweniger liegt mit der Himmelfahrt ein Grenzfall vor zwischen einem eigenständigem Bildfeld und einer Nebenszene innerhalb eines größeren Bildfeldes. Das Emmausmahl rechts unten wiederum könnte auf den ersten Blick in einer Laube am Ufer des See Tiberias stattfinden und damit ebenfalls zum zentralen Bildfeld gehören, aber eigentlich nur auf den ersten Blick: Denn dieser Annahme widersprechen die dunkle und damit offenbar ins Innere eines Gebäudes und nicht ans Seeufer führende Türöffnung im Hintergrund und außerdem der Ausblick auf die fernen Häuser zwischen den das Dach stützenden Stäben; nicht zuletzt windet sich, gewissermaßen als bescheidener Rest eines ornamentalen Rahmens, links eine Rocaille an der Mauer empor: Das Emmausmahl und seine rahmende Architektur müssen also als eigenständiges Bildfeld gewertet werden.

Den interessantesten Fall bietet wohl das Bildfeld mit dem Emmausgang links unten, dessen Rahmung an entscheidender Stelle dadurch aufgehoben wird, dass die Protagonisten der Szene sie überdecken und damit das Bildfeld nach rechts hin öffnen. Zwar lässt sich der Landschaftsausblick hinter ihnen in keinen logischen Zusammenhang mit dem die Tiberias-Szenen zusammenfassenden Bildraum des benachbarten Feldes bringen; trotzdem bewegen sich Christus und die beiden Jünger ganz offenbar aus ihrem Bildraum hinaus und in den benachbarten Bildraum hinein, in dem sie in Kürze die einen Zu- bzw. Abfluss des Sees überspannende Brücke überqueren werden. Die beiden Bildräume sind also über eine Art Gelenkstelle miteinander verbunden, ohne dass sie sich zu einem echten, konsequenten Raumkontinuum zusammenschließen; einem solchen Raumkontinuum widerspricht z. B. auch, dass die Größe der Palme akzeptabel erscheint, wenn man sie als Repoussoir der Tiberias-Landschaft betrachtet, hingegen als monströs, wenn man sie mit den Figuren des Emmausganges korreliert. Man mag also weiterhin von zwei Bildfeldern sprechen, muss sich aber dessen bewusst sein, dass die Grenzen zwischen den Bildfeldern hier überspielt werden und damit auch das Konzept des Bildfeldes sich aufzulösen beginnt: eine Konstellation, wie sie ansatzweise auch beim Verhältnis zwischen den Bildfeldern mit den Szenen 11 und 12 in Blatt 48 (Abb. 13, 21, 22) zu beobachten war, wo allerdings die Nahtstelle (die Treppen) erst bei genauem Hinsehen zu entdecken war und das Überschreiten der Bildfeldgrenze bei weitem weniger auffällig inszeniert wurde. Eigenartig mutet es auf Blatt 87 an, dass der von den Wanderern initiierte Bewegungsimpuls nach rechts nicht dazu genutzt wird, wie es naheliegend wäre, über die Brücke direkt zum Haus mit dem Emmausmahl zu führen und so ein weiteres Mal die Grenze zwischen Bildfeldern verschwimmen zu lassen: Die Stiftung dieser räumlichen Beziehung wird geradezu mutwillig dadurch gestört, dass sich die

Brücke nach rechts hin in Rocaillearabesken auflöst, deren Fortsetzung dann als fragmentarischer ornamentales Rahmenfragment für das Bildfeld des Emmausmahles dient. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass selbst der Status des Bildfeldes mit der Schlüsselübergabe trotz des abschirmenden Rocaillebogens bei eingehender Betrachtung Zweifel weckt: Es könnte der Eindruck entstehen, dass der Hügel, der unterhalb der Stadt rechts oben in der Tiberias-Landschaft ansteigt, sich rechts von der Rocaille fortsetzt und zum Gipfel mit dem die Kirche symbolisierenden Rundbau führt, dass sich der Raum also über die trennende Rocaille hinweg kontinuierlich entwickelt. Andererseits: Die Figuren Christi und Petri aus der Schlüsselübergabe sind viel zu groß, als dass sie sich in die Tiberias-Landschaft jenseits der Rocaille einfügen würden.

Derartige trennende ornamentale Elemente innerhalb fehlen ganz auf Blatt 85 (Abb. 25), das die Auferstehung Christi und einige sich daran anschließenden Begebenheiten zeigt. Hier wird gegenüber Blatt 87 ein weiteren Schritt in Richtung Auflösung bzw. Schwund des ornamentalen Rahmens unternommen, indem sich zwar die gesamte untere Begrenzung des Kupferstiches aus Rocailleornamenten zusammensetzt, indem die Ornamente aber von dieser unteren Leiste nur ansatzweise nach oben ins Bildinnere vordringen und überhaupt nichts mehr zu dessen Zerlegung in Bildfelder beitragen, die nunmehr allein durch szenische Elemente erfolgt: Es sind Felsformationen bzw. ein Baumstamm, die das Bildfeld mit der Auferstehung nach links hin gegen das Bildfeld mit Christi Besuch in der Vorhölle abgrenzen und nach rechts hin gegen das Bildfeld, das zwei Szenen vereinigt, nämlich die Begegnung Christi mit Maria Magdalena (oben) und den Besuch der Frauen am leeren Grab. (Es handelt sich ohne Zweifel um ein einziges Bildfeld mit einem zusammenhängenden Bildraum, auch wenn die vertikale Schichtung der Szenen dies zunächst verunklärt: Man könnte vom Garten oben über die Treppen zum Platz vor der Grabeshöhle heruntersteigen.)

Keinerlei Zerlegung des Kupferstiches in mehrere Bildfelder, sei es durch ornamentale oder durch sonstige Elemente, begegnet schließlich auf Blatt 84 (Abb. 26) mit den letzten Stationen der Passion Christi: Sämtliche Szenen sind hier in einem einzigen Landschaftsraum angesiedelt, der durch die vertikal aufragenden Arrangements aus Leidenswerkzeugen (eine Variation der Rahmenteknik, auf die unten näher eingegangen sein wird) zwar eine tryptichonartige Gliederung erfährt (links: Kreuzigung, mitte: Christus am Kreuz, rechts: Kreuzabnahme bis Grablegung), der aber in seiner Kontinuität nirgends unterbrochen wird. Das im mittleren Bildfeld von Blatt 87 ausgiebig angewandte Prinzip, mehrere Szenen im Raum eines Bildfeldes anzusiedeln, erfährt damit seine Ausweitung auf die gesamte Darstellung.

## **Variationen der Rahmenteknik II: Architektonisierung des Rahmens**

Eine weitere Richtung, in die hin das Rahmensystem entwickelt werden kann, lässt sich mit dem Begriff Architektonisierung umreißen. Auch dieses Phänomen begegnete ansatzweise bereits auf der eingangs betrachteten Tafel 48, wenn dort etwa die Salbung des Königs Jehu in einem in den ornamentalen Rahmen übergehenden Raum angesiedelt war oder das Rahmenornament gleich daneben eine Art Thron für den neuen König bildete (Abb. 15). Eine besonders nachdrückliche Architektonisierung des Rahmens, in der szenischer Bildraum und Rahmen völlig verschmelzen und die Figuren auch nicht mehr vor dem Rahmen, sondern in räumlichem Sinne in ihm



Abb. 26: Klauber-Bibel, Blatt 84 (Evangelium)



Abb. 27: Klauber-Bibel, Blatt 56 (Judith)



Abb. 28: Klauber-Bibel, Blatt 15 (Exodus)

agieren, erfolgt dann, wenn die Kurven, Bögen und Ornamenten des Rahmens Nischen ausbilden, die zwar in ihrer ornamentalen Prägung keinerlei Rücksicht auf die Gesetzmäßigkeiten real vorstellbarer Architektur nehmen, aber trotz aller Phantastik und Irrationalität doch als Gehäuse für die Figuren biblischer Szenen dienen und damit architektonische Funktion übernehmen. In solche bizarren Gehäuse wird etwa rechts oben auf Blatt 56 Judit versetzt, die vor ihrem Gang zu dem ihre Heimatstadt Betulia bedrohenden Feldherrn Holofernes zunächst betet und sich dann schmückt, um ihn zu gegebener Zeit verführen zu können (Abb. 27); und ein besonders pointiertes Beispiel begegnet auf Blatt 15 (Exodus) links unten: Dieses Bildfeld zeigt im Hintergrund vor einem ornamentalen Bogen die vor ihrem Auszug aus Ägypten beim Paschamahl versammelten Israeliten, während im Vordergrund ein Mann dem Geheiß Gottes entsprechend die Türpfosten mit Blut bestreicht – d.h., eigentlich bestreicht er den Rocaille Rahmen, dem damit explizit die architektonische Funktion einer Türöffnung zugewiesen wird (Abb. 28).

Während in den eben genannten Fällen die mehr oder weniger stark ausgeprägte Verschmelzung von Rahmen und szenischem Bildraum dahinter zu einem Raumkontinuum nur untergeordnete Bildfelder der Blätter betrifft und deren Rahmensystem sich ansonsten überwiegend auf abgrenzende Aufgaben beschränkt, kann diese Verschmelzung auch bildbeherrschend in Erscheinung treten. So zeigt auf Blatt 55 (Buch Tobit, Abb. 29) das viel Platz beanspruchende zentrale Bildfeld die Hochzeit von Tobit und Sara in einem luftig durchbrochenen Gartensaal, dessen Architektur sich in den Randzonen formal mehrfach an einen Ornamentrahmen annähert: so etwa seitlich in den gekurvten Treppenanlagen, unten in der Kombination aus Balustrade und Rocaille, die als vorderer Abschluss der platzförmigen Ausweitung vor der Festtafel dient, oder auch links oben, wo ein Rocaillebogen zusammen mit einem Laubengerüst eine Kuppel bildet. Freilich lassen sich die rahmenden Ornamente nicht durchgehend in gleichem Maße als Architektur verstehen, die eine Metamorphose hin zum Ornamentalen durchgemacht hat. Die teils recht extravaganten Rocailles in der Mitte und rechts oben etwa setzen auf den Laubengerüsten einfach auf, ohne organisch daraus hervorzuwachsen und wirken außerdem in der Mitte aufgrund ihrer Funktion als Grundfläche für eine weitere biblische Szene der Illusion eines einheitlichen architektonischen Konzeptes entgegen. Aber gerade indem diese Rahmenzonen einmal ihre ornamentale Eigenständigkeit betonen und dann wieder architektonische Eigenschaften entwickeln, wird der Prozess der Verschmelzung zwischen Rahmen und Bildraum besonders anschaulich und stellt sich dem Betrachter die reizvolle Aufgabe, das Oszillieren zwischen den beiden Zuständen und die sich daraus ergebenden Doppeldeutigkeiten an Einzelheiten nachzuvollziehen: Was etwa an der rechten äußeren Treppe zunächst als linke Seitenwand erscheint, könnte auch das Schwanzstück eines am darüberliegenden Bildfeldrahmen befestigten abstrakten Ornaments sein (Abb. 29a).

Während auf den zuvor erwähnten kleinen Bildfeldern aus den Büchern Judit und Exodus die ornamentale Auflösung die ganze Architektur ergriffen hat, ist dies hier nicht der Fall. Zwar laufen einige gekurvte Linien in das Bildfeld hinein (insbesondere die beiden Stufen im unteren Bereich), doch verfestigt sich insgesamt die Architektur im Inneren des Bildfeldes merklich, wird dort von den Vertikalen der Säulen sowie der Horizontalen des darauf aufliegenden Gesimses beherrscht und bedient sich im Einzelnen sogar eines Vokabulars von klassischer Strenge (Kannelierung, Rustizierung). Von einer weitgehenden ornamentalen Auflösung der Architektur ähnlich den Beispielen zu Judit und Exodus, nur in größerer Dimension, kann man hingegen wieder bei dem Gebilde sprechen, das Blatt 65 zum Buch Baruch beherrscht (Abb. 30) und das mit der Architektur des Blattes 55 das Motiv der seitlichen geschwungenen Treppenläufe teilt. Es wird hier eine überaus luftig durchbrochene Architektur, eine

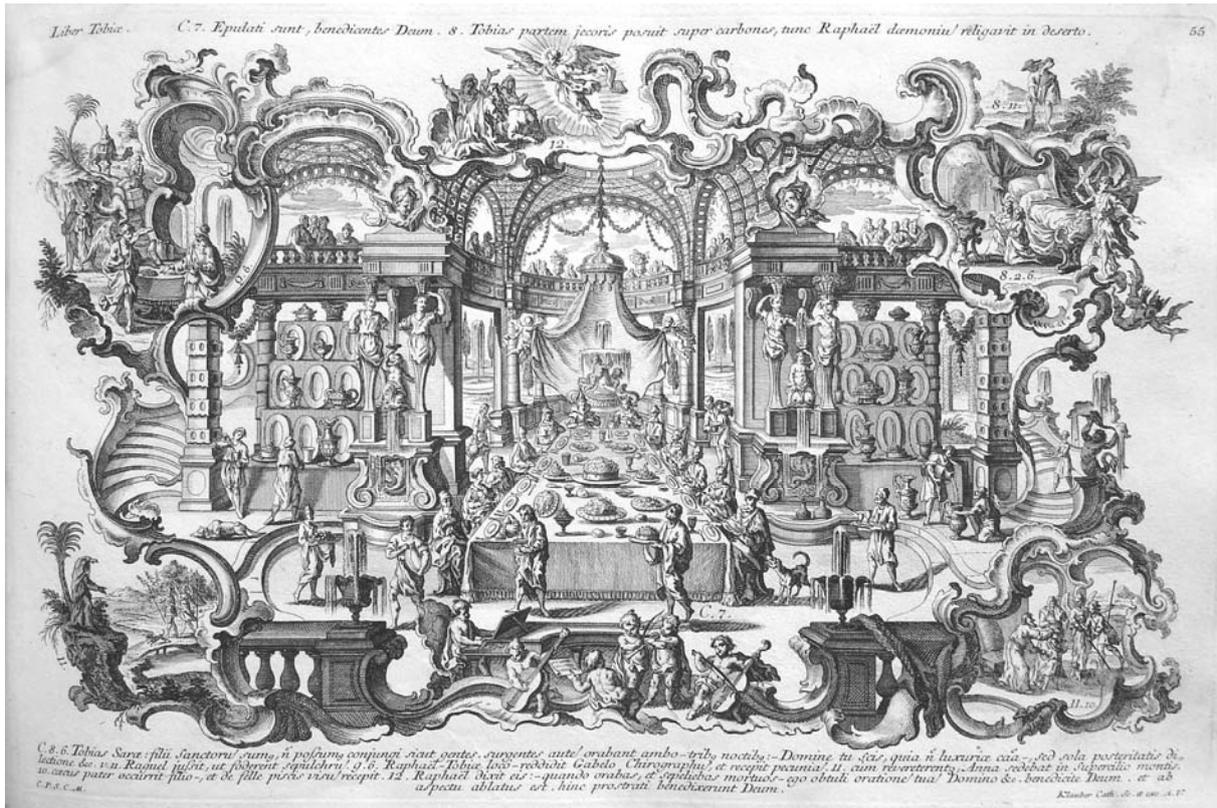


Abb. 29: Klauber-Bibel, Blatt 55 (Tobit)



Abb. 29a: Klauber-Bibel, Blatt 55 (Tobit)

Art extravaganter Gartenpavillon, zum Schauplatz dafür, wie Baruch sein Buch in Gegenwart des Königs und des ganzen jüdischen Volkes vorliest (1,3 ff.). Dieser Pavillon wiederum ist in eine aus französischem Garten und wild wachsender Natur zusammengesetzte Landschaft eingestellt, und zwar dergestalt, dass sich ein zusammenhängender Bildraum des ganzen Kupferstichs bemächtigt hat und man sagen kann, er bestehe aus einem einzigen Bildfeld.

Wer nun dieses Blatt außerhalb der Serie betrachtet und die anderen Blätter vielleicht gar nicht kennt, würde es vermutlich so beschreiben, dass Pavillon und Landschaft in der oben erwähnten Silhouettentechnik rahmenlos auf den Untergrund gesetzt sind, dass also Rahmung in diesem Kupferstich überhaupt keine Rolle spielt, abgesehen vielleicht von einigen ornamentalen Elementen am unteren Bildrand. Hat man sich freilich zuvor mit Blättern befasst, die mit ornamentalen Rahmen arbeiten (wie z. B. das eingangs analysierte Blatt 48, Abb. 12), so erscheint insbesondere die Art, wie auf Blatt 65 der Mittel- und Hintergrund der Szene (Prophet und König sowie die Menschenmenge und die Gartenanlage dahinter) dem Queroval des Durchblicks durch den Pavillon einbeschrieben sind, sehr wohl von der Idee des ornamental gerahmten Bildfeldes abgeleitet, nur dass sich das Rahmensystem gegenüber Blatt 48 in die mittlere Zone des Kupferstiches zurückgezogen hat (nicht mehr das Bildfeld als Ganzes, sondern dessen Fokus rahmt) und sich dabei gleichzeitig zu einem architektonischen Gehäuse für das biblische Geschehen entwickelt hat. Nicht zuletzt verrät der Pavillon seine genetische Herkunft von ornamentalen Rahmenstellen dort, wo er Formen annimmt, die sich mit der Idee eines Gebäudes, mag es auch noch so losgelöst von den realen Anforderungen der Statik konzipiert sein, kaum mehr vereinbaren lassen, an denen also wieder das Ornamentale und damit auch Rahmenhafte die Oberhand gewinnt: Dies ist am deutlichsten in der oberen mittleren Zone der Fall mit ihren gewissermaßen in der Luft hängenden Brunnen, in denen aus Muschelbecken von Wasserpflanzen gerahmte Fontänen hervor schießen, und mit ihren Pflanzen-Fels-Ensembles, die sogar als Miniaturlandschaften mit Gebirgszügen erscheinen könnten. Es hat durchaus den Charakter eines Vexierspiels, wie man bei eher pauschalem Blick auf den Kupferstich eine architektonische Struktur wahrnimmt und diese sich dann aus der Nahaussicht stellenweise auflöst in ein mit Landschaftselementen durchsetztes ornamentales Gebilde.

Die Umdeutung des Rahmens zu einem architektonischen Gebilde (trotz der eben gemachten Einschränkungen darf man von der Anwendung dieses Prinzips ausgehen) beeinflusst auch die Art und Weise, wie die beiden von allegorischen Textpassagen angeregten Nebenszenen seitlich am oberen Bildrand in das Gesamtgefüge eingebaut werden, Szenen, die die Personifikation Jerusalems in zwei gegensätzlichen Gemütszuständen zeigen (links Baruch 4, 8: „ihr habt auch die [Mutter] betrübt, die euch aufzog, Jerusalem“, Abb. 31; rechts 5, 1 f.: „Lege ab, Jerusalem, dein Gewand der Trauer und des Elends ... setze auf dein Haupt die Krone der Herrlichkeit und des Ewigen.“, Abb. 32). Indem sich die ornamentale Architektur zwischen diese Figurengruppen und das zentrale Oval der Vorlesungsszene schiebt, nimmt sie eine Funktion wahr, für die auf anderen Kupferstichen der Serie das Rahmensystem zuständig ist und die darin besteht, für bestimmte Szenen separate Bildfelder abzugrenzen. Doch kommt es hier nicht zu einer solchen Abgrenzung eigenständiger Bildfelder; vielmehr tragen die Nebenszenen der weitgehenden Architektonisierung des Rahmens dadurch Rechnung, dass sie als skulpturaler Schmuck der Architektur aufgefasst werden können.

Die auf Blatt 65 angewandte Idee eines den ganzen Kupferstich füllenden Bildfeldes mit einem Durchblicks durch einen architektonischen Rahmen auf eine biblische Szene, prägt auch Blatt 52 (1 Esra; Abb. 33), nur hat sich der architektonische Rahmen hier wieder bis an die Ränder des Kupferstiches hin ausgedehnt: Der Durch-

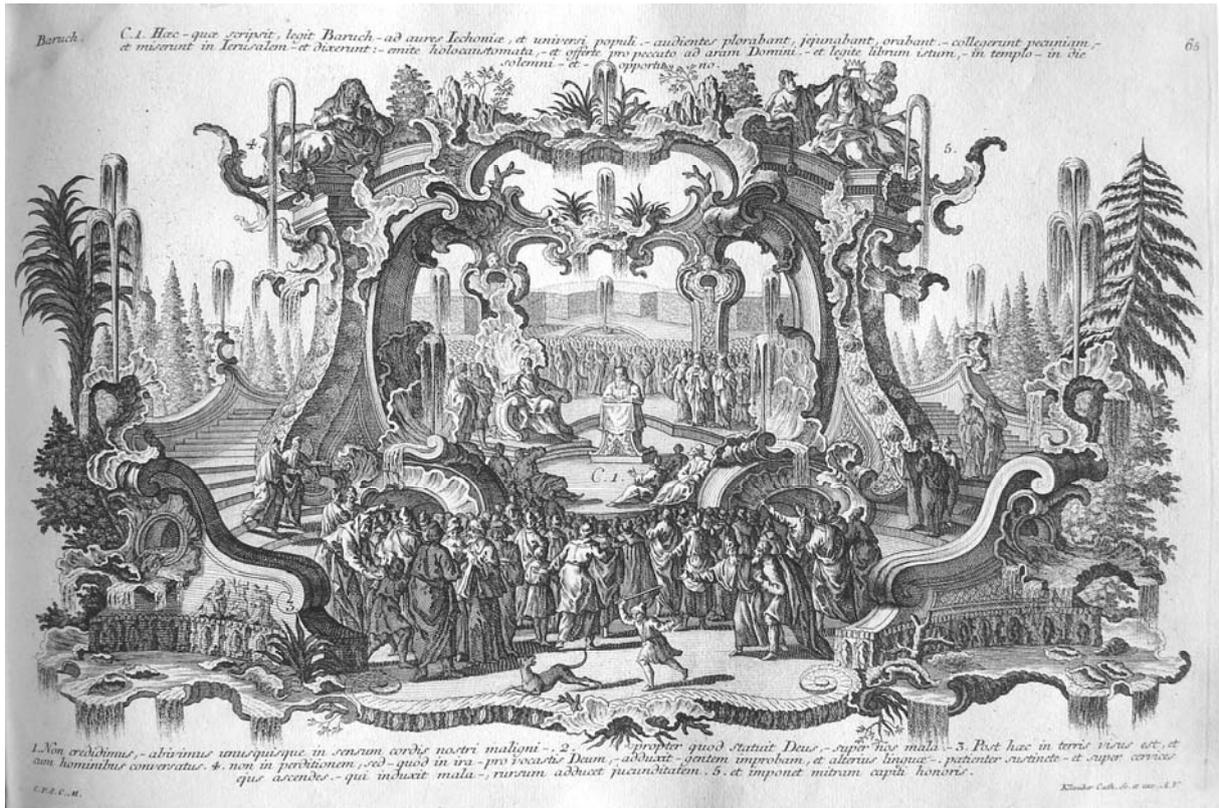


Abb. 30: Klauber-Bibel, Blatt 65 (Baruch)

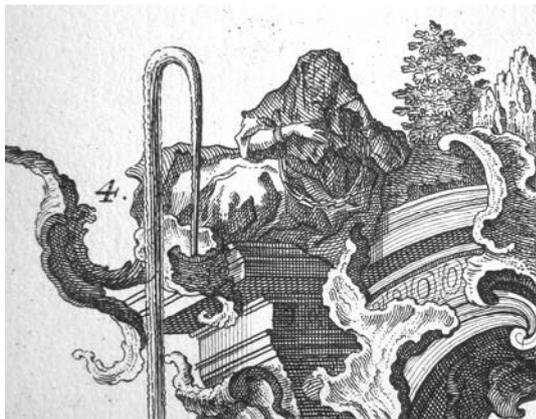


Abb. 31: Klauber-Bibel, Blatt 65 (Baruch)



Abb. 32: Klauber-Bibel, Blatt 65 (Baruch)

blick, auf dem die aus der babylonischen Gefangenschaft nach Palästina zurückgekehrten Juden ihren Tempel wiederaufbauen, wird auf drei Seiten von einem mit Gerüsten verkleideten Rohbau eingeschlossen, an dem fleißig gearbeitet wird; es handelt sich also sozusagen um einen dynamischen, im Entstehen begriffenen Rahmen. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Rahmensystemen, seien sie nun eher ornamentaler oder eher architektonischer Natur, legt es der Künstler bei diesem Rahmen ganz pointiert darauf an, das Rokoko mit seinen Rundungen, Krümmungen, Kurven und fleischigen Verdickungen ins Abseits zu drängen (z. B. an den unteren Bildrand) und an seine Stelle etwas ganz Anderes zu setzen: strenge Rechtecke (insbesondere natürlich das große zentrale Querrechteck) und aus dünnen Stäben zusammengesetzte lineare Gitterformationen; tatsächlich erschließt sich der eigentliche Witz dieser auf den ersten Blick vielleicht etwas trocken und phantasiearm anmutenden Bildanlage erst dann, wenn beim Durchblättern der Serie der Kontrast mit anderen Tafeln erlebbar wird.

Wie der Pavillon auf Blatt 65 (Abb. 30) übernimmt die portalartige Anlage zum einen rahmende Funktion (hier, wie gesagt, in einem umfassenderen Sinne, da sich die Rahmenanlage nicht auf den mittleren Bereich des Kupferstiches beschränkt); zum anderen ist man geneigt, sie ähnlich wie den Pavillon einen Bestandteil des gerahmten Geschehens zu sehen, hier als einen Teil des Gebäudekomplexes, der rund um den im Durchblick zu sehenden Platz emporwächst und zu dem auch die Mauern und Gerüste im Hintergrund gehören. Diese weitgehende räumliche (und auch motivische) Integration von Rahmen und Gerahmtem hat allerdings nur auf den ersten Blick Bestand; der zweite Blick enthüllt Einzelheiten, die der Idee eines Raumkontinuums zuwiderlaufen und damit eher den Charakter der Rahmenzone als eigenständiger 'Baustelle' betonen, wobei durchaus davon auszugehen ist, dass auch eine solche Mehrdeutigkeit zu den beabsichtigten Vexierspielstrategien gehört: So sind sämtliche Arbeiter der Rahmenzone in kleinerem Maßstab wiedergegeben als die Figuren im Vordergrund des gerahmten Durchblicks, die bei der Annahme eines gemeinsamen Raumes weiter vom Betrachter entfernt und kleiner sein müssten als alle Figuren der Rahmenzone (man vergleiche insbesondere die Arbeiter oben unmittelbar unterhalb der Schriftzeile mit der Mittelszene). Außerdem beteiligt sich ganz vorne ein Putto am 'Rahmenbau', wie man ihn sich kaum als dem Personal der biblischen Szene zugehörig vorstellen kann, wie er aber als figural belebendes Element und Echo biblischer Szenen in einer eigenständigen Rahmenzone des öfteren auf den Tafeln begegnet. (Der Putto hat eben einen Eimer am Haken einer Seilwinde befestigt, deren Seil einen weiteren der für diese Tafel charakteristischen linear-rechtwinkligen Akzente setzt.) Schließlich mag man das Werkzeugensemble unten im Vordergrund zunächst als etwas deuten, was auf einer Baustelle zufällig achtlos herumliegen kann und sich somit als Vordergrund der biblischen Szene verstehen lässt; bei näherem Hinsehen erweist es sich dann doch eher als nicht diesem szenischen Raum angehöriges, künstlich arrangiertes Stilleben, zumal es in einen von (weitgehend verdeckten) Rocailles gebildeten Trog gebettet ist und dadurch gegen den dunklen, neutralen Bodenbereich im Vordergrund der biblischen Szene abgegrenzt wird.

Zu einer vollständigen räumlichen Integration eines architektonischen Rahmens mit dem dahinterliegenden Bildfeld ohne die auf Blatt 52 zu beobachtenden Doppeldeutigkeiten kommt es auf dem ebenfalls die Portal-/Durchblicksstruktur einsetzenden Blatt 86 mit der Erscheinung Christi bei den Aposteln (Abb. 34), dem einzigen Blatt der Serie, das wirklich nur ein *einziges* Bildfeld mit einer *einzig* biblischen Szene zeigt; hier wird der Eindruck einer nach vorne hin offenen Guckkastenbühne mit einem sich aus der Architektur heraus entwickelnden Portalvorbau erweckt. Dieser Eindruck kommt zum einen dadurch zustande, dass die untere Begrenzung in einer



Abb. 33: Klauber-Bibel, Blatt 52 (1 Esra)

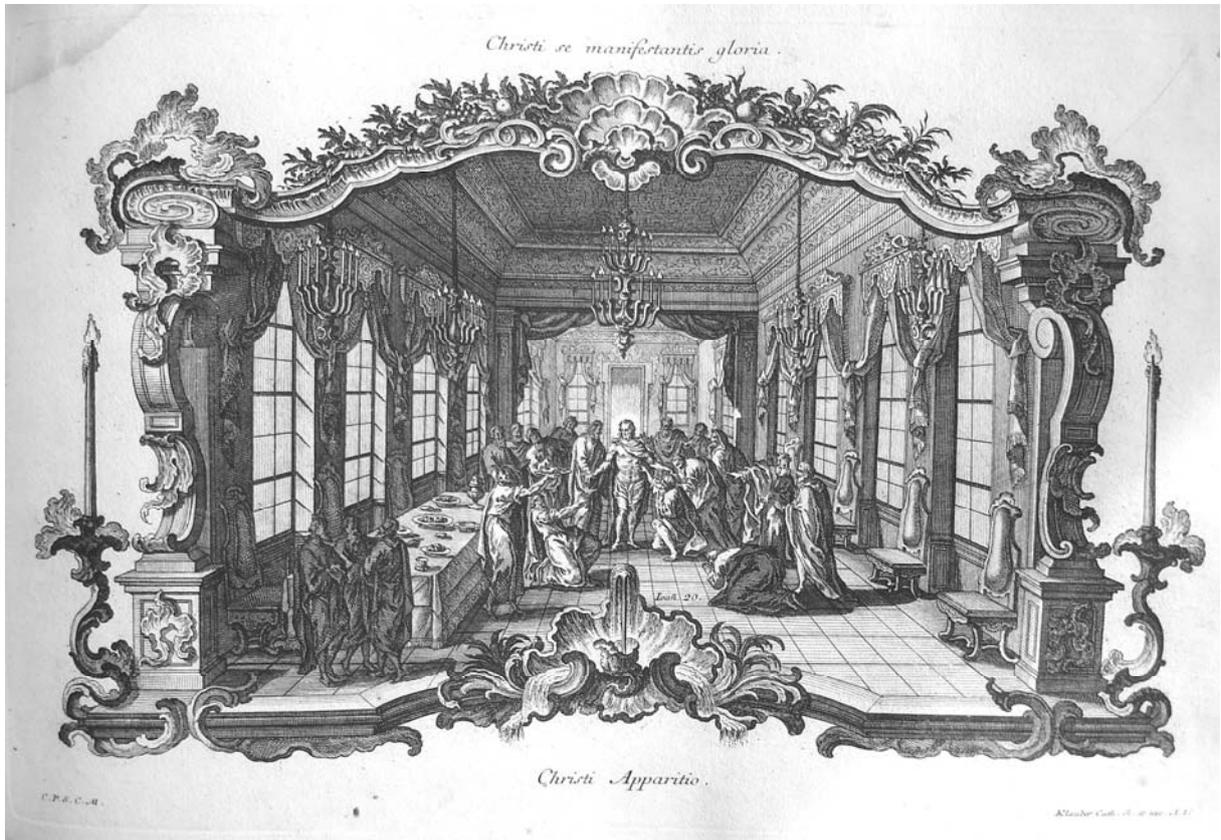


Abb. 34: Klauber-Bibel, Blatt 86 (Evangelium)

ornamental angereicherten Stufe besteht, die direkt in das Zimmer zu führen scheint, in dem das Wunder stattfindet, zum anderen dadurch, dass die ornamentalen Ensembles aus Basen, oben volutenartig eingerollten Spangen und Kapitellen links und rechts unmittelbar den Querschnittsflächen der Seitenwände des Zimmers vorgeblendet scheinen, die dadurch entstanden sind, dass die vordere Wand des Zimmers für den Guckkasteneffekt abgehoben wurde; insbesondere die zum Betrachter hin gewölbten Spangen scheinen den durch die zentralperspektivische Anlage des Zimmers vermittelten Bewegungsimpuls der Wände weiterzuführen. Lediglich am oberen Bildrand erscheint der Rahmen weniger unmittelbar als Fortsetzung des Raumes dahinter, da die Nahtstelle zwischen der Decke und dem Rahmen nicht einsehbar ist. Es ist instruktiv, die Anlage dieses Blattes mit der auf Blatt 91 (Apostelgeschichte; Abb. 35) zu vergleichen, die sich zwar aus sechs Bildfeldern zusammensetzt, aber ganz von dem großen Bildfeld mit der Predigt des Paulus auf dem Areopag dominiert wird. Auch hier ist ein (allerdings wesentlich komplizierterer) zentralperspektivischer Innenraum nach vorne hin geöffnet und kann über eine Stufe am unteren Bildrand betreten werden; doch während auf Blatt 86 an die Architektur seitlich Elemente angefügt sind, die sie zwar fortsetzen, aber doch nicht mehr dem Innenraum des Zimmers angehören und deshalb als portalartiger Rahmen erscheinen, wird auf Blatt 91 auf derartige Elemente verzichtet. Hier sind die die Darstellung seitlich abgrenzenden Säulen lediglich die am weitesten außen platzierten Elemente der das ganze Bild durchziehenden Säulenreihen, so dass man entweder sagen kann, dass hier die funktionale Architektonisierung des Rahmens besonders konsequent durchgeführt ist – oder dass die Architektur, in der das biblische Geschehen angesiedelt ist, an diesen Stellen rahmenlos auf den Bildgrund gesetzt ist.

In diesem Spannungsfeld zwischen Rahmenlosigkeit einerseits und zu Ende gedachtem architektonischem Rahmen andererseits steht auch Blatt 95 (Briefe der Apostel Jakob und Judas Thaddaeus; Abb. 36). Nähert man sich der Tafel außerhalb des hier thematisierten Kontexts und betrachtet sie isoliert, nicht als Bestandteil einer Serie, wird man sich zunächst eher fragen, was sie eigentlich zum Thema ‚Rahmen‘ beizutragen hat, und eine rahmenlos auf den Bilduntergrund gesetzten Palastanlage sehen, die einen zusammenhängenden Raum für die ganze Darstellung definiert, so dass man wieder von einem einzigen Bildfeld sprechen kann. Der Palast besteht aus zwei parallel verlaufenden Flügeln mit dazwischen liegendem Ziergarten und gewährt an den dem Betrachter zugewandten Schmalseiten der Flügel Einblicke in prächtige Gemächer, in denen die Apostel im Begriff sind, Briefe zu schreiben (links, Judas Thaddaeus) bzw. zu versiegeln (rechts, Jakobus).

Man wird vielleicht generell diesem Blatt nicht viel Aufmerksamkeit schenken wollen in der Meinung, der Künstler habe sich hier wenig Gedanken über angemessene Bildgegenstände gemacht (außer den schreibenden Aposteln zeigt das Blatt nur eine weitere Szene, nämlich den Sturz des Jakobus vom Dach des Tempels) und stattdessen einfach viel Platz mit Kulisse gefüllt; und wenn dieser Verdacht auch ansatzweise begründet sein mag, so gewinnt die Tafel doch, wenn man sie als Bestandteil einer Serie sieht: Aus dieser Perspektive gelingt dem Künstler sogar ein ausgesprochener Überraschungscoup, wenn inmitten von Kupferstichen, auf denen sich häufig figuren- und detailreiche Bildfelder bzw. Szenen in wogender Unruhe aneinanderdrängen, plötzlich ein Kupferstich erscheint, in dessen symmetrischer, ausgewogener Anlage weite Bereiche tatsächlich bloße handlungsfreie Kulisse sind, insbesondere auch die Bildmitte, und die figuralen Szenen an den Rand gedrängt sind oder sogar gesucht werden müssen. (Es bedarf recht genauen Hinsehens, um den Sturz des Apostels zu entdecken.) Bei dieser Betrachtung im Kontext der Serie wird auch klar, dass man die Bildanlage zwar so deuten kann, dass hier im zusammenhängenden Raum eines Bildfeldes drei Szenen angesiedelt sind, dass man andererseits den



Abb. 35: Klauber-Bibel, Blatt 91 (Apostelgeschichte)



Abb. 36: Klauber-Bibel, Blatt 95 (Briefe der Apostel Jakobus und Judas Thaddaeus)

Palast aber auch als eine Art Rahmen sehen kann, der die beiden äußeren Bildfelder mit den Aposteln zusammenbindet, letztlich ganz ähnlich wie auf dem eingangs erläuterten Blatt 48 (Abb. 12) ein System aus Rocailles einen Zusammenhang zwischen (dort allerdings zahlreicheren) Bildfeldern herstellt. Nur ist auf Blatt 95 die dienende Funktion des Rahmensystems völlig verloren gegangen, indem es sich eines Großteils der zur Verfügung stehenden Fläche bemächtigt hat; und außerdem erfahren das architektonische Rahmensystem und die Bildfelder, wie bereits angedeutet, eine vollständige räumliche Integration: Die beiden Bildfelder zeigen Räume im Inneren der zu Rahmenezwecken genutzten Architektur.

### **Variationen der Rahmentchnik III: Vergegenständlichung des Rahmens**

Nach der Architektonisierung soll nun ein anderes, bereits im Zusammenhang mit dem Werkzeugstillleben im Vordergrund der Tafel 52 gestreiftes Prinzip der Rahmengestaltung erläutert werden, das darin besteht, Gegenstände in den Rahmen einzubinden bzw. den Rahmen mehr oder weniger aus Gegenständen zusammenzusetzen oder ihn völlig zu vergegenständlichen, und zwar in der Regel unter Nutzung von Gegenständen, die zu den in den Bildfeldern dargestellten Szenen einen inhaltlichen Bezug aufweisen. Wenn man als Ausgangspunkt wieder ein ornamentales Rahmensystem wie das des eingangs betrachteten Blattes 48 (Abb. 12) wählt und sich von hier aus kommend Blatt 23 (Buch Josua, Abb. 37) zuwendet, so erscheint es auf den ersten Blick, als bediene sich der Künstler auch hier in erster Linie abstrakte Ornamente, um die Fläche in Bildfelder zu zerlegen. Bei näherem Hinsehen ergibt sich dann, dass in die Rocailles mehrere eigenartige, sich krümmende Gebilde eingewoben sind, deren Form ganz offensichtlich von den Instrumenten abgeleitet sind, mit denen die Priester im zentralen Bildfeld die Mauern von Jericho zum Einsturz bringen; und hat man diese Krummhörner im Rahmen einmal identifiziert, so dominieren sie den Kupferstich sogar weit stärker als die im Mittelgrund des Bildfeldes miniaturnah wiederergegebenen Blasinstrumente und man stellt eher einen Zusammenhang zwischen den Krummhörnern der Rahmenzone und dem Untergang Jerichos her.

Während die Krummhörner im Rahmensystem des Blattes 23 gewissermaßen in einem Metamorphoseprozess auf halbem Weg zwischen Ornament und Gegenstand angesiedelt sind, sind in den aus dünnen C-Bögen gebildeten Rahmen des Bildfeldes rechts unten auf Blatt 25 (Buch der Richter: Dalila schneidet dem schlafenden Simson das Haar ab, Abb. 38) Schere und Stricke als wichtige Requisiten der biblischen Szene ohne ornamentale Verfremdung eingebunden, was nicht ausschließt, dass den um die Bögen geschlungenen Stricken, die auf die bevorstehende Fesselung Simsons hinweisen, auch ornamentale Qualitäten zukommen. Diese Anreicherung des Rahmenornaments mit Gegenständen kann in unterschiedlicher Intensität erfolgen; sie kann zurückhaltend ausfallen wie hier, wo es sich wieder um Details handelt, die entdeckt sein wollen, sie kann aber auch stärker in den Vordergrund treten; im wahrsten Sinne des Wortes tut sie dies etwa auf der Baustellentafel 52 wo, wie bereits erwähnt, zahlreiche dicht aneinandergereihte Werkzeuge zusammen mit Rocailleornamenten unten eine Art Rahmenleiste bilden (Abb. 33).

Da sich bereits dort die Ornamente nur schwer neben den gegenständlichen Elementen behaupten können und weitgehend hinter ihnen verschwinden, erscheint es als konsequente Weiterentwicklung des Prinzips, dass sich Rahmen bzw. Rahmen



Abb. 37: Klauber-Bibel, Blatt 23 (Josua)



Abb. 38: Klauber-Bibel, Blatt 25 (Richter)

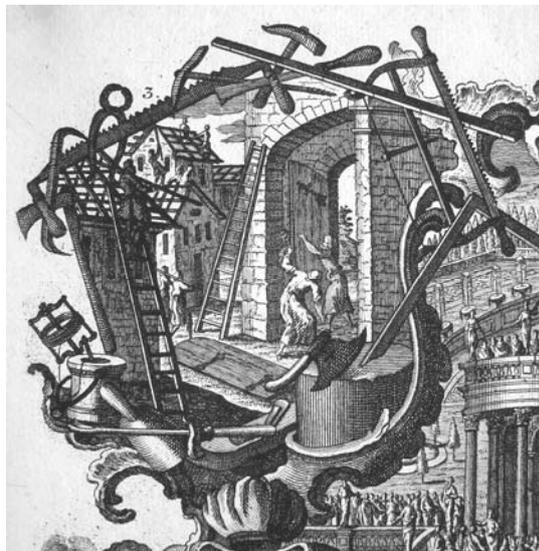


Abb. 39: Klauber-Bibel, Blatt 53 (2 Esra [Nehemia])

teile ausschließlich aus Gegenständen zusammensetzen, und man muss in der Bilderbibel nur umblättern zu Blatt 53 (2 Esra bzw. Nehemia), um dort im Bildfeld links oben, das eine weitere Baustellenszene enthält (Aufbau der Stadtmauer von Jerusalem), dieses Prinzip umgesetzt zu sehen (Abb. 39): Rechterhand ergibt sich noch eine Symbiose zwischen einem Rocaillebogen einerseits und einem Hackblock mit Beil bzw. einem Winkelmaß andererseits; doch verfolgt man den Rahmen weiter gegen den Uhrzeigersinn, so besteht er in diesem weiteren Verlauf ausschließlich aus Werkzeugen; lediglich an der Basis links unten züngelt noch einmal eine Rocaille. Die Werkzeuge sind hier unmittelbarer als auf Tafel 52 (Abb. 33) als einer Rahmenzone zugehörig erkennbar, die von der Darstellung im Bildfeld getrennt zu sehen ist; trotzdem kommt es links zwischen dem Rahmen und dem Inneren des Bildfeldes zu einer Interaktion, die die Grenze zwischen beiden zumindest ansatzweise verwischt: Die ein Haus gelehnte Leiter ist so nahe an den rahmenden Werkzeugkranz gerückt und parallel der diesem Kranz angehörigen Axt ausgerichtet, dass sie auf den ersten Blick dem Rahmen zugerechnet werden könnte; ebenso scheinen das Dachgerüst des fraglichen Hauses und einige der benachbarten Werkzeuge ineinander verzahnt (was bei genauem Hinsehen dann doch nicht der Fall ist). Sicher hat der Künstler auch mit Bedacht eine weitere Leiter in der Mitte des Bildfeldes platziert, die das lineare Linienspiel des Rahmens mitten in das Bildfeld trägt und zusammen mit der linken Leiter den Eindruck entstehen lassen könnte, diese beiden Gegenstände hätten sich gewissermaßen aus der Rahmenzone gelöst und seien ins Bild hineingewandert.

Als ein den ganzen Kupferstich beherrschendes Stilmittel wird der aus Gegenständen zusammengesetzte Rahmen auf Blatt 73 eingesetzt (2 Makkabäer, Abb. 40). Das zentrale Bildfeld mit dem Martyrium der sieben makkabäischen Brüder und ihrer Mutter, die sich dem Befehl des Königs Antiochus widersetzt hatten, Schweinefleisch zu essen, ist auf drei Seiten von Arrangements aus Folterinstrumenten umgeben, die in ihrer Massivität und Plastizität die kleinteilige Szene im Mittelfeld zu erdrücken drohen und zunächst weit stärker die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln als dieses Mittelfeld. Man mag hier ein weiteres Beispiel dafür sehen, wie sich der Rahmen unbotmäßig in den Vordergrund drängt, doch lässt sich kaum leugnen, dass von der monumentalen Präsenz der Folterinstrumente eine bedrohliche, beunruhigende Wirkung ausgeht, die den Betrachter weit nachdrücklicher in eine dem grausamen Geschehen angemessene Stimmung versetzt als die Szene im Mittelfeld, die zwar Folterinstrumente in Aktion zeigt, aber zugleich aufgrund der rokokohaften Zierlichkeit der Figuren kaum die geforderte emotionale Intensität vermitteln kann. In Anbetracht dessen, dass kleinteilige figurale Graphik sich generell schwer tut, Extremsituationen angemessen zu vergegenwärtigen, und dies für Rokokographik ganz besonders gilt, muss man es also als glückliche Eingebung des Künstlers werten, die Folterinstrumente verhältnismäßig groß zu dimensionieren, ihre Formen nicht durch spielerische Rocailleornamente zu verunklären bzw. abzumildern (Rocailles zumindest nicht allzu auffällig mit ihnen interagieren zu lassen) und die Instrumente ohne figurale Belebung allein für sich sprechen zu lassen, so dass die Phantasie des Betrachters in besonderem Maße dahingehend stimuliert wird, sich die Anwendungsmöglichkeiten der Instrumente auszumalen. Was die räumliche Beziehung des Rahmens zum zentralen Bildfeld angeht, so herrscht weitgehende Trennung, indem der Rahmen die biblische Szene zumeist einfach abschneidet. Lediglich rechts scheint sich der Boden der biblischen Szene jenseits der mit einem Strick umwundenen Säule fortzusetzen und auch als Grundfläche für die Folterinstrumente zu dienen; doch greifen weiter oberhalb weder die Figuren noch die Architekturen des Bildfeldes auf den Bereich außerhalb der Säule über.



Abb. 40: Klauber-Bibel, Blatt 73 (2 Makkabäer)



Abb. 41: Klauber-Bibel, Blatt 24 (Richter)



Abb. 42: Klauber-Bibel, Blatt 25 (Richter)

Als weiteres Beispiel für einen den ganzen Kupferstich dominierende Großform des vergegenständlichten Rahmens sei an das bereits in anderem Zusammenhang erwähnte Blatt 84 (Abb. 26) mit den letzten Stationen der Passion Christi erinnert: Dort bilden das Kreuz und weitere Leidenswerkzeuge zusammen mit rudimentären Rocailles eine untere Rahmenleiste, und auch die seitlich pfeilerartig aufragenden weiteren Arrangements aus Leidenswerkzeugen können ihre Herkunft vom Konzept des Rahmens nicht verleugnen, nur dass die seitlichen Rahmen hier ein Stück weit ins Bild hineingewandert sind, es damit tryptichonartig untergliedern und der Eindruck eines die biblischen Szenen einfassenden Rahmens gegenüber einer Lösung wie der auf Blatt 73 (Abb. 40) natürlich abgeschwächt ist.

Eine weitere Variante des vergegenständlichten Rahmens begegnet in der rechten oberen Zone von Blatt 24 (Buch der Richter, Abb. 41). Hier sind in einen insgesamt eher unauffälligen und an dieser besonderen Stelle auch weitgehend verdeckten Rocailerrahmen drei Blasinstrumente integriert, wie es dem bereits oben beschriebenen Prinzip entspricht, doch sind nun zwei dieser Gegenstände so gestaltet, dass sie ihrerseits rahmende bzw. abgrenzende Funktion für ein Bildfeld übernehmen können: Das von dem gekrümmten Blasinstrument gebildetes Rund nimmt die Szene auf, wie Gideon durch das nicht vom Tau benetzte Schaffell erkennt, dass Jahwe ihn zum Befreier Israels auserwählt hat (das Instrument möglicherweise angeregt durch den kurz vorhergehenden Vers 34: „Da ergriff der Geist des Herrn Gideon, er stieß in die Posaune“); das an einer der Posaunen darüber befestigte Tuch zeigt, wie bei der Einnahme der Stadt Tebez eine Frau von einem Turm aus eine steinerne Handmühle auf Abimelech wirft. Und blättert man um zu Blatt 25, so begegnet sofort ein weiteres, besonders skurriles Beispiel für diese Technik, den Rahmen (bzw. einen Teil) nicht durch eine Serie von Gegenständen zu ersetzen, sondern einen einzelnen Gegenstand zum Rahmen umzufunktionieren (Abb. 42): Die Szene, wie Simson mit einem Eselkinnbacken 1000 Philister erschlägt, erscheint hier gerahmt vom abgezogenen Fell eines Esels, komplett mit Kopf und (zumindest zwei) Extremitäten. Strukturell weisen die drei genannten Beispiele freilich Unterschiede auf: Während das Blasrohr des Instruments der Gideon-Szenen einen Freiraum definiert, der dann szenisch gefüllt werden kann, hier also letztlich das Prinzip des gerahmten Bildes (trotz des formal ungewöhnlichen Rahmens) in reiner Form vorliegt, nimmt das Tuch der Posaune darüber seine rahmend-abgrenzende Aufgabe dadurch wahr, dass es eine Fläche bietet, auf die die Szene dann projiziert werden kann (konkret ist sie hier als gemalt zu denken); eine Illusion, die dadurch befördert wird, dass aufgrund der Stauchung des Tuches unten ein Teil des gemalten Bildes verdeckt wird. Auch die Eselshaut kann als eine solche Projektionsfläche gedeutet werden, auch wenn es sich aus dem Blickwinkel realistischer Bildgestaltung um keine natürliche Projektionsfläche handelt wie das Tuch der Posaune (‚natürlich‘, weil man sich ein solches Tuch auch in der Realität als bemalt denken könnte), sondern um etwas, das nur durch die künstlerische Phantasie zur Projektionsfläche umgedeutet wird. (Betrachtet man die toten Philister im Vordergrund, könnte man auch den Eindruck gewinnen, dass sie auf der Eselshaut liegen, d.h., dass das Geschehen im Bildfeld als dreidimensional zu denken ist und in einem Raum angesiedelt ist, der auf gänzlich irrationale Weise von der Eselshaut umschrieben wird.)

Des öfteren auf den Kupferstichen begegnende natürliche Projektionsflächen sind Architekturen bzw. Architekturfragmente, auf denen als skulptiert oder gemalt zu denkende Bildfelder mit biblischen Szenen gewissermaßen als Bauschmuck angebracht werden können. Eine besonders aparte und vielfältige Ausprägung erfährt diese Lösung auf der ‚Rahmenbaustelle‘ des Blattes 52 (Abb. 33): Ebenso wie dieser Rahmen im Aufbau befindlich ist, sind auch zwei Bildfelder erst im Entstehen begriffen, indem rechts außen eben ein Wandgemälde fertig gestellt wird (Abb. 43) und links



Abb. 43: Klauber-Bibel, Blatt 52 (1 Esra)



Abb. 44: Klauber-Bibel, Blatt 52 (1 Esra)



Abb. 45: Klauber-Bibel, Blatt 26 (Richter)

unterhalb davon eine weitere biblische Szene als Relief in Stein gemeißelt wird (Abb. 44); in der linken Hälfte des Kupferstichs sind ein weiteres Gemälde und ein weiteres Relief bereits vollendet. Umgekehrt zeigt Blatt 26 (Richter) derartigen Bauschmuck kurz vor seiner Zerstörung, indem drei Fragmente des von Simson eben zum Einsturz gebrachten Tempels mit Reliefs geschmückt sind, von denen zwei biblische Szenen zeigen (rechts: Philister führen den geblendeten Simson nach Gaza; Abb. 45). Diese Projektionsflächen sind nun keine Bestandteile eines Rahmensystems mehr, sondern sind innerhalb eines Bildfeldes in den szenischen Kontext des biblischen Geschehens integriert, so dass sich eine besonders ausgeprägte Bild-im-Bild-Struktur ergibt (streng genommen: Bildfeld im Bildfeld). Ganz ähnlich werden auf Blatt 68 (Buch Jona, Abb. 46) die seitlichen Bildfelder (die Grenzen hin zum mittleren Bildfeld sind verwischt, aber es handelt sich um kein konsequentes räumliches Kontinuum) jeweils von einem Schiff dominiert (links: Jonas schifft sich nach Ninive ein; rechts: Jona wird unterwegs ins Meer gestürzt); das Segel des Schiffes dient dann jeweils als Bildträger für eine weitere Szene, indem diese Szenen auf das Segel gemalt erscheinen und konsequenterweise von Takelwerk überschritten werden (links, mit einem zusätzlichen Binnenrahmen aus Rocailleornamenten: Jona predigt in Ninive; rechts: Jona und der Feigenbaum).

#### **Variationen der Rahmentchnik IV: Anreicherung des Rahmens mit figuralen Elementen**

Wenn weiter oben im Zusammenhang mit der Vergegenständlichung des Rahmens Beispiele dafür angeführt wurden, wie in einen ornamentalen Rahmen auf den Inhalt des Bildfeldes bezogene Gegenstände montiert werden können, so ist dies nun dahingehend zu ergänzen, dass eine derartige Anreicherung auch mit figuralen Elementen erfolgen kann; häufig werden Figuren und Gegenstände auch kombiniert. So entdeckt man im Rahmen des Bildfeldes mit dem Begräbnis Jakobs auf Blatt 13 (Genesis) links unten nicht nur ein Stundenglas und Totengebeine, sondern auch die Vanitas-Allegorie eines seifenblasenden Putto (Abb. 47); und der obere Rahmen des zentralen Bildfeldes von Blatt 11 (Genesis) wird von musizierenden Schäferputten und Schafen belebt; eine spielerische Reflektion darauf, dass Jakob seinem Onkel Laban als Hirte dient (Abb. 48). Während der seifenblasende Putto durch seine Haltung ganz auf das Geschehen im Bildfeld bezogen ist und dadurch seine dienend-erläuternde Funktion zum Ausdruck bringt, könnte man von den Schäferputten durchaus behaupten, dass sie sich in gewisser Hinsicht selbst genügen und dass derartige Nebenszenen damit eine Eigenständigkeit erreichen, in der sie strukturell kaum mehr von dem Fall zu unterscheiden sind, in dem eine biblische Szene ganz in bzw. vor den Rahmen verlegt ist (wie z. B. der thronende König Jehu rechts außen auf dem eingangs erläuterten Blatt 48, Abb. 15).

Einige motivisch und strukturell besonders interessante figural-gegenständliche Ensembles im Rahmenbereich ergeben sich auf den ersten Blättern der Bibel durch die Verwendung antiker Mythologie, die im Verlauf des Buches zwar weiterhin gelegentlich aufgegriffen wird, aber weniger komplex und dann fast ausschließlich in Form dekorativer Wassergottheiten. Eröffnet wird der mythologische Reigen auf Blatt 2, wo die Schöpfungsgeschichte an den vier Ecken des Bildfeldes von Darstellungen der vier Elemente begleitet wird, deren Mittelpunkt jeweils eine das Element personifizierende Gottheit bildet (Abb. 49: Luft – Äolus; Abb. 50: Feuer – Jupiter mit Blitzbündel).



Abb. 46: Klauber-Bibel, Blatt 68 (Jona und die sog. kleinen Propheten)



Abb. 47: Klauber-Bibel, Blatt 13 (Genesis)



Abb. 48: Klauber-Bibel, Blatt 11 (Genesis)

Auf derselben Tafel wird außerdem der Rocaille Rahmen des Bildfeldes zu Genesis 1, 14 ff. (Gott schafft Sonne, Mond und Sterne) von Göttern bevölkert, nach denen Planeten benannt sind, also von personifizierten Darstellungen der von Gott geschaffenen Himmelskörper (Abb. 51). Man könnte damit sagen, dass diese Götter der Szene innerhalb des Bildfeldes angehören, zumal sie auf Wolken lagern, die aus dem Innern des Bildfeldes hervorzuströmen scheinen und den Rahmen überschneiden, zum anderen sind sie durch die Technik der Allegorisierung vom Handlungszusammenhang im Bildfeld distanziert und fungieren damit eher als auf die Darstellung des Bildfeldes bezogene Elemente der Rahmenzone.

Auf den Blättern 4, 8 und 10 (alle Genesis) sind mythologische Figuren jeweils in den oberen Bereich der Rahmenzone integriert, allerdings auf strukturell unterschiedliche Weise. Die durch den Zodiakus im Hintergrund als Tierkreiszeichen Wassermann identifizierte Gottheit und die begleiteten geflügelten Genien auf Blatt 4 (Abb. 52) schütten Wasser aus Amphoren bzw. speien Wasser, so dass sie als verantwortlich erscheinen für die im zentralen Bildfeld darunter ansteigenden Wassermassen der Sintflut und damit also handelnd in das Geschehen eingreifen; die mythologischen Gruppen der Blätter 8 und 10 hingegen sind, obwohl die Darstellung im Bildfeld und der Rahmen sich auch hier gegenseitig durchdringen, weit weniger unmittelbar am Geschehen beteiligt und greifen eher inhaltliche Komponenten des Bildfeldes darunter (Feuer bzw. Nacht) in mythologischer Form auf. Auf Blatt 8 (Abb. 53) hat einer der beiden Jupiter flankierenden Putten zwar noch das Blitzbündel erhoben, als wolle er es auf die brennenden Städte Sodom und Gomorra im Bildfeld darunter schleudern, doch wird die Interaktion weit weniger deutlich als auf Blatt 4, wo das Wasser tatsächlich in das Bildfeld nieder strömt; keinerlei direkte Interaktion schließlich ergibt sich auf Blatt 10 (Abb. 54) zwischen der auf einem den Rocaille Rahmen überschneidenden Wolkenband dahin ziehenden Mondgöttin und dem Traum Jakobs von der Himmelsleiter im Bildfeld darunter – dass es sich bei der Mondgöttin um eine in der Rahmenzone angesiedelte und durch das Thema Nacht motivierte Beigabe handelt, nicht um eine Handlungsträgerin der biblischen Szene, geht auch daraus hervor, dass der Mond in seiner nicht durch Allegorisierung verfremdeten Gestalt im Bildfeld recht auffällig (und durch Spiegelung sogar zweifach) präsent ist. Derartige Mischungen aus mythologischer und biblischer (oder auch legendarischer) Ikonographie begegnen in der zeitgenössischen Graphik des öfteren auch bei Serien zu den Elementen, Jahreszeiten, Sinnen u. ä.; die Sintflut oder der Untergang von Sodom und Gomorra mit mythologischem Beiwerk wie dem hier vorliegenden könnten z. B. gut in einer Serie der vier Elemente das Wasser und das Feuer repräsentieren.



Abb. 49: Klauber-Bibel, Blatt 2 (Genesis)



Abb. 50: Klauber-Bibel, Blatt 2 (Genesis)



Abb. 51: Klauber-Bibel, Blatt 2 (Genesis)



Abb. 52: Klauber-Bibel, Blatt 4 (Genesis)



Abb. 53: Klauber-Bibel, Blatt 8 (Genesis)



Abb. 54: Klauber-Bibel, Blatt 10 (Genesis)

## Tradition I: Bilderbibeln

Wenn nun abschließend die Frage gestellt werden soll, ob die Klauber-Bibel und ihre spezifischen Gestaltungsmittel in eine bestimmte graphische Tradition eingereiht werden können, so ist es sicher nicht sinnvoll, in einem umfassenden Sinn die Geschichte der Methode zu verfolgen, mehrere Bildfelder auf einer zur Verfügung stehenden Fläche zu verteilen und durch ein wie auch immer geartetes Rahmensystem in Zusammenhang zu bringen, handelt es sich hier doch um ein Standardverfahren der Druckgraphik, das spätestens seit dem 16. Jahrhundert in zahllosen Varianten durchgespielt wird.

Sinnvoll erscheint hingegen die engere Fragestellung, ob Varianten dieser Methode bereits vor der Klauber-Bibel bei Illustrationsserien zur Bibel Anwendung fanden, und hier wird man zunächst an frühere Bilderbibeln denken. Jedoch: Die Mehrzahl der berühmten und zumindest teilweise sicher auch den Künstlern der Klauber-Bibel bekannten Bilderbibeln des 17. und frühen 18. Jahrhunderts können ihnen kaum formale Anregungen für die Gestaltung ihrer Kupferstiche vermittelt haben, da sie sich pro Kupferstich auf ein Bildfeld mit zumeist einer biblischen Szene beschränken: Dieses Vorgehen hat Matthäus Merian d. Ä. für seine *Icones biblicae* (Frankfurt 1625 - 1627)<sup>11</sup> ebenso gewählt wie Melchior Küsel für seine *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti* (Augsburg 1679) oder Christoph Weigel für seine *Historiae Celebriores Veteris Testamenti Iconibus Repraesentatae* (Augsburg 1708); und auch wenn Christoph Weigel in seiner früheren Bilderbibel, der *Biblia ectypa* (Augsburg 1695)<sup>12</sup> mehrere Bildfelder pro Seite bietet, so geschieht dies durchgehend auf eine sehr einfache Weise, so dass man darin kaum eine Vorstufe für die komplizierten und variationsreichen Klauberschen Anlagen sehen kann: Eine Seite setzt sich jeweils aus vier gleich großen, von schlichten Rahmenlinien begrenzten hochrechteckigen Bildfeldern zusammen; das Ziel einer möglichst gut lesbaren und leicht erfassbaren Abfolge von insgesamt über 800 biblischen Szenen stand hier klar im Vordergrund. Wesentlich kunstvollere Seitengestaltungen, die in Einzelheiten möglicherweise nicht ohne Einfluss auf die Klauber-Bibel blieben, begegnen allerdings in Johann Ulrich Kraus' *Historischer Bilder-Bibel* (Augsburg 1698 – 1700). Auf den 135 hochformatigen Kupferstichen dieses Werkes füllt jeweils ein querrrechteckiges, von einer Rahmenlinie eingefasstes Bildfeld mit einer biblischen Szene in etwa die obere Hälfte des zur Verfügung stehenden Raumes, während in der unteren Hälfte stets neue Varianten dafür erprobt werden, ein oder mehrere Bildfelder mit sich chronologisch anschließenden biblischen Begebenheiten in aufwändige Rahmenkonstruktionen einzubauen. Während diese auffällige und durchgehend beibehaltene Teilung der Seite in zwei strukturell unterschiedlich behandelte Hälften in Kraus' einige Jahre später erschienener *Heiliger Augen- und Gemüths-Lust* (1706) einleuchtend erscheint, da der strukturellen Zweiteilung dort eine inhaltliche entspricht (das streng gerahmte Bildfeld oben illustriert jeweils das Evangelium eines Sonn- oder Feiertages, das individuell gestaltete Ensemble unten jeweils eine weitere Lesung des Tages), wirkt sie in der *Historischen Bilder-Bibel* weit weniger motiviert, da beide Teile chronologisch zusammengehörige biblische Begebenheiten abbilden. Was auch immer Kraus zu dieser eigenartigen Lösung bewogen hat: Auf Blatt 15 (Abb. 55) konkretisiert sich das Schema z. B. so, dass im großen Bildfeld oben Jakobs Vision von der Himmelsleiter (Genesis 28) illustriert wird und dass darunter vier kleeblatt- bzw. kreuzförmig angeordnete kleine Kartuschen das Geschehen mit Begebenheiten aus

<sup>11</sup> vgl. Anm. 8.

<sup>12</sup> Weigel fungierte bei beiden Bibeln in erster Linie als Verleger und betraute andere Künstler mit Entwurf und Ausführung der Kupferstiche.



Abb. 55: Kraus, *Historische Bilder-Bibel*, Blatt 13 (Genesis)



Abb. 56: Kraus, *Historische Bilder-Bibel*, Blatt 5 (Genesis)

Genesis 29 – 32 fortsetzen (links außen: Jakob schiebt den Stein vom Brunnen, um das Vieh Labans zu tränken, Genesis 29; rechts außen: Jakobs Abschied von Laban, Genesis 31/32; oben: Jakob ringt mit dem Engel, Genesis 32; unten: Jakobs Versöhnung mit Esau, Genesis 33). Wenn man betrachtet, wie diese vier Kartuschen durch reiches Rahmenwerk aus Akanthus, Palmzweigen, Fruchtgehängen etc. zu einer dekorativen Einheit zusammengebunden werden und wie figurale Elemente in das Ornament integriert werden (Engel mit Ölzweigen als Anspielung auf die Versöhnungsszene; trinkende Männer als Anspielung auf die Brunnenszene), so wird unmittelbar anschaulich, dass in diesen unteren Zonen der Kupferstiche eine Art der Bibelillustration vorliegt, die strukturell eng mit Gestaltungsprinzipien der Klauber-Bibel verwandt ist, auch wenn sie hier noch auf relativ beschränktem Raum praktiziert wird und noch nicht von der ganzen Bildfläche Besitz ergriffen hat. Des weiteren bietet Kraus in diesen unteren Zonen der Kupferstiche eine ganze Reihe phantasievoller Rahmenlösungen, die das ornamentale Rahmensystem mit architektonischen, figuralen oder gegenständlichen Elementen anreichern und damit Gestaltungsmittel einsetzen, wie sich ähnlich auch in der Klauber-Bibel finden.

Einen besonders interessanten vergegenständlichten und sogar zu einem szenischen Aktionsraum umfunktionierten Rahmen schafft Kraus z.B. gleich auf Blatt 5, wo das Bildfeld mit der auf den Fluten schwimmenden Arche des Noach, auf die eben die Taube mit dem Ölzweig zufliegt (Abb. 56), von dunklen Wolkenballungen umgeben ist, aus denen Regen niedergeht bzw. aus denen Genien Wasser speien und schütten: ein sinnfälliger Kontext für das biblische Geschehen, auch wenn auf der Szene im Bildfeld eigentlich die Wassermassen bereits im Rückgang begriffen sind, so dass insbesondere der aus einer Amphore Wasser gießende Genius, in dem man fast eine unmittelbare Vorlage für den Wassermann auf Blatt 4 der Klauber-Bibel erkennen könnte (Abb. 52), nicht wie die entsprechende Figur der Klauber-Bibel unmittelbar mit dem biblischen Geschehen darunter interagieren kann und das Wasser sich nicht ins Bildfeld hinein ergießen kann; letztlich ein nicht ganz befriedigendes Zusammenspiel von Rahmen und Bildfeld. Auf dem unteren Bildfeld des Blattes 89 bei Kraus (Erziehung Daniels und seiner Gefährten am Hof Nebukadnezars, Daniel 1; Abb. 57) erinnert der ganz aus wissenschaftlichen Instrumenten zusammengesetzte Rahmen an ähnliche Formationen in der Klauber-Bibel (Abb. 39); und auf Blatt 96 bei Kraus weist die untere Zone (Abb. 58) Verwandtschaft mit der oben erläuterten doppeldeutigen Baustelle auf Blatt 52 (Abb. 33) der Klauber-Bibel auf: Wie man dort die im Bau befindliche Portalanlage zunächst als Bestandteil der im Durchblick sichtbaren Baustelle zu deuten geneigt war, sie sich dann aber als letztlich eigenständige Rahmenzone herausstellte, so könnte man hier zunächst von einer rahmenlosen zusammenhängenden Szene ausgehen, in der der den Propheten Jona ausspeiende Fisch von Schiffen umgeben ist. Doch ist diese Interpretation schwer mit dem biblischen Bericht zu vereinbaren; außerdem umgibt die zentrale Gruppe aus Fisch, Jona und Landstück eine unstrukturierte weiße Zone, in der das Meer unterbrochen ist und die sich trennend zwischen die Mittelgruppe und die Schiffe schiebt: Es handelt sich bei diesen Schiffen, verbunden durch Wellen andeutendes Gestrichel, also eher um einen Rahmen, der eine Metamorphose zum Gegenständlichen hin durchgemacht hat, wobei freilich das Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Rahmens wieder sicher beabsichtigt ist.

Recht aufschlussreich ist schließlich eine Gegenüberstellung der Klauber-Bibel mit den Bilder-Bibeln des Johannes Buno aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts,<sup>13</sup> obwohl nicht unbedingt davon auszugehen ist, dass letztere im süddeutschen Raum

<sup>13</sup> Johannes Buno: *Bilder-Biebel / Oder Biblisches Memorial. Über das Neue Testament unsers Herrn Jesu Christi*, Wolfenbüttel 1674; *Bilder-Bibel / darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments durch Alle Capitel In annemliche Bilder kürztlich gebracht*, Hamburg 1680.

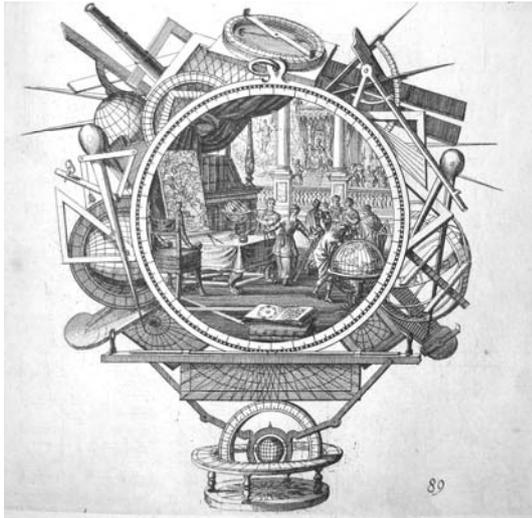


Abb. 57: Kraus, *Historische Bilder-Bibel*, Blatt 89 (Daniel)

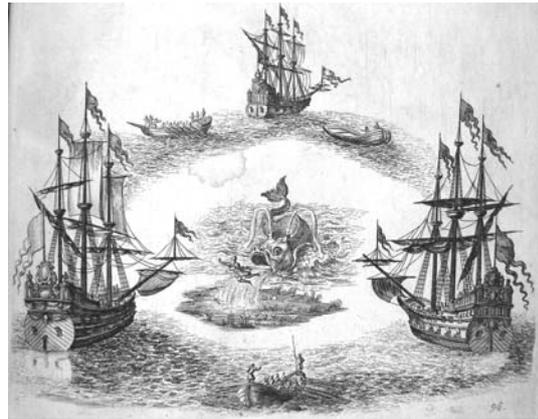


Abb. 58: Kraus, *Historische Bilder-Bibel*, Blatt 96 (Jona)

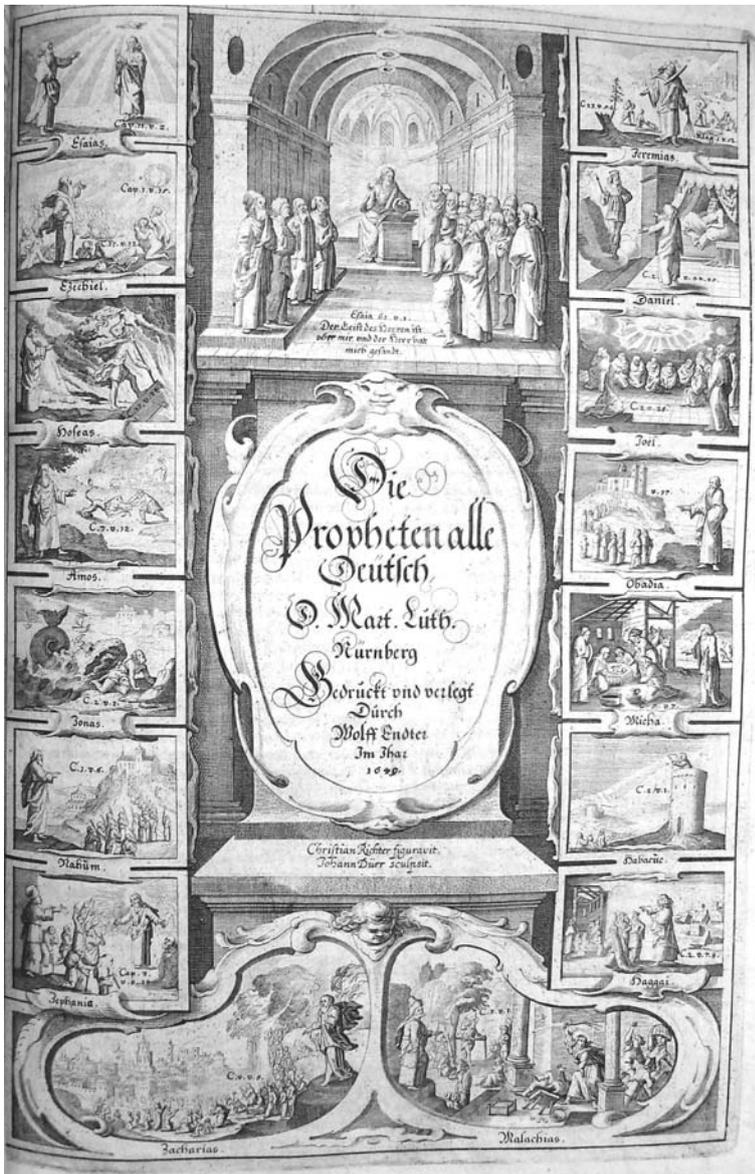


Abb. 59: Bibel Endter 1649, Zwischentitelseite (Propheten)

rezipiert wurden; die Gegenüberstellung wäre einer separaten Analyse würdig und sei hier nur kurz angedeutet. Die Blätter der Buno-Bibeln versammeln jeweils eine Fülle von Szenen eines biblischen Buches auf einem Blatt und hinterlegen, was eine gewisse strukturelle Verwandtschaft mit bestimmten auch in der Klauber-Bibel verwendeten Rahmentechiken bewirkt, das gesamte szenische Ensemble mit einem figuralen oder gegenständlichen Hintergrund. Buno freilich verfolgt konsequent eine didaktische Zielsetzung, die auf dem Titelblatt der Klauber-Bibel zwar auch angesprochen wird, aber, wie die Analyse ergeben hat, letztlich dekorativen und ästhetischen Zwecken untergeordnet bleibt: Bunos klar in Spalten und Reihen angeordnete Bildfolgen mit den (im Gegensatz zur Klauber-Bibel) in die einzelnen Szenen integrierten Textelemente stellen eine mnemotechnische Aufbereitung des Inhaltes der biblischen Bücher dar und gestalten selbst die erwähnten Hintergründe nach diesem Prinzip – die Bilder zum Hebräerbrief etwa hinterfängt ein phonetisch motivierter Eber (Hebräer – Eber).<sup>14</sup>

## Tradition II: Zwischentitelblätter

Neben den Bilderbibeln gibt es eine weitere Bildtradition, in der mehrere Bildfelder mit biblischen Szenen auf einer Seite angeordnet und durch ein mehr oder weniger elaboriertes Rahmensystem zusammengebunden werden, und zwar sind es illustrierte Titelblätter bzw. Zwischentitelblätter für Bibeln, wie sie bereits im 16. und dann in verstärktem Maß seit dem 17. Jahrhundert nach diesem Prinzip gestaltet werden; dass die Künstler der Klauber-Bibel mit derartigen Serien vertraut waren, darf angenommen werden. Eine wichtige Rolle in der Geschichte dieses Illustrationstypus spielte die sog. Kurfürstenbibel, die in den Jahren von 1641 bis 1768 in zahlreichen Auflagen bei Endter in Nürnberg erschien. Bereits die erste Auflage enthielt sechs von Peter Troschel und Christian Dürr nach Vorlagen von Christian Richter gestochene Zwischentitelblätter für Gruppen biblischer Bücher (Altes Testament: 1 - 5 Moses; historische Bücher; Propheten; Apocrypha; Neues Testament: Evangelien und Apostelgeschichte; Briefe).<sup>15</sup> Jede dieser sechs Seiten kombiniert die Benennung und Illustration der jeweiligen Bücher auf individuelle Weise, wovon das Zwischentitelblatt „Die Propheten alle Deütsch“ (Abb. 59; Johann Dürr nach Christian Richter) einen Eindruck vermitteln mag: Den Mittelpunkt der Anlage bildet ein Podest, dem ornamental gerahmte Kartuschen vorgeblendet sind, und zwar im oberen Bereich eine Schriftkartusche, im unteren Bereich zwei querovale Kartuschen mit je einer Darstellung zum Buch Sacharja und zum Buch Maleachi. Auf dem Podest befindet sich eine Art Guckkastenbühne mit eingestellten Figuren zum Buch Jesaja (d. h., der Rahmen ist hier zu einem architektonischen Gehäuse weiterentwickelt und räumlich mit dem szenischen Geschehen verschmolzen); seitlich angeordnet sind schließlich vertikale Streifen aus je sieben untereinander verbundenen querrechteckigen Täfel-

<sup>14</sup> Gerhard F. Strasser: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel: Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann*, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 36); S. 95 ff.

<sup>15</sup> Die Abbildung ist der dritten Auflage entnommen, in der die Zwischentitelblätter der ersten Auflage weiter verwendet werden: *Biblia, Das ist, Die gantze H. Schrifft, Altes vnd Newes Testaments Teutsch, D. Martin Luthers Auff gnädige Verordnung deß ... Fürsten und Herrn, Herrn Ernsts, Hertzogen zu Sachsen ...*, Nürnberg: Endter, 1649. Zu den Endter-Bibeln insgesamt siehe Rolf-Dieter Jahn: *Die Weimarer ernestinische Kurfürstenbibel und Dillherr-Bibel des Endterverlags Nürnberg*, Odenthal 1986.

chen mit Bildern zu den weiteren Propheten; Streifen, die unten leicht die querovalen Kartuschen überschneiden und sich somit vor dem Podest befinden müssen, deren näherer räumlich-logischer Zusammenhang mit dem Mittelteil der Bildanlage aber unscharf bleibt. Mit der Mischung aus ornamentalen und architektonischen Elementen, aus räumlichem Gebilde und in Felder zerlegter Fläche, aus Bild-im-Bild-Strukturen und bühnenhaftem Guckkasten, aus gerundeten und eckigen Formen erfolgt hier eine recht komplexe Lösung der Aufgabe, auf einem Kupferstich mehrere Bildfelder mit biblischen Szenen unterzubringen; und wenn man bedenkt, dass die Aufgabe auf jedem der sechs Blätter anders gelöst wird, erscheint eine Serie wie diese nicht zuletzt in ihrem Streben nach formaler Virtuosität als ein Ansatz, dessen konsequente Weiterentwicklung zu einem Werk wie der Klauber-Bibel führt.

Wenn man eine solche Entwicklungslinie einmal annimmt, so bestünde ein wesentlicher Schritt natürlich darin, die Zahl der illustrierten Zwischentitelblätter zu erhöhen, denn wenn auch die Klauber-Bibel noch vereinzelt Sammelbilder für mehrere biblische Bücher kennt, in denen dann die Tradition dieser Zwischentitelblätter noch recht deutlich weiterlebt (Blatt 68, Abb. 46), so geht ihr Bestreben doch eindeutig dahin, einem biblischen Buch mindestens eine eigene Tafel zu widmen. Ein vollständiger Abriss der Entwicklung des biblischen Zwischentitelblattes im 17. und 18. Jahrhundert kann bei dieser Gelegenheit natürlich nicht gegeben werden; es können nur exemplarisch einige Stationen herausgegriffen werden.

Immerhin 18 Zwischentitelblätter mit biblischen Szenen, gestochen von Jakob von Sandrart und Johann Friedrich Fleischberger nach Vorlagen von Georg Strauch, bietet z. B. die 1662 im Auftrag des Mainzer Erzbischofs gemeinsam von Endter in Nürnberg und Wust in Frankfurt verlegte katholische Bibel (Abb. 60 – 62);<sup>16</sup> gegenüber der zuvor betrachteten Serie aus der Kurfürstenbibel eine beachtliche Erweiterung, in deren Zuge dann zum einen einzelne Bücher eine eigene Bilderseite (Exodus, Josua, Apostelgeschichte, Offenbarung) oder sogar zwei Bilderseiten (Genesis) erhalten, zum anderen die Szenen zu den vier Evangelien im Sinne einer chronologisch das Leben Christi durchlaufenden Evangelienharmonie auf zwei Bildseiten verteilt werden; letzteres ein Prinzip, das in ausgeweiteter Form auch in der Klauber-Bibel Anwendung findet. Zwischentitelblätter wie die der Mainzer Bibel mit einem Werk wie der Klauber-Bibel in Zusammenhang zu bringen, scheint auch insofern eine naheliegende Assoziation, als die Textbeigaben nun im Unterschied zu der früheren Kurfürsten-Serie nur noch die biblischen Bücher benennen und auf sonstige Textelemente (Namen des Übersetzers, Impressum) verzichten, ihre Zugehörigkeit zu einem Buch also nicht explizit zum Ausdruck bringen: Man könnte sich demzufolge eine Verwendung der Serie losgelöst vom Bibeltext vorstellen und könnte die isolierte Serie mit ihren insgesamt ca. 240 Darstellungen dann durchaus als eine Art Bilderbibel bezeichnen; ob diese Serie oder ähnliche Serien tatsächlich in dieser Form genutzt und vertrieben wurden, bedürfte noch der Untersuchung.

Während die Zahl der Blätter und der Darstellungen stark zugenommen hat, ist die auf der Kurfürsten-Serie zu beobachtende formale Vielfalt der Bildanlagen freilich weitgehend dem Bestreben gewichen, alle Blätter als durch einheitliche Gestaltung als stärker zusammengehörig erscheinen zu lassen und die Bildfelder in einer möglichst leicht fasslichen Art und Weise anzuordnen: Es werden auf einem Blatt stets 12 bzw. 15 annähernd gleich große Felder in vier bzw. fünf Reihen zu je drei Feldern angeordnet, wobei das mittlere Feld der zweiten Reihe häufig durch eine Schriftkartusche ersetzt ist. Immerhin wechseln die ornamentalen Motive, die auf den verschiedenen Blättern zur Rahmung der Bildfelder und Füllung der Zwischenräume

<sup>16</sup> *Bibel, das ist, die Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments nach der uhralten, gemeinen Lateinischen, von der Catholischen Kirchen bewährten, und in derselbigen bißhero allzeit gebrauchten Version, oder Uebersetzung*, Nürnberg : Endter, Frankfurt a. M. : Wust, 1662.



Abb. 60: Bibel Endter / Wust 1662  
Zwischentitelblatt (Josua)



Abb. 61: Bibel Endter / Wust 1662  
Zwischentitelblatt (1, 2 Könige [1, 2 Samuel])



Abb. 62: Bibel Endter / Wust 1662  
Zwischentitelblatt (Offenbarung)



Abb. 63: Bibel Wust 1664  
Zwischentitelblatt (2 Könige)

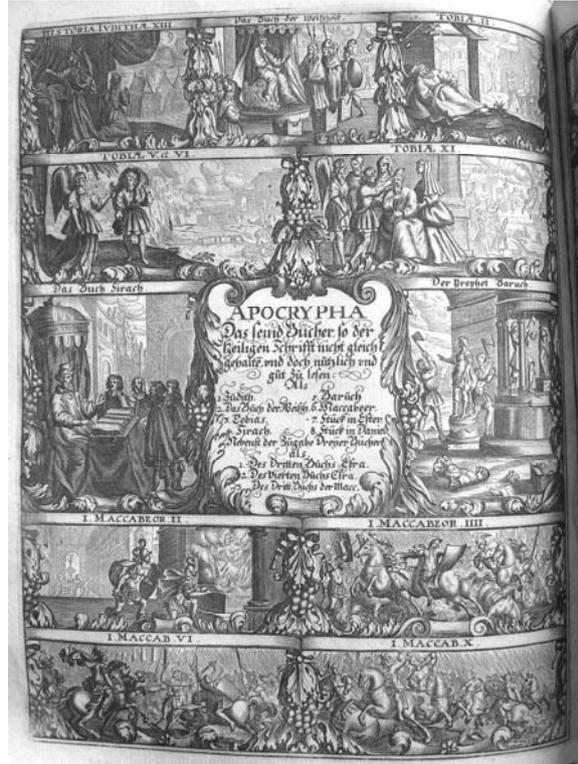


Abb. 64: Bibel Wust 1664  
Zwischentitelblatt (Apokryphen)



Abb. 65: Bibel Wust 1664  
Zwischentitelblatt (Briefe)

verwendet werden; und in diesem Bestreben, zum einen zwar eine größere Zahl von Bildfeldern klar strukturiert anzuordnen, daneben aber auch dem Auge eine gewisse Abwechslung zu bieten, gehen die 18 Zwischentitelblätter (davon 4 Paare) der wenig später (1664) von Wust in Wittenberg verlegten Lutherbibel einen Schritt weiter (Abb. 63 – 65):<sup>17</sup> Sie kombinieren das grundsätzlich stets durchscheinende Prinzip der Bilderstreifen bzw. –kolumnen nicht nur mit variierender Ornamentik, sondern erzielen auch durch den Einsatz unterschiedlich großer Felder stärker voneinander abweichende Seitengestaltungen. Weitgehende Einheitlichkeit des Erscheinungsbildes und ornamentale Zurückhaltung zugunsten der biblischen Szenen hinwiederum kennzeichnen die für die 7. Auflage der Kurfürstenbibel von 1686<sup>18</sup> völlig neu konzipierten Zwischentitelblätter, gestochen von Leonhard [II] Heckenauer, August Christian Fleischmann und Gabriel Ehinger nach Vorlagen von Johann Jakob von Sandrart (Abb. 66): Sie ordnen stets 12 annähernd gleich große Felder in vier Reihen zu je drei Feldern an, umgeben sie mit einem nur minimal variierten zurückhaltenden Rahmen und gestalten lediglich die Schriftkartuschen individuell.

Aber unabhängig davon, ob die Gestaltung der Blätter einer Serie mehr oder weniger variiert: Alle zuletzt genannten Serien (Endter / Wust 1662, Wust 1664, Endter 1686) unterscheiden sich im Erscheinungsbild grundsätzlich von den Blättern der Klauber-Bibel. Sie tun dies nicht nur aufgrund der klar strukturierten Zerlegung der Fläche in Bildfelder mit eingeschränkten Größenschwankungen und aufgrund der nach Art eines gleichmäßigen, weitgehend abstrakten Musters gebildeten Rahmenornamentik, die nicht mit auf das biblische Geschehen bezogenen Gegenständen bzw. Figuren angereichert wird oder gar eine Metamorphose hin zum Gegenständlichen hin durchmacht (bestenfalls wird einmal eine ornamentale Schriftkartusche durch ein geöffnetes Buch ersetzt): Es fehlen auch die für die Klauber-Bibel so charakteristischen komplexen räumlichen Interaktionen zwischen dem Rahmen und dem Bildraum der biblischen Szene; stets entsteht bei diesen Zwischentitelblättern der Eindruck von in das mäßig plastisch ausgebildete Rahmensystem eingelassenen Bildtäfelchen, und manche von ihnen könnten geradezu getäfelte Wände bzw. Decken abbilden (Abb. 65).

Abschließend hinzuweisen wäre noch auf einen anderen Typ des illustrierten Zwischentitelblattes: Dieser Typ verwendet die Methode, die Fläche nicht in Bildfelder zu zerlegen, sondern mehrere Szenen eines in einem gemeinsamen Bildraum anzusiedeln; eine Methode, die auch in der Klauber-Bibel eingesetzt wird, dort allerdings selten als Strukturprinzip des gesamten Kupferstiches angewandt wird (Abb. 26).

Mehrfach kopiert wurden im 17. und 18. Jahrhundert die so angelegten Kupferstiche Matthäus Merians d. Ä. für eine 1626 in Straßburg bei Lazarus Zetzners Erben verlegte Duodezbibel; die Erfindungen tauchen etwa noch 1741, also wenige Jahre vor Erscheinen der Klauber-Bibel, in einer in Tübingen bei Röbel verlegten Bibel auf (Abb. 67).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Biblia, Das ist, Die gantze heil. Schrifft Alten und Neuen Testaments, Deutsch*, Wittenberg : Wust, 1664.

<sup>18</sup> *Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrifft, Altes vnd Neues Testaments Teutsch*, Nürnberg : Endter, 1686.

<sup>19</sup> *Biblia, das ist Die ganze Heilige Schrifft Alten und Neuen Testaments*, Tübingen : Röbel, 1741.



Abb. 66: Bibel Endter 1686  
Zwischentitelblatt (Genesis)



Abb. 67: Bibel Röbel 1741  
Zwischentitelblatt (Genesis)