

## Die Crux des wahren Bildes

### Die Maler des kreuztragenden Christus in einem Titelpupfer Theodoor Galles

von

DAVID GANZ

Glaube, daß wir Maler nicht bloß genannt werden, sondern auch sind: weil wir Christen genannt werden, und es sind, und Nachahmer Christi, wenn auch keine richtigen. Stelle Dir daher mehrere Maler vor, die vor ihren Bildern sitzen und die Augen auf Christus richten, um ihn mit den gebührenden Farben zu malen: [...] sei es beim Gebet im Garten Gethsemane, sei es bei der Geißelung, bei der Kreuztragung oder aber bei der Kreuzigung: einige der Maler würden Christus [...] angebetet von den Heiligen Drei Königen malen, oder wie er Wasser in Wein verwandelt, die Brote vermehrt, triumphal nach Jerusalem einzieht, oder wie er auf dem Berg Tabor im Glanz der Herrlichkeit erstrahlt, und andere ansehnliche, liebliche, gefällige Themen dieser Art. Viele würden lieber diese zum Gegenstand ihrer Nachahmung machen als den Zustand der Verachtung und Armut, der Schmähung und Erduldung des Leidens. Andere würden, was schlimmer ist, anstelle Christi den Verräter Judas zeichnen und darstellen. Andere (ich schaudere davor zurück, es zu schreiben) würden nicht vor Scham erröten, sogar den Teufel an die Stelle Christi in die Tafel ihres Herzens zu malen, während sie das Beispiel Christi betrachten. Wo Maler sich daran machen, das Bild eines beliebigen Gegenstandes auszuführen, pflegen sie das lebendige Urbild in Augenschein zu nehmen. Wer aber von diesen allen Christus am besten darstellt, der ist für den besten Maler und Christen zu halten. Halten wir uns daher an die Ermahnung des Apostels [Paulus], „indem wir hinblicken auf den Urheber und Vollender des Glaubens, Jesus“ und seien wir treue Nachahmer seiner selbst.<sup>1</sup>

1 „Pictores nos esse puta, non iam dici tantum: quia Christiani dicimur, & sumus; Christieque imitatores, sed non recti. Effinge itaque pictores plurimos ad tabellas suas sedere, & in Christum oculos conicere, vt debitis eum coloribus adumbrent; siue sancte in terris conuersantem, siue orantem in horto, siue denique flagellatum, crucem gestantem, aut etiam Cruci affixum; interim, pictorum alij, loco iam dictorum, pingerent Christum vel adoratam a magis, vel aquam in vinum mutantem, vel multiplicantem panes, vel ingressu Hierosolymitano triumphantem, vel in monte Thabor splendore glorie radiantem, & eiusmodi speciosa, grata, placencia; in quibus libentius multi

Was der niederländische Jesuit Joannes David<sup>2</sup> hier beschreibt, ist ein faszinierendes bildtheoretisches Gedankenexperiment: Was malt ein Kollektiv mehrerer Künstler, dem der leidende Christus als lebendes Modell dient? Die verstörende Antwort lautet: Die meisten Maler werden an ihrem Modell vorbeimalen, sich für andere Bildgegenstände entscheiden, sogar Gegen-Bilder zu ihm produzieren. Viele Maler, viele unterschiedliche Bilder, und nur eines davon wahr. Das Experiment erinnert vage an jenes ungleich berühmtere, zu dem Nikolaus von Kues die Mönche vom Tegernsee auffordert: ein Christus-Bild an der Wand, davor in halbkreisförmiger Aufstellung mehrere Betrachter, die alle vom Blick des All-Sehenden getroffen werden.<sup>3</sup> Leitet Cusanus aus seinem Experiment die Zuversicht ab, die Unfaßbarkeit Gottes in einem Gleichnis sinnlich erfahrbar machen zu können, legt Davids Gleichnis sehr skeptische Schlußfolgerungen nahe: Im Blick auf den leidenden Christus zerfällt die Christenheit in eine Ansammlung unterschiedlich Sehender.

Nachzulesen ist das eigenwillige Gleichnis in Davids Buch *Veridicus christianus* (Christlicher Wahrsager), einer katechetischen Schrift, die 1601 zunächst auf Latein und ein Jahr später in einer volkssprachlichen Ausgabe (*Christelicken Waerseggher*) gedruckt wurde.<sup>4</sup> In ihm, und das macht

---

eum quàm in contemptu, paupertate, & passionis opprobrio, & patientia imitentur: alij quod peius est, pro Christo Iudam probitorem delineent & effingant: alij (horreo scribens) etiam cacodemonem in cordis sui tabella, pro Christo depingere non erubescant, interim Christi exemplar contemplantes; vt pictores effigiem cuiuspiam efficturi, viuum solent prototypum inspicere. Qui verò horum omnium Christum optimè expresserit, ille optimum eiusmodi pictor & Christianus censendus est. [...] Itaque iuxta Apostoli monitum: Aspicientes in autore fidei, & consummatorem Iesum; fideles ipsius simus imitatores." JOANNES DAVID, *Veridicus Christianus*: Auctore P. Ioanne David, Sacerdote Societatis IESV, Antwerpen 1601, 45.

2 Zu David vgl. J. ANDRIESEN, „David Joannes“, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Bd. 1, Brüssel 1964, 377–383.

3 Vgl. NICOLAUS CUSANUS, *De visione Dei*, hg. v. HEIDE D. RIEMANN (Opera omnia 6), Hamburg 2000. Vgl. dazu MICHEL DE CERTEAU, „Nikolaus von Kues. Das Geheimnis eines Blicks“, in: *Bildlichkeit*, hg. v. VOLKER BOHN, Frankfurt a. M. 1990, 325–353; HOLGER SIMON, „Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues“, in: *Concilium medii aevi* 7 (2004), 45–76; sowie den Beitrag von JOHANN ANSELM STEIGER in diesem Band.

4 Zu Inhalt und Zielsetzung des Werks äußert sich der Autor folgendermaßen: „In hanc rem [...] certa quaedam Interrogata, seu Quaesita, cum Responsis [...] Fidei vitaeque Christianae Summam complectentia, in gratiam Catechisticae Iuuentutis concinnaram.“ DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), Praefatio ad lectorem. Wie David in der Einleitung ausführt, verfaßte er zunächst die für diesen Zweck besser geeignete volkssprachliche Version des Buches, die auf Drängen des Verlegers aber erst nach der lateinischen Edition erscheinen konnte. Vgl. JOANNES DAVID, *CHRISTELICKEN WAERSEGGER. De principale stucken van t'Christen Geloofen Leuen int cort begrippende. Met een ROLLE DER DEUGTSAEMHEYT daer op dienende. Ende een Schildt-Wacht teghen de*



## HOMINIS VERE CHRISTIANI DESCRIPTIO. 15.



Dic age: Christicolæ augusto quis nomine dignus?  
 Qui Verbo Factoq; sui vim nominis implet.

Seght nu wie datter net den Naem van Christen heest?  
 Die Christus Leer, en wet, beleyet, ende beleeft.

Qui porte l'enseigne, Qui est vrayment digne, Du nom de Chrestien?  
 Qui suit la loy sainte, De cœur, non de feinte, D'œuvre, et de maintien.

Abb. 1: THEODOOR GALLE, *Hominis vere christiani descriptio*, Emblem 15 aus: JOANNES DAVID, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601, 45.

die Brisanz der zitierten Passage aus, spielen Bilder eine zentrale Rolle, genauer emblematische, von Motto und Subscriptio gerahmte Kupferstiche (Abb. 1). Mit ihnen begründet David die bedeutende Tradition jesuitischer Emblembücher.<sup>5</sup>

Auf einer der Seiten des *Veridicus* kann man das Gleichnis aber auch in einer bildlichen Version betrachten, in einem Kupferstich, dessen Entwurf wohl auf Theodoor Galle zurückgeht (Abb. 2).<sup>6</sup> Enge Übereinstimmungen zwischen gestochenem und geschriebenem Bild sind ebenso offensichtlich wie bedeutsame Momente der Differenz: Da ist zum einen natürlich das den Malern vor Augen gestellte Urbild, für das aus der Liste möglicher Passionsthemen die Szene der Kreuztragung ausgewählt wurde. Nicht im üblichen Kontext der Menschenmenge, die Jesus von den Toren Jerusalems zur Hinrichtungsstätte begleitet, sondern ganz allein steht Christus mit dem Kreuz auf einer kahlen Erhebung, einem Ort, dem man im Hinblick auf die Stadtsilhouette im Hintergrund den Namen Golgatha geben mag. Rund um den Hügel hat sich eine Gruppe von zehn Malern vor ihren Staffeleien versammelt, ein jeder mit Pinsel und Palette bewehrt und gerade dabei, letzte Hand an sein Gemälde anzulegen. Jeder der Zehn wählt ein anderes Sujet: Die meisten entscheiden sich für Ereignisse aus dem Leben Christi. In weitgehender Übereinstimmung mit den Angaben im Text malen sie die Anbetung der Könige, die Speisung der 5000, den 12-jährigen Christus im Tempel, die Hochzeit zu Kana, den Einzug nach Jerusalem und die Transfiguration. Drei der Künstler hingegen widmen sich Darstellungen, die die Figur des Kreuztragenden in negative Gegenbilder umdeuten: Judas mit dem Geldbeutel, der Teufel, und eine Frau neben zwei Tierköpfen. Allein der unterhalb Christi platzierte Maler, dessen rechter Fuß genau an die Bildgrenze

---

*valsche Waersegghers, Tooueraers, etc*, Antwerpen 1602. Für die folgenden Ausführungen wurden beide Editionen eingesehen, die Zitate stützen sich aber ausschließlich auf den lateinischen Text.

- 5 Vgl. HUBERT MEEUS, „Antwerp as a centre for the production of emblem books“, in: *Querendo* 30 (2000), 228–239; JOHN MANNING/MARC VAN VAECK (Hg.), *The Jesuits and the emblem tradition. Selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18–23 August 1996*, Turnhout 1999. Zum Zusammenspiel von Bild und Wort in den Emblembüchern Davids vgl. LUDGER LIEB, „Emblematische Experimente. Formen und Funktionen der frühen Jesuiten-Emblematik am Beispiel der Emblembücher Jan Davids“, in: Ebd., 307–321.
- 6 Philipp Galle und seine Söhne Theodoor und Cornelis waren für zahlreiche Publikationsprojekte der Officina Plantiniana zuständig. Theodoor Galle hatte 1598 die Tochter von Jan Moretus geheiratet, der die Leitung der Druckerei übernommen hatte. Vgl. MANFRED SELLINK, „Galle, Philips/Galle, Theodoor“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. v. GÜNTER MEISSNER u. a., Bd. 48, München 2006, 10–13.



# ORBITA PROBITATIS AD CHRISTI IMITATIONEM VERIDICO CHRISTIANO SVBSERVIENTS.

ASPICIENTES IN AVCTOREM FIDEI. HEB. XII.



Christiani nomen ille frustra sortitur, qui  
Christum minime imitatur. D. August. de ver. Christ.

Abb. 2: THEODOOR GALLE, *Aspicientes in auctorem fidei*, Titelkupfer aus: JOANNES DAVID, *Veridicus Christianus*, 341.

stößt, nimmt sich in seinem Werk des Mannes mit dem Kreuz an, den auch seine neun Kollegen vor Augen haben.

Das bildliche Gleichnis Galles steht zum literarischen Gleichnis in Davids Text in einem Verhältnis partieller Verflechtung und partieller Autonomie. Das zeigt sich auch an der Positionierung des Kupferstichs innerhalb des Buches. Die schriftliche Version des Gleichnisses ist in Kapitel 15 des *Veridicus* zu finden, unter der Überschrift: „Sag es nun, wer ist des erhabenen Namens des Christen würdig?“<sup>7</sup> Die gestochene Darstellung des Gleichnisses dagegen ist das Titelpupfer der *Orbita probitatis* (Umlaufbahn der Rechtschaffenheit), einem eigenen Traktat am Ende des Buches, in dem David zu einem spielerischen Gebrauch des *Veridicus* anleiten möchte. Gegenüber den einfachen Emblemen zu den 100 Kapiteln des *Veridicus* besitzt dieses Bild ein sehr viel größeres Eigengewicht. Andererseits sind auch hier rahmende Schriftelemente vorhanden, welche dem Betrachter einen bestimmten Sinnhorizont vorgeben und ihn zu einem übertragenen Verständnis der gestochenen Szene anleiten: „Im Blick auf den Urheber des Glaubens“ und „Den Namen eines Christen erwählt jener vergeblich, der Christus keineswegs nachahmt“.<sup>8</sup> Die beiden Zitate aus Hebr 12,2 und aus Augustinus, *De vita Christiana* erklären die Verknüpfung von Blick und Nachahmungshandlung zum Leitthema der Darstellung. So wie der Maler ein imitator dessen ist, was er vor Augen hat, so soll auch der Gläubige auf Christus blicken und zu seinem imitator werden.

In meinem Beitrag geht es mir darum, Galles Version des Maler-Gleichnisses auf seine bildtheoretischen Implikationen zu befragen. Als besonders folgenreich wird sich dabei insbesondere die Verbindung von Kreuztragung und multipliziertem Malakt erweisen, die einen zentralen Unterschied zu Davids Text ausmacht. Geht man den Gründen für diese Verbindung nach, ergeben sich auch spezifische Antworten auf die zentralen Fragen, die das Gedankenexperiment aufwirft: Weshalb wird als Analogon für die christliche Lebensführung der Akt des Malens gewählt und weshalb wird der Malakt zehnfach vervielfältigt?

7 „Dic age: Christicolae augusto quis nomine dignus?“ DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 44.

8 Im Gegensatz zu den Stichen des Emblemzyklus wird kein niederländisches und französisches Äquivalent der Subscriptio mitgeliefert. Beide Stellen werden etwas erweitert auch in Kapitel 15 zitiert. Vgl. o. Anm. 1 und DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 44. Der Titel des Augustinuszitats dort korrekt als *De vit[a] Christ[iana]* angegeben, in der Subscriptio des Stichs wird daraus *De ver. Christ.*, was man auch *De veridico Christiano* auflösen könnte. Als Autor des Textes gilt heute Fastidius Episcopus. Vgl. JACQUES PAUL MIGNE (Hg.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris 1844–1880, Bd. 50, 383–402.



Das Titelpuffer der *Orbita probitatis* galt bislang als typisches Beispiel einer jesuitischen Meditationskunst, die das materielle Bild zum Hilfsmittel für eine imaginierende Meditation der Heilsgeschichte macht.<sup>9</sup> Diese Einordnung greift jedoch, wie ich im folgenden zeigen möchte, zu kurz. Die Praxis der bildgestützten Meditation wie auch der gesamte Imaginations-Diskurs der Zeit ist zwar eine entscheidende Folie für das Verständnis der Komposition. Doch nimmt Galles Stich letztlich eher eine Randposition gegenüber den genannten Praktiken und Diskursen ein. Mit großer Radikalität stellt er die Zuverlässigkeit menschlicher Bildproduktion ebenso in Frage wie die Zuverlässigkeit der menschlichen Imagination, auf die sich jedes Bildermachen stützen muß. Eine solche Skepsis läßt sich auch an verschiedenen Stellen in Davids Text wiederfinden. Während dort jedoch versucht wird, die Willkür des Zufalls in die geregelten Bahnen göttlicher Providenz zu lenken, entwickelt Galles Stich eine eigene Stoßrichtung, die auch in den Bereich der zeitgenössischen Kunsttheorie übergreift.

## 1. Das Kreuz nehmen

Unter den Ereignissen der Passionsgeschichte ist die Kreuztragung jenes, welches bereits in der Bibel in einen Kontext der imitatio durch den Gläubigen gestellt wird. „Wenn jemand mit mir gehen will, verleugne er sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach!“ So heißt es bei Matthäus in Kapitel 16,24 und ähnlich bei Markus und Lukas im Zusammenhang der Passionsankündigung.<sup>10</sup> In dem Hinweis auf das „eigene“ Kreuz eines jeden ist bereits ein metaphorisches Verständnis von Kreuz und Kreuztragung angelegt, das im Spätmittelalter unter den Vorzeichen einer Frömmigkeit der compassio aufgegriffen und auf den realen Vorgang der Kreuztragung bezogen wird.<sup>11</sup> „Jener ging sein Kreuz

9 Vgl. JOHN B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Bd. 1, Nieuwkoop/Leiden 1974, 95; DAVID FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/London 1989, 183 f.; JEFFREY CHIPPS SMITH, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton 2002, 48 f.; UWE WESTFEHLING, „Christus mit dem Kreuz als Vorbild für die Maler 1602/03“, in: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, hg. v. ROLAND KRISCHEL/GIOVANNI MORELLO/TOBIAS NAGEL, Köln 2005, 205 (Nr. 61).

10 „Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me.“ Vgl. Mt 10,38; Mk 8,34; Lk 9,23 und Lk 14,27.

11 Vgl. UTE ULBERT-SCHÉDE, *Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Eine ikonographische*

tragend voran, und ist für Dich am Kreuz gestorben. So trage auch Du Dein Kreuz und wünsche am Kreuz zu sterben“ formuliert Thomas von Kempen in *De imitatione Christi*.<sup>12</sup>

Für die Bildkunst gilt: Kein anderes Ereignis der Passionsgeschichte, keine andere Station aus dem Leben Christi kann so konkret als Vorbild für eine *imitatio Christi* durch den Gläubigen ausgestaltet werden wie die Kreuztragung. Seit dem Spätmittelalter kennen wir eine Fülle von Darstellungen des kreuztragenden Christus, dem Gläubige mit einem eigenen Kreuz nachfolgen.<sup>13</sup> Im Bildtypus der kreuztragenden Minne ist stellvertretend für den Betrachter des Bildes eine weibliche Figur repräsentiert, die sich Christus mit geschultertem Kreuz angleicht (Abb. 3).<sup>14</sup> Während die Texte stets auf dem metaphorischen Charakter des Kreuz-Bildes insistieren und die je individuelle Prägung des eigenen Kreuzes im Leben jedes Gläubigen deutlich machen, werden solche Differenzierungen in den Bildern dadurch eingeebnet, daß das Handeln der Gläubigen einfach die Kopie dessen ist, was Christus tut. Parallel dazu wird der Gedanke einer kollektiven Nachfolge Christi durch eine größere Zahl von Gläubigen formuliert, sei es durch eine Ordensgemeinschaft, sei es durch eine Gruppe von Laien (Abb. 4).<sup>15</sup> Die Kreuze vervielfachen sich, der Akt des Kreuztragens ist jedem einzelnen auferlegt und stiftet doch soziale Identität. Die von Christus angeführte Gemeinschaft tut dabei nicht nur dasselbe, sondern beschreitet auch den gleichen Weg: *imitatio* wird hier sehr konkret als Nachfolge, als kollektive Teilnahme an einer Reise zu einem gemeinsamen Ziel ausgestaltet. Im Gegensatz zu elitären

---

*Untersuchung*, München 1966, 12–22; BARBARA WILK, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300*, Diss. Univ. Tübingen 1969, 20–36.

- 12 „Processit ille baiulans sibi crucem, et mortus est pro te in cruce; ut et tu tuam portes crucem: et mori affectes in cruce.“ THOMAS VON KEMPEN, *De imitatione Christi*, II, Kap. 12. Zitiert nach FRANK O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, 56, Anm. 55.
- 13 Vgl. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Anm. 12), 56–62; KLAUS KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, 86–94. Zur Rezeption in der nachtridentinischen Kunst der Niederlande vgl. KNIPPING, *Iconography* (Anm. 9), Bd. 1, 94–96.
- 14 Oberdeutsch (Bayern), 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. G 61. Vgl. SABINE GRIESE, „Kreuztragende Minne“, in: PETER PARSHALL u. a., *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/ National Gallery of Art Washington, Nürnberg 2005, 280–282. Zur Ikonographie vgl. ULBERT-SCHÉDE, *Das Andachtsbild* (Anm. 11), 32–34 und 136–139; BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Anm. 12), 59 f.
- 15 *Initiatore instruction en la religion chrétienne pour les enfants*, Frankreich, um 1527. Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 5096, fol. 1v. Vgl. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Anm. 12), 58.





Abb. 3: Kreuztragende Minne, Oberdeutsch (Bayern), 2. Hälfte 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. H. 61.

Formen der imitatio, die den Heiligen vorbehalten sind, steht die via crucis allen Mitgliedern der Christenheit offen.<sup>16</sup>

Für das Titeltupfer der *Orbita* ist die imitatio des kreuztragenden Christus durch eine größere Gruppe von Gläubigen ein entscheidendes Referenzmodell. Zahlreiche Druckwerke der Zeit um 1600 belegen die Aktualität dieses Gedankens: Für den niederländischen Raum sei stellvertretend auf die Druckausgabe von Thomas von Kempens *De imitatione Christi* (1599), auf Antoine Sucquets *Via Vitae Aeternae* (1620) sowie Benedictus van Haestens *Regia Via Crucis* (1635) verwiesen.<sup>17</sup> Auch die Societas Jesu verstand es geschickt, die Modellfunktion der Kreuztragung für eigene Belange auszuspielen und in Bildern ihrer Gründungsgeschichte zu verankern. Die Vision des Ordensgründers Ignatius bei La Storta war ja eine Erscheinung des kreuztragenden Jesus, aus der die Jesuiten den immer wieder kritisierten und bestrittenen Anspruch ableiteten, selbst den Namen Jesu tragen zu dürfen. Gerade einige der frühen Darstellungen aus der Zeit um 1600 inszenieren die Storta-Vision als Begegnung des kreuztragenden Christus mit Ignatius.<sup>18</sup> Noch einen Schritt weiter geht ein Stich des Hieronymus Wiericx, der die Storta-Vision mit dem Bibelwort der Kreuzesnachfolge verknüpft (Abb. 5).<sup>19</sup> Ignatius hält Christus empfangsbereit die Hände entgegen, um das Kreuz entgegenzunehmen. Hinter ihm kniet in deutlich verkleinertem Maßstab eine Gruppe betender Jesuiten. Implizit wird die gesamte Tätigkeit des Ignatius und seiner

- 
- 16 Dieser partizipatorische Charakter der Kreuztragung kommt besonders zum Vorschein, wenn diese von Franziskus vollzogen wird, der mit seinen Stigmata über ein exklusives Körper-Zeichen der Christusähnlichkeit verfügt. Vgl. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Anm. 12), 58.
- 17 Vgl. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Anm. 12), 57, Anm. 55; FREEDBERG, *The Power of Images* (Anm. 9), 185 f. KNIPPING, *Iconography* (Anm. 9), Bd. 1, 94–96; SMITH, *Sensuous Worship* (Anm. 9), 22–27.
- 18 Dies gilt für Darstellungen im Zusammenhang der sog. Historischen Bildervita aus den 1590er Jahren ebenso wie für Cornelis Galles Zyklus der *Vita Beati Patris Ignatii* von 1610. Vgl. URSULA KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982, 131–133 und 274 f.
- 19 Vor 1619, 11,2 × 7,5 cm. Vgl. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius* (Anm. 18), 198, Anm. 966 und 275; JAN VAN DER STOCK/MARJOLEIN LEESBERG (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 65. *The Wiericx Family VII*, bearb. v. ZSUZSANNA VAN RUYVEN-ZEMAN/MARJOLEIN LEESBERG, Rotterdam 2004, 119, Nr. 1533. In eine ähnliche Richtung weist die Beischrift von Cornelis Bloemarts Nachstich von Abraham Bloemaerts verlorenem Gemälde für den Jesuitenkonvent s'Hertogenbosch von 1622: „Sed quotiens trabeamqu. crucem, spinasqu. videbis, Disces ex illis tu quoque dura pati // Proficis exemplo: sed quo te pone sequantur, A Jesu Socij nomen, et omen habent.“ Vgl. KÖNIG-NORDHOFF, *Ignatius* (Anm. 18), 173, Anm. 508.





Abb. 4 : Kollektive Kreuztragung, Initiatoire instruction en la religion chrétienne pour les enfants, Frankreich, um 1527. Paris, Bibliothèque del'Arsenal, ms 5096, fol. 1v.

Gefährten im Orden als Nachfolge Christi im Tragen des Kreuzes ausgewiesen. Jesuitische Leser mögen in dieser Hinsicht ihr eigenes Verständnis des Augustinus-Zitats unter dem Galle-Stich entwickelt haben.<sup>20</sup>

## 2. Die Seele bemalen

Die Metapher der *imitatio* mit dem Kreuz wird im *Veridicus christianus* durch die Metapher einer Nachahmung mit Pinsel und Farben ersetzt. Nicht ein Kollektiv von Kreuzträgern umgibt Christus auf seinem Hügel, sondern eine Gruppe von Künstlern. Wie dieses Bild auf die Situation des Gläubigen anzuwenden ist, erläutert David zu Beginn der *Orbita probitatis*:

Wie irgendein vortrefflicher Maler mit seinem ganzen Fleiß das nach dem Leben auszudrücken versucht, was er gemäß seiner Kunstfertigkeit nachzuahmen sich vornahm; so lastet auch auf dem Christenmenschen jene Sorge, daß er Christus unseren Erlöser im Leben und im frommen Lebenswandel nachahme und in sich gleichsam nach dem Leben gezeichnet zum Vorschein bringe: so wie es dem Anspruch seines Namens und der damit verbundenen Lebensaufgabe entspricht. Diese nämlich besteht darin, darauf hinzuarbeiten, daß Christus in ihm selbst geformt werde. [...] Um diese Nachahmung Christi aber kunstgerechter durchzuführen, hilft alles, was dem Christenmenschen eine Stütze zum guten und glückseligen Leben ist, und ihm als Ansporn dient: wodurch er endlich so in jeder Art von Tugend vorankomme, daß er sein Urbild Christus in sich selbst wie auf einem Gemälde darstellt.<sup>21</sup>

20 In einem flämischen Graphikzyklus zu den *Exercitia spiritualia* des Ignatius wird die kollektive Kreuztragung gleich mehrfach als Bildmetapher für bestimmte Passagen des Textes verwendet. Gerade der Umstand, daß der Freiraum für die Übertragung ins Bild hier sehr groß war, verdeutlicht noch einmal den hohen Stellenwert des Kreuztragungs-Paradigmas für die jesuitische Bildkultur. Aufschlußreich für unsere Fragestellung ist dann insbesondere Stich 15: Die „Besinnung über drei Menschengruppen“ wird in drei Szenen übersetzt, in denen Menschen das Angebot zum Nachtragen des Kreuzes auf sehr unterschiedliche Weise annehmen. Nur der petrusähnliche Akteur im Vordergrund ist zur gewohnten Form der *imitatio* in der Lage. Die anderen beiden hingegen verlieren den Kontakt mit Christus oder lehnen das Kreuz vollständig ab. Das vertraute Modell einer kollektiven Kreuznahme führt hingegen Stich 11 vor, mit der Bildbeischrift: „Quis poterit cogitare diem adventus eius“. Zur Diskussion dieser Stichserie vgl. LYDIA SALVIUCCI INSOLERA, „Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600“, in: *Archivum historicum Societatis Iesu* 60 (1991), 161–217.

21 „Qvemadmodvm praeclens aliquis pictor, omnia sua industria ad viuum conatur exprimere, quod sibi ex arte imitandum praesumerit; ita illa homini Christiano incumbit cura, vt Christum Saluatorem nostrum in vita sanctaq. Conuersatione imitetur, & et in se ad viuum quasi delineatum exhibeat: iuxta nominis sui susceptive operis exigentiam. Hoc enim est adniti, donec in ipso formetur Christus. [...] Ad hanc autem Christi imitationem concinnius peragendam, iuuat quidquid homini Christiano ad benè beateque viuendum adminiculo est, & calcaris loco seruit: quò ita tandem





Abb. 5 : HIERONYMUS WIERICX, Storta-Vision des Ignatius, vor 1619.

Dauids Analogie zwischen dem Maler und dem Christen oszilliert letztlich zwischen zwei verschiedenartigen Vergleichsmomenten: Erstens wird die Imitationshandlung der Maler auf die äußere Lebensführung der Gläubigen bezogen. Das ist die Relation, auf die es auch in den Bildern der kollektiven Kreuznahme ankommt. Aber wie soll der Zusammenhang hergestellt werden, der im Gleichklang von „ad vivum exprimere“ und „imitari in vita“ antönt? Aus der Perspektive des einzelnen Menschen ist die Bildbewegung des „Ausdrückens“ und „Ausstellens“ stets auf eine Bildproduktion im Inneren angewiesen, die sein Handeln orientieren und leiten kann. Das ist der Grund dafür, warum zweitens in der eingangs zitierten Passage von der „cordis tabella“, der Leinwand des Herzens, die Rede ist und weshalb auch sonst als Eintragsfläche der Bilder durchgehend das Innere des Menschen angenommen wird. Im Maler-Gleichnis des *Veridicus* kommt so eine mediale Dimension innerer Bilder ins Spiel, die in der ikonographischen Tradition der kollektiven Kreuznahme gezielt ausgeblendet bleibt.

Das Konzept der menschlichen Seele als Bildträger war für Leser des 17. Jahrhunderts ein geläufiger Topos, den eine lange kultur- wie religionsgeschichtliche Tradition mit mannigfaltigen Facetten angereichert hatte. Seit dem Mittelalter kamen Diskurse aus Medizin, Philosophie, Frömmigkeit und Gedächtniskunst darin überein, dem inneren Vermögen der *imaginatio* eine zentrale Stellung zwischen Wahrnehmung und Denken zuzusprechen. Die menschliche Seele, die durch äußere Wahrnehmungseindrücke wie durch die Tätigkeit der inneren Vorstellungskraft mit Bildern gefüllt wird, wurde dabei in unterschiedlichen Metaphern mit einem Lagerhaus für Bilder, mit einer Wachfläche, einer Holztafel oder einem Spiegel parallelisiert.<sup>22</sup> Dieses universale Konzept verband sich im Feld religiöser Diskurse mit dem Nachdenken über die

---

in omni virtutum genere proficiat, vt Christum veluti prototypum suum in se ipse velut in tabula repraesentet.“ DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 353.

- 22 Zur historischen Entwicklung von *Imaginatio*-Konzepten seit der Antike vgl. *Phantasia – Imaginatio. Vo Colloquio Internazionale Roma 9–11 gennaio 1986*, hg. v. MARTA FATTORI/MASSIMO LUIGI BIANCHI, Rom 1988; KATHARINE PARK, „Picos De imaginatione in der Geschichte der Philosophie“, in: GIANFRANCESCO PICO DELLA MIRANDOLA, *Über die Vorstellung. De imaginatione*, hg. v. ECKHARD KESSLER, München 1997, 21–56; MICHAEL CAMILLE, „Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing“, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, hg. v. ROBERT S. NELSON, Cambridge 2000, 197–223; NIKLAUS LARGIER, „Spiegelungen. Zu einer Geschichte der Spekulation“, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 3 (Visualität. Sichtbarkeit und Imagination im Medienwandel) (1999), 616–636; THOMAS LENTES, „Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters“, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. v. KLAUS SCHREINER/MARC MÜNTZ, München 2002, 179–219. Zur eng verwandten Vorstellung der



Gottebenbildlichkeit des Menschen. Durch Formung oder Freilegung eines Bildes Christi auf der inneren Bildfläche hoffte man, den ursprünglichen Zustand des Menschen als *imago Dei* wiederherstellen zu können.<sup>23</sup>

Das Maler-Gleichnis des *Veridicus* ist nicht denkbar ohne die im Spätmittelalter ausgearbeitete Praxis einer imaginierenden Vergegenwärtigung von Ereignissen aus der Christus-Vita, wie sie etwa mit Hilfe der franziskanischen *Meditaciones vite Christi* (um 1300) eingeübt werden konnte.<sup>24</sup> Das Erstellen von Bildern Christi in der eigenen Vorstellungskraft verfolgte dort das Ziel, den Gläubigen in das verlorene Gottesbild zu transformieren.<sup>25</sup> Vergleichbare Grundannahmen waren dann auch für das jesuitische Konzept einer bildgestützten Meditation konstitutiv, das in Schriften wie den *Adnotationes et meditationes in Evangelia* Jeronimo Nadals direkt an die spätmittelalterliche Tradition der Leben-Jesu-Betrachtung anschloß.<sup>26</sup> Andacht und Malerei konnten weiterhin als eng miteinander verwandte Handlungsfelder begriffen werden, weil das Fundament beider Tätigkeiten in der menschlichen *imaginatio* angesiedelt wurde.<sup>27</sup>

---

menschlichen Memoria als Bild-Speicher vgl. MARY CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge/New York 1990, bes. 16–79.

- 23 Vgl. BERNARD MCGINN, „The Human Person II. Western Christianity“, in: *Christian Spirituality*, 2. *Origins to the Twelfth Century*, hg. v. BERNARD MCGINN/JOHN MEYENDORF, London 1986, 312–330; MAURITIUS WILDE, *Das neue Bild vom Gottesbild. Bild und Theologie bei Meister Eckhart*, Fribourg 2000; LENTES, Inneres Auge (Anm. 22).
- 24 Zur visuellen Meditation vgl. FREEDBERG, *The Power of Images* (Anm. 9), 161–191; FRITZ OSKAR SCHUPISSE, „Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der *Devotio moderna* und bei den Augustinern“, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. v. WALTER HAUG, Tübingen 1993, 169–210; DENISE DESPRES, *Ghostly Sights. Visual Meditation in Late-Medieval Literature*, Norman 1993; LENTES, Inneres Auge (Anm. 22), 180–191.
- 25 Vgl. LENTES, Inneres Auge (Anm. 22), 182 und 189.
- 26 Vgl. HIERONYMUS NATALIS, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosanc-to missae sacrificio toto anno leguntur*, Antwerpen 1595. Zur spezifischen Meditations-technik, die Nadal im Anschluß an die *Exercitia Spiritualia* des Ignatius fordert, vgl. PIERRE-ANTOINE FABRE, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris 1992, 163–312; PAUL RHEINBAY, *Biblische Bilder für den inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507–1580)*, Egelsbach/Frankfurt a. M. 1995; WALTER MELION, „Pictorial Artifice and Catholic Devotion in Abraham Bloemaert's *Virgin of Sorrows with the Holy Face* of c. 1615“, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*, hg. v. HERBERT L. KESSLER/GERHARD WOLF, Bologna 1998, 319–340, hier: 333–340.
- 27 So fordert der Jesuit Franciscus Costerus dazu auf, sich die meditative Vergegenwärtigung Mariens nach dem Muster der Betrachtung eines Gemäldes vorzustellen: „Iam vero, sicut permultum refert, quomodo externis oculis pictam tabulam intuearis [...] ita ad utilitatem nostrum multum interest, ut certa methodo hasce de Virginis

Eine frühe bildliche Metapher für das malende Imaginieren ist Rogier van der Weydens Lukasmadonna von 1435 (Abb. 6).<sup>28</sup> Thema ist die Herstellung eines Madonnenbildes von der Hand des Evangelisten Lukas, der sich mit einem Silberstift zeichnend vor der Gottesmutter mit ihrem Kind niedergelassen hat. Die gesamte Struktur der Szene zitiert sehr offensichtlich die Darstellung eines bildhaften Gebets: Jan van Eycks kurz zuvor entstandene *Rolin-Madonna*, welche den burgundischen Kanzler Nicolas Rolin kniend an seinem Gebetsstuhl zeigt, während die von ihm imaginierte Madonna so vor seinen Augen sichtbar wird, als sei sie leibhaftig im selben Raum wie er selbst anwesend. Der Verweis auf diesen neuen Typus des realistischen Orationsbildes ist bei Rogier dadurch besonders stark gemacht, daß Lukas beim Zeichnen niederkniet, wie es der Gebärde eines Beters, aber nicht der eines Malers entspricht.<sup>29</sup>

Rogiers Lukasmadonna läßt erkennen, daß die gemalten Metaphern des Malens immer noch etwas anderes tun als literarische Bilder gleichen Themas, wie sie uns mitunter in geistlichen Imaginationsanleitungen begegnen.<sup>30</sup> Die Tätigkeit des Malers an der Staffelei ist stets auch

---

meditationes instituamus.“ FRANCISCUS COSTERUS, *De vita et laudibus Deiparae Virginis Mariae meditationes quinquaginta*, Ingolstadt 1588, Praef., 15. Zitiert nach MELION, *Pictorial Artifice* (Anm. 26), 332. Vgl. zur neuzeitlichen Situation auch den Beitrag von JOHANN ANSELM STEIGER in diesem Band.

28 Vgl. CAROL PURTLE (Hg.), *Rogier van der Weyden. St. Luke drawing the Virgin*, Turnhout 1997; CHRISTIANE KRUSE, „Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes“, in: *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, hg. v. CHRISTIANE KRUSE/FELIX THÜRLEMANN, Tübingen 1999, 167–185; FELIX THÜRLEMANN, *Rogier van der Weyden. Leben und Werk*, München 2006, 31–36; DAVID GANZ, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, 177–185.

29 Weiterführend zum Bildthema der Lukasmadonna vgl. die inzwischen sehr reiche Literatur zum Thema Metamalerei: HERMANN ULRICH ASEMISSEN/GUNTER SCHWEIKHART, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 37–48; GEORG-W. KÖLTZSCH, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, 30–69; CHRISTIANE KRUSE, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, 225–268.

30 Vgl. etwa AELRED VON RIEVAULX, „De Iesu puero duodenni“ I.1, in: DERS., *Opera omnia*, Bd. 1, hg. von ANSELM HOSTE/CHARLES TALBOT, Turnhout 1971, 249–278, hier 250: „Sentio [...] quam familiariter, quam affectuose, cum quibus lacrimis in orationibus tuis sanctis ab ipso Iesu soles sciscitari, cum ante oculos cordis tui illa dulcis pueri imago in corde uersatur imago, cum illum speciosissimum uultum spiritali quadam imaginatione depingis.“ Vgl. FREEDBERG, *The Power of Images* (Anm. 9), 167. Konrad Bömlein, ein Esslinger Franziskaner, schreibt im frühen 15. Jahrhundert: „Es ist kein meister so güt er müsse flis vnd ernes haben wil er eines menschen bilde eigentliche molen oder graben. Also wenig und verre minre macht daz liden vnseres herren in din hertze eigentlichen gebilden onne großen flis vnd ernes aller diner crefte von vssen vnd von ynnan.“ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. Qu. 206, fol. 4r. Zitiert nach: LENTES, *Inneres Auge* (Anm. 22), 186. Kurz vor 1600 werden erstmals auch





Abb. 6: ROGIER VAN DER WEYDEN, *Lukas zeichnet die Madonna*, um 1435, Boston, Museum of Fine Arts.

als Aussage über das Bild als ganzes zu verstehen, dessen Vergegenwärtigungsleistung so in einen Zusammenhang von Imagination und innerer Vorstellung eingeordnet wird. Gerade hinsichtlich dieser Selbstbezüglichkeit können wir im 16. und 17. Jahrhundert dann eine zweigeteilte Entwicklung der „Malerei als Thema der Malerei“ beobachten: Auf der einen Seite wird die Thematik der Lukasmadonna in diejenige der Atelierszene transformiert. So entsteht eine Form der Metamalerei, für die der skizzierte religiöse Vorstellungsrahmen keine Rolle mehr spielt. Im Bereich der Sakralkunst hingegen ist eine Konjunktur von Bildern der Herzensmalerei zu verzeichnen. Der Bildträger nimmt hier die Form jenes Organs an, das als Sitz der glaubenden Seele gilt.<sup>31</sup> In einem Stich von Hendrick Goltzius bemalt eine Verkörperung der Menschenseele einen herzförmigen Bildträger nach dem Vorbild eines Reliefs, das Christus ihr entgegenhält (Abb. 7).<sup>32</sup> Die Beischriften liefern für diesen Vorgang das Stichwort, das auch für das Galle-Frontispiz zentral ist: *imitatio*.<sup>33</sup> Zahllose Utensilien, die vor dem Betrachter ausgebreitet werden, lassen auf eine ausgefeilte Technik der Bildherstellung schließen, mit der die Seele zu Werke geht. Doch letztlich ist die Aufgabe, die sich ihr stellt, vergleichsweise trivial: Ihre Herzensmalerei bedarf keiner großen Kunstfertigkeit, sie ist Kopistentum, das sich in der Reproduktion eines Artefakts erschöpft.

Goltzius' Stich ist ein eindrucksvoller Beleg dafür, daß das von David beschriebene und von Galle gestochene Gleichnis der Maler in einem Umfeld entwickelt wurde, für das die Analogie zwischen Imaginationstätigkeit und Malvorgang selbstverständlich war. Repräsentativ für die gesamte Gruppe sakraler Mal-Gleichnisse der Zeit ist die deutliche Verfremdung der Bildproduktion, die der herzförmige Bildträger und das allegorische Bildthema bewirken.<sup>34</sup> Der metaphorische Rahmen des

---

Visionserfahrungen explizit als von Gott in das Innere des Menschen „gemalte“ Bilder beschrieben. Vgl. LOUIS RICHEÔME, *Trois discours pour le religion catholique. Les Miracles, les Saints, les Images*, Bordeaux 1598, 549 f.: „Vision que Dieu peignit d'un pinceau invisible en l'imagination de ce Prophete“. Zitiert nach ILSE VON ZUR MÜHLEN, *Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinself Gottes“*, Frankfurt a. M. 1998, 109, Anm. 387.

31 Vgl. JEFFREY HAMBURGER, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley 1998, 101–175.

32 Kupferstich, 26,5 × 18,5 cm. Teil eines sechsteiligen Jesus-Zyklus mit den Titeln Ave Maria gratia plena, Infantia Christi, Miracula Christi, Exemplar virtutum, Passio Christi, Resurrectio Christi. Vgl. WALTER L. STRAUSS (Hg.), *The illustrated Bartsch, Bd. 3. Netherlandish Artists: Hendrick Goltzius*, New York 1980, 64–66, Nr. 60–64.

33 Über der rechten Hand der Seele: „*imitatio Christi*“. Zu ihren Füßen ein Zitat aus Eph 5,1: „*Estote ergo imitatores Christi, et filij charissimi.*“

34 Die Kenntnis des Galle-Frontispizes kann vorausgesetzt werden für Boetius van Bolswaerts Embleme zu ANTOINE SUCQUET, *Via vitae aeternae*, Antwerpen 1620, in denen die Figur eines an der Staffelei sitzenden Malers häufiger wiederkehrt. Eines der





Abb. 7: HENDRICK GOLTZIUS, *Exemplar virtutum*, 1578.

Gleichnisses bleibt auf diese Weise deutlich markiert. Galles Frontispiz geht hingegen einen anderen Weg: Seine Maler könnten auch in einer Atelier- oder Akademieszene sitzen. Trotz der Festschreibung eines bestimmten Verständnishorizonts über Motto und Subscriptio ist sein Bild offen für Lesarten der dargestellten Handlung, die zwischen einem übertragenen Verständnis (die Leinwand als Metapher von Herz und Seele) und einem wörtlichen Verständnis (die Leinwand als Ort der Kunstproduktion) oszillieren.

### 3. Das (un)wahre Bild

Kein anderes Ereignis der Vita Christi war in der (katholischen) Vorstellung der Zeit so eng mit dem Thema des Bildermachens verbunden wie die Kreuztragung. Glaubte man doch, daß jenes wahre Abbild Jesu, das seit dem 13. Jahrhundert als Veronika in Rom verehrt wurde, seine wunderbare Entstehung gerade diesem Moment der Passionsgeschichte verdanke.<sup>35</sup> Viele Kreuztragungsbilder der Zeit rücken wie schon im Spätmittelalter die Figur der Veronika in den Vordergrund, die Christus das sudarium entgegenhält. Das Ereignis der Kreuztragung kann so zur Entstehungsgeschichte des wahrsten aller Christusbilder werden und dessen Verehrung als ablaßkräftiges Acheiropoieton legitimieren.<sup>36</sup> Im spannungsvollen Verhältnis von ‚realem‘ Christushaupt und gemaltem Tuchbild geht es in diesen Darstellungen aber immer auch um die Frage einer Vergegenwärtigung des Vergangenen im Bild. Die Historie soll mehr vor Augen stellen als das faktische Ereignis, sie soll das Bild des leidenden Christus in der Imagination des Betrachters gegenwärtig werden lassen.

---

Embleme kombiniert die kollektive Kreuztragung mit einem Maler, der bei seiner Tätigkeit von Scriptura und Virtus angeleitet wird, vgl. FREEDBERG, *The Power of Images* (Anm. 9), 185 f.; SMITH, *Sensuous Worship* (Anm. 9), 27. Vgl. auch das Frontispiz zu JOHANN SAUBERT, *Geistliche Gemaelde*, Nürnberg 1652, das JOHANN ANSELM STEIGER in seinem Beitrag in diesem Band diskutiert.

- 35 Vgl. zuletzt JEFFREY F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, 317–382; GERHARD WOLF, „Or fu sì fatta la sembianza vostra? Sguardi alla ‚vera icona‘ e alle sue copie artistiche“, in: *Il volto di Cristo*, Ausstellungskatalog Palazzo delle Esposizioni Rom, hg. v. GIOVANNI MORELLO/GERHARD WOLF, Mailand 2000, 103–114; KRUSE, *Wozu Menschen malen* (Anm. 29), 269–304; GERHARD WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, 43–145.
- 36 VICTOR I. STOICHITA, „Zurbaráns Veronika“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), 190–206, hier: 191–194; VERA BEYER, „How to Frame the ‚Vera Icon‘“, in: *Framing Borders in Literature and other Media*, hg. v. WERNER WOLF/WALTER BERNHART, Amsterdam/New York 2006, 69–91.



Eines der wirkmächtigsten Kreuztragungsbilder der Zeit ist Hieronymus Wiericx' nach Bernardino Passeri gestochene Komposition aus den *Evangelicae historiae imagines* Jeronimo Nadals (Abb. 8).<sup>37</sup> In einer mehrsenig orchestrierten historia vor den Toren der Stadt Jerusalem wird die Bewegung des zu Boden gestürzten Christus zwischen der Annäherung an die vor ihm kniende Veronika und einem Blick zurück auf Maria arretiert. Auf eine für das gesamte Genre jesuitischer Meditationsbilder charakteristische Weise werden die Teilhandlungen des Geschehens über die Einschreibung von Buchstaben in einzelne thematische Aspekte zerlegt, die der Gläubige jeweils für sich meditieren soll. Der aus dem Bild gerichtete Blick Christi eröffnet dann nochmals eine andere Dimension meditativer Versenkung in die Darstellung: Er soll Gelegenheit geben, die Gesichtszüge Christi der eigenen inneren Vorstellung auf ähnliche Weise einzudrücken wie es später auf dem Schweiß Tuch geschieht.

Gut, glückliche Frau, schmiege dein leinenes Tuch dem Gesicht Christi an, er selbst lädt dich gern dazu ein [...]. Er wirft jene seine Augen voller Barmherzigkeit in dein Herz und drückt sein Bild auf zartfühlendste Weise zuerst ihm ein, und dann dem leinenen Tuch.<sup>38</sup>

Die Rede vom zweifachen Eindrücken bietet den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis der Veronikabilder: Sie bezieht sich auf ein keineswegs metaphorisches, sondern ganz physiologisch gedachtes Modell von Wahrnehmung und innerer Vorstellung als Prägevorgang innerhalb der Seele. Die außerordentliche Popularität der Vera icon ist eben nicht nur dem Umstand geschuldet, daß sie ohne Intervention einer darstellenden Menschenhand entsteht, sondern auch der Affinität ihres Entstehungsprozesses zu den Abläufen in der inneren wie äußeren Wahrnehmung.<sup>39</sup>

Schon seit der Zeit der Altniederländer bewegt sich die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit der Vera icon in einem Spannungsfeld

37 Kupferstich, 23,2 × 14,5 cm. Vgl. JAN VAN DER STOCK (Hg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 71. *The Wiericx Family. Book Illustrations II*, bearb. v. HARRIET STROOMBERG, Rotterdam 2007, 54, Nr. 315. Vgl. STOICHITA, Zurbaráns Veronika (Anm. 36), 194 f.; MELION, Pictorial Artifice (Anm. 26), 334–336; KRÜGER, Das Bild als Schleier (Anm. 13), 88 f.

38 „Euge beata mulier, applica faciei IESU linteum tuum, ipse te invitat libenter, sinit se a te tangi & mundari, in tuum cor suos oculos illos misericordiae conijcit, illi primum suam effigiem suavissime imprimit, deinde linteo.“ NATALIS, Adnotationes (Anm. 26), 342, zit. nach STOICHITA, Zurbaráns Veronika (Anm. 36), 195.

39 Zur Logik des Abdrucks vgl. GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. v. CHRISTOPH HOLLENDER, Köln 1999, 46–54; KATHARINE PARK, „Impressed Images. Reproducing Wonders“, in: *Picturing Science, Producing Art*, hg. v. CAROLINE A. JONES/PETER GALISON, New York 1998, 254–271.

zwischen der Metapher des Malens in der Imagination und dem materiellen Malakt, mit dem ein Künstler Repliken des Veronika-Bildes anfertigt.<sup>40</sup> Für das unmittelbare kulturelle Umfeld des Galle-Stichs wäre hier auf ein Tafelbild im nahsichtigen close up zu verweisen, das im Umkreis des jungen Peter Paul Rubens entstand (Abb. 9).<sup>41</sup> Sehr konkret und direkt wird hier eine Spannung aufgebaut zwischen dem eigentlichen Akt der Bildspendung, dem Eindrücken des von blutigem Schweiß benetzten Antlitzes Jesu in das von Veronika dargebotene sudarium und dem virtuellen Tuchbild, das aus der optischen Überschneidung von Haupt Jesu und dem Tuch auf der Malfläche resultiert. Zwischen den beiden Tuchbildern besteht eine offensichtliche Diskrepanz: Denn der Maler schafft mit seinem Werk ein neues Christusbild, das Christus in einer Profilansicht zeigt, die das echte Schweiß Tuch nie bieten konnte.<sup>42</sup>

Auf dem Titelpuffer der *Orbita* wird die Veronikaszene in absentia evoziert: durch die Entscheidung für die Kreuztragung als Mittelpunkt des Bildgeschehens, durch die Verknüpfung von Kreuztragung und Bildherstellung, aber eben auch durch die Fokussierung auf das Problem der Anfertigung eines wahren und richtigen Bildes von Christus. Nicht von ungefähr, so scheint es, nimmt derjenige Maler, der mit seinem Werk die Palme der besten imitatio Christi davonträgt, eine Position im äußersten Vordergrund des Bildraumes ein, wie sie in den Kreuztragungsbildern für Veronika reserviert ist. Die Leerstelle des sudariums wird durch ein Bildermachen mit menschlicher Hand und unter Verwendung irdischer Farben aufgefüllt. Das perfekte Bild im Vordergrund demonstriert, daß mit dem Instrumentarium des Malers eine Nachahmung von abdruckgleicher Qualität produziert werden kann – die Porträtkunst der Zeit gebrauchte hierfür den Begriff der vera effigies, für deren Authentizität der Maler in seiner Eigenschaft als Augenzeuge des Dargestellten eintreten

40 Vgl. LOUIS MARIN, „The Figurability of the Visual. The Veronica or the Question of the Portrait at Port-Royal“, in: *New Literary History* 22 (1991), 281–296; STOICHITA, Zurbaráns Veronika (Anm. 36); CHRISTIANE KRUSE, „Vera Icon – oder die Leerstellen des Bildes“, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. v. HANS BELTING/DIETMAR KAMPER/MARTIN SCHULZ, München 2002, 105–129.

41 Vor 1600, Öl auf Eichenholz, 38 × 47,5 cm. Dendermonde, Sint-Peters-en-Paulusabdij. Vgl. ULRICH HEINEN, „Kreuztragung, vor 1600“, in: KRISCHEL/MORELLO/NAGEL (Hgg.), *Ansichten Christi* (Anm. 9), 138 (Nr. 40); ULRICH HEINEN, „Die Begegnung Jesu mit Veronika bei Peter Paul Rubens und in seinem Umkreis“ (im Druck). Ich danke Ulrich Heinen für die freundliche Überlassung des unpublizierten Aufsatzmanuskripts.

42 Dieser Kontrast herausgearbeitet bei HEINEN, *Die Begegnung Jesu* (Anm. 41). Ein entscheidender Faktor in dieser metapikturalen Relation ist auch der Bildträger: Das Tuchbild des Künstlers ist gerade nicht auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt, jenem Material, aus dem auch das Kreuz gefertigt ist, das Jesus mit seiner Linken festhält.





Abb. 8: HIERONYMUS WIERICX nach BERNADINO PASSERI, Kreuztragung Christi, aus: JERONIMO NADAL, *Evangelicæ Historiæ Imagines*, Antwerpen 1593, Blatt 126.

sollte.<sup>43</sup> Aber an den neun ‚Abweichlern‘ zur Linken und zur Rechten zeigt sich eben auch, daß der gleiche Herstellungsprozeß auch Devianzen erzeugt, die das Verfahren des Abdrucks nicht kennen.

#### 4. Bildvermehrung, Bildvermischung

Mit der Beteiligung der menschlichen Hand (und der Einwirkung der menschlichen Imagination, die diese Hand steuert) kommt bei Galle eine bis dahin unbekannte Pluralität der Bilder ins Spiel. Während Veronika mit ihrem Tuch das eine, einzige Bild Christi einfängt, das dann wieder zum Vorbild für zahllose Repliken zu werden vermag, wohnen wir im Titeltupfer der *Orbita probitatis* einer Vervielfachung der Bildideen bei, die jeweils ihre eigene individuelle Ausprägung haben. Obwohl alle Künstler dieselbe Person ansehen, wie es der Titel des Sticks nachdrücklich unterstreicht, malt jeder der Zehn ein eigenes Thema. Das Spektrum an Verfehlungen, das sich so eröffnet, hat nichts mit Differenzen des perspektivischen Blickwinkels oder der künstlerischen Handschrift zu tun, sondern mit der Konzeption und Ausdeutung des betrachteten Gegenstandes selbst.

Die Anordnung mehrerer Bilder aus dem Jesus-Leben in Form einer Kette, die sich wie ein U – oder ist es eher ein V wie Veridicus? – um das zentrale Bild der Kreuztragung legt, erinnert an das im späten 16. Jahrhundert wiederbelebte Dispositiv pluraler Meditationsbilder, wie es in Darstellungen zum Rosenkranzgebet oder zur Maria der Sieben Schmerzen aufgegriffen wird.<sup>44</sup> Zu einem Kranz oder einer Kette verbunden, rahmt eine Gruppe von Medaillonbildern aus dem Leben Jesu und Mariens eine zentrale Hauptszene. Dem Betrachter wird mit dem Dispositiv einer ketten- oder kranzförmigen Anordnung ein Modell an die Hand gegeben, die im Gebet zu memorierende Serie von Ereignissen in eine

43 KLAUS NIEHR, „Verae imagines. Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit“, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, hg. von FRANK BÜTTNER/GABRIELE WIMBÖCK, Münster 2004, 261–302.

44 Zur spätmittelalterlichen Genese dieser Bildformulare vgl. JÖRG JOCHEN BERN, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, 57–69; DAVID GANZ, „Ein ‚krentzlein‘ aus Bildern. Der Englische Gruß des Veit Stoß und die Entstehung spätmittelalterlicher Bild-Rosarien“, in: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, hg. v. URS-BEAT FREI/FREDY BÜHLER, Bern 2003, 153–169. Zu ihrer Adaption in der niederländischen Druckgraphik um 1600 vgl. MELION, *Pictorial Artifice* (Anm. 26), 325–333. Zur Einordnung in einen weiteren Kontext pluraler Bildlichkeit vgl. DAVID GANZ, „Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume“, in: *Handbuch der Bildtheologie*, hg. v. REINHARD HOEPS, Bd. 3, Paderborn 2010 (im Druck).





Abb. 9: UMKREIS DES PETER PAUL RUBENS, *Kreuztragung*, vor 1600, Dendermonde, Sint-Pieters-en-Paulusabdij.

genau definierte formale Struktur zu bringen und das eigene Gebet als Anfertigung einer solchen Kette zu imaginieren.

In einer graphischen Darstellung der Sieben-Schmerzen-Maria von Hieronymus Wiericx nimmt die trauernde Gottesmutter das Zentrum der Komposition ein, über ihr reihen sich bogenförmig die Medaillons mit den Bildern der schmerzvollen Ereignisse aus ihrem Leben: Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Jesus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzanagelung, Kreuzigung und Beweinung (Abb. 10).<sup>45</sup> 1601 verließ gemeinsam mit dem *Veridicus* auch ein von Theodoor Galle signierter Neudruck des von Wiericx geschaffenen Blattes das Verlagshaus Plantijn-Moretus. Ein Vergleich mit diesem Bild scheint mir besonders instruktiv, weil der Autor des Titelpupfers bestens mit ihm vertraut war.

Unter formalen Gesichtspunkten bietet die Staffellung der Leinwände in unserem Titelpupfer das gleiche Anordnungsprinzip wie die Medaillons des Sieben-Schmerzen-Bildes, nur um 180° nach unten geklappt. Die Kreuztragung, die bei Wiericx den Scheitelpunkt der Bilderreihe markiert – wieder mit deutlich erkennbarer Veronikaszene – ist in den *Orbita probitatis* der tiefste Punkt des V oder U. Klammert man die drei „lasterhaften“ Bilder aus, dann ergeben die Gemälde zur Vita Christi auch hier eine Siebener-Kette – eine schlecht sortierte Kette freilich, die nicht nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet ist und von den drei unchristlichen Bildern gestört und verwirrt wird. Gerade diese Unterbrechung und Verwirrung des roten Fadens wie auch das Fehlen eines klaren Auswahlprinzips der Themen machen schlaglichtartig noch einmal deutlich, daß die Vermehrung der Bilder in beiden Fällen auf zwei sehr unterschiedliche Ursprünge zurückgeht: Im Bild der Schmerzensmutter haben die Medaillons filmartigen Charakter, sie machen die Fülle, die Länge, aber auch die Verschiedenartigkeit des Leidens der Mutter Christi sichtbar.<sup>46</sup> Der Betrachter soll die Vielzahl der Leidbilder auf die eine Person in der Mitte beziehen, die selbst schon eine Art Betrachterfigur verkörpert, die dieses Leid rückblickend imaginiert. Nicht ein einzelnes Ereignis, sondern ein Zusammenhang mehrerer Ereignisse soll erinnernd vergegenwärtigt werden und in der Vorstellung des Betrachters selbst wieder eine geschlossene oder prägnante Form annehmen. Im Titelpupfer der *Orbita probitatis* steht am Ausgangspunkt der Betrachtung ein einzelner Akteur, der allein durch die Vielzahl der Künstler in eine Vielzahl von Bildern transformiert wird. Weder fügen sich die Bilder aus der Vita

45 Kupferstich, 44,6 × 30,0 cm. Vgl. JAN VAN DER STOCK/MARJOLEIN LEESBERG (Hgg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 62. *The Wiericx Family IV*, bearb. v. ZSUZSANNA VAN RUYVEN-ZEMAN/MARJOLEIN LEESBERG, Rotterdam 2003, 216 f., Nr. 895. Vgl. auch die ähnliche Komposition ebd., 211, Nr. 893.

46 BERNS, Film vor dem Film (Anm. 44), 57–69.





Abb. 10: HIERONYMUS WIERICX, *Maria der Sieben Schmerzen*, 1589,  
1601 neu verlegt von Theodoor Galle.

Christi zu einem sinnträchtigen Dispositiv, noch läßt sich eine klare Abgrenzung der christlichen von den sündhaften Bildern ausmachen. Statt in der Figur im Bildzentrum zu konvergieren, laufen die Fäden der Bildstruktur in unterschiedliche Richtungen auseinander.<sup>47</sup>

Eine klare Separierung der guten von den schlechten Vorstellungsbildern wäre für Galle recht einfach zu haben gewesen. Wie eine solche Lösung hätte aussehen können, führt beispielhaft der Bildtypus des guten und schlechten Gebets vor, der im 16. Jahrhundert von Matteo Cartaro aufgegriffen wird (Abb. 11).<sup>48</sup> Zwei Männer knien vor dem Gekreuzigten nieder und richten betend ihre Augen auf ihn. Geradlinige Imaginationsstrahlen verdeutlichen, was das innere Auge hinter der Stirn der beiden Männer wahrnimmt: Allein der gute Beter ist mit seinen Gedanken bei dem, was er sieht und visiert die Seitenwunde des Gekreuzigten an. Die Gedanken des schlechten Beters hingegen schweifen in die Ferne zu einer Frau, einer Jagd und einem Handelsschiff. In der Ausrichtung der Imaginationstrahlen werden Fokussierung und Zerstreuung deutlich gegeneinander ausgespielt. Die Kontrastierung der beiden Imaginationsvorgänge wird hier aber auch mitgetragen von Kleidung und dem Verhalten der beiden Beter. Inneres Vorstellen und äußere Erscheinung kommen exakt zur Deckung, die Verteilung auf die beiden Bildhälften entspricht der traditionellen Semantik von (heraldisch) links und rechts. Nichts von alledem im Frontispiz der *Orbita probitatis*: Zwar lassen sich an den Rückenfiguren der zehn Maler geringfügige Unterschiede in Kleidung, Physiognomie und Haltung beobachten. Doch ist es letztlich

47 Frühe Beispiele für scheinbar zufällig sortierte Pluralbilder sind Darstellungen der Arma Christi, die aber ebenfalls auf eine zentripetale, die Superimago des Schmerzensmannes mit Stationen seines Leidens gleichsam überblendende Betrachtungsweise abzielen. Vgl. GANZ, Das Bild im Plural (Anm. 44).

48 Kupferstich, 53,6 × 36,0 cm. Vgl. WALTER L. STRAUSS (Hg.), *The illustrated Bartsch*, Bd. 31. *Italian Artists of the sixteenth century*, bearb. v. SUZANNE BOORSCH/JOHN SPIKE, New York 1986, 422, Nr. 20; ULRICH HEINEN, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar der Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996, 222, Anm. 265. Zur ikonographischen Tradition vgl. ROBERT WILDHABER, „Das gute und das schlechte Gebet. Ein Beitrag zum Thema der Mahnbilder“, in: *Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferung. Festschrift Bruno Schier*, hg. v. GERHARD HEILFURTH/HEINRICH SIUTS, Göttingen 1967, 63–72; DERS., „Gebet, gutes und schlechtes“, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hg. v. ENGELBERT KIRSCHBAUM, Bd. 2, Freiburg i. B. u. a. 1970, 82–84. Ältestes bekanntes Beispiel ist ein deutscher Holzschnitt um 1430, dessen Verbindung mit spätmittelalterlichen Imaginationskonzepten diskutiert wird in LENTES, Inneres Auge (Anm. 22), 185 f. Cartaros Stich nimmt eine aufschlußreiche Uminterpretation des älteren Bildformulars vor, bei dem die Verbindungslinien einmal für das Sprechen des Gebetes (vom Mund des guten Beters), einmal für die inneren Bilder des Betenden (vom Kopf des schlechten Beters zu einer Art Bilderhaus in seinem Rücken) stehen.





Abb. 11: MATTEO CARTARO, Gutes und schlechtes Gebet, 1565.

überaus irritierend, wie schwach diese Differenzen ausgeprägt sind – allein der Schöpfer des Teufelsbildes ist durch den Dolch in seinem Gürtel klar mit einem negativ konnotierten Accessoire versehen, darf seinem Tun aber in der eigentlich privilegierten linken Bildhälfte nachgehen.

## 5. Der elfte Maler

Die Lektüre unserer zehnteiligen Bilderreihe wird weder durch eine klare Disposition noch durch eine deutliche äußere Differenzierung der Bildproduzenten geleitet. Für die Benutzer des Buches eröffnen sich damit vielfältige Wege für spontane Ad-hoc-Vergleiche der Bilder untereinander. Ein solches vergleichendes Sehen gewinnt dadurch an Komplexität, daß die zehn Künstler nicht allein in der Ikonographie, sondern auch in der Gattung ihrer Werke weit auseinanderliegen. Das Gleichnis vom Christen als Maler kippt so immer wieder um in eine Thematisierung der Bedingungen von Kunstproduktion. Beispielsweise sind die Gemälde, welche andere Ereignisse aus der Vita Christi zeigen, als vielfigurige Historien angelegt, meist vor architektonisch oder landschaftlich differenziert ausgestalteter Kulisse. Es ist der gleiche Typus von Ereignisrepräsentation, den auch Wiericx und Passignano in ihren graphischen Meditationsbildern wählen. Hier wird die historia offenkundig als Gattung denunziert, die ein Übermaß an schmückendem, reichem, prächtigem Beiwerk aufweist und so die Konzentration auf die Sache selbst verhindert. Der Mangel dieser Bilder liegt nicht nur in der Verfehlung des Passionsthemas, sondern auch in der gewählten Bildform. Das wahre Bild, das der Maler im Vordergrund produziert, stellt den kreuztragenden Christus in genau jener Isolierung von allen narrativen Zusammenhängen dar, wie sich ihm das Urbild selbst schon darbietet. Es folgt der Gattungstradition des Andachtsbildes, nicht derjenigen der Historie.<sup>49</sup>

Daß in der Beschränkung auf eine Einzelfigur in großem Maßstab keineswegs schon das alleinige Rezept für eine gelungene imitatio liegt, zeigen die Werke der drei anderen Maler, welche an die Stelle Jesu das setzen, was sie gerade in ihrem Inneren beschäftigt: einen Beutel voller Geld, das der gemalte Judas dem kreuztragenden Christus provozierend entgegenhält, eine Frau, die ihrem höfisch gekleideten Urheber wie ein verführerisches Spiegelbild erscheint, und schließlich, im Bild desjenigen Künstlers, dessen eigentliches Werkzeug nicht der Pinsel ist, sondern der Dolch, der hinten in seinem Gürtel steckt, einen Teufelskopf. Gerade der Typus des Einfigurenbildes ist also nicht unproblematisch in seiner

49 Zur Tradition der Kreuztragung als Andachtsbild vgl. ULBERT-SCHÉDE, Das Andachtsbild (Anm. 11).



Offenheit für abgründige (Judas und der Teufel) oder lasterhaft-allegorisierende (die Frau mit den Tierköpfen) Einschreibungen. Das Non-finito des gemalten Teufels, das sich so deutlich von den vollendeten Kompositionen der anderen Maler unterscheidet, ist dann möglicherweise auch als Hinweis darauf zu werten, daß dieser Maler ein Bild des Unmalbaren schafft, für das die menschliche Imagination gar keine fertige Bild-idee liefern kann.

In den vielfigurigen Historien ist Christus stets von einer Gruppe bildinterner Betrachter umgeben. In seiner jeweiligen Rolle ist Christus hier immer ein von anderen Gesehener und in seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung Erkannter. Statt selbst genau hinzuschauen, delegieren die Urheber dieser Bilder den Akt der Betrachtung an ihre eigenen Bildkompositionen. Besonders deutlich wird diese Dialektik der inneren und der äußeren Betrachtung im Fall der Transfiguration, wo ein deutliches Entsprechungsverhältnis zwischen den beiden Jüngerfiguren, die im Bild zum verklärten Christus schauen, und den beiden Malern zu beobachten ist, welche die gleiche Blickrichtung einschlagen.

Das Gemälde der Verklärung bietet auch deshalb eine besonders bemerkenswerte Konstellation, weil nur hier das Motiv des auf einem Berg stehenden Christus aufgegriffen wird. Die leidende Figur auf dem Kalvarienberg wird substituiert durch die verklärte Gestalt auf dem Berg Tabor. Diese Transformation wird von einem Maler vollzogen, der im Gegensatz zu seinen Kollegen nur auf sein eigenes Werk, aber nicht auf Christus blickt. Indem die Verklärung so als Produkt innerer Vorstellungstätigkeit ausgewiesen wird, tritt sie in besonders prägnanten Kontrast zu jenem einzig richtigen Bild, das der Maler im Vordergrund herstellt. Malerei „ad vivum“ oder „naer het leven“, von der David in seinem Gleichnis ausgeht, wird hier kontrastiert mit einer inneren Bilderfindung, die in Karel van Manders *Schilderboek* (1604) wenige Jahre später mit dem Terminus „uyt den geest“ belegt wird.<sup>50</sup>

Man wird diesen internen Dialog der Bilder kaum als statement zur Wertigkeit bestimmter Gattungen oder produktionsästhetischer Ideale verstehen wollen, dafür steht Galles Werk zu sehr unter dem Druck externer Rahmenbedingungen. Gleichwohl scheint mir bemerkenswert, daß Davids katechetisch gemeinte Gleichniskonstruktion in den Händen Galles eine kunstreflexive Drift entfaltet. Die Vervielfachung der Themen und Bildproduzenten geht mit einer Vervielfachung der Bildgattungen, Bildkonzepte und Betrachterdispositive einher. In dieser Hinsicht ist das Frontispiz durchaus einem selbstbezüglichen Kunstdiskurs zuzurechnen, wie ihn um 1600 Atelier- und Akademiebilder und wenige

50 Vgl. CLAUDIA SWAN, „Ad vivum, naer het leven, from the live. Defining a mode of representation“, in: *Word & Image* 11 (1995), 353–372.

Jahre später die ersten cabinets d'amateurs führen.<sup>51</sup> Der Plural der Bilder kann dann auch als konstitutives Merkmal eines Systems der Malkunst verstanden werden, das in der Komplexität seiner Funktionsbedingungen kein „wahres Bild“ mehr kennt.

## 6. Schwankende Eindrücke

Ich fasse meine bisherigen Überlegungen kurz zusammen: In einer zwar nicht neuen, aber doch ungewöhnlich expliziten Parallelisierung entwickelt Joannes David das Gleichnis vom Christen als Maler, dessen Bemühen um Nachahmung Christi der Anfertigung eines wahrheitsgetreuen, „lebensechten“ Gemäldes vergleichbar ist. In der bildlichen Darstellung des Titelpupfers wird diese Analogie so weit ausdifferenziert und konkretisiert, daß der Stich auch als Stellungnahme zu den Grundbedingungen malerischer Bildpraxis gedeutet werden kann. Dabei fällt auf, wie über die Vervielfältigung der Bilder ein Moment der Beliebigkeit und des Zufälligen in die Tätigkeit der imaginatio Einzug hält, welche das Gesehene ausdeuten muß, bevor es gemalt werden kann. Das Problem des wahren Abbildes des kreuztragenden Christus liegt eben gerade darin, daß die nachahmende Darstellung nicht über das automatische Verfahren eines Abdrucks entsteht, sondern über den langen Vermittlungsweg von Auge, Geist und Hand der Künstler.

In der Geschichte des Diskurses zur imaginatio zwischen Mittelalter und früher Neuzeit gerät Galles Stich damit in die Nähe von Positionen, die die menschliche Vorstellungskraft grundsätzlich als ebenso dynamisch wie instabil betrachten.<sup>52</sup> Bekannt ist die Diagnose Gianfrancesco Pico della Mirandas, der das Zentralproblem der *conditio humana* in der Unzuverlässigkeit der imaginatio erkennt. „Folgerichtig stellen

51 Vgl. VICTOR I. STOICHITA, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, übers. v. HEINZ JATHO, Paris 1998, 224–298; EKKEHARD MAI/KURT WETTENGL (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, München 2002.

52 Zu Verschiebungen im Imaginatio-Diskurs der Renaissance vgl. BARBARA MARX, „Über die Imagination in der Renaissance“, in: *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts am 17./18. September 1996 in Mainz*, hg. v. UTE ECKER/CLEMENS ZINTZEN, Hildesheim 1997, 261–279; PARK, *Picos De imaginatione* (Anm. 22); GERALD SCHRÖDER, „Ein jeder folge seiner Phantasie“. Zu den Funktionsweisen der Imagination bei der Betrachtung von Kunstwerken im 16. Jahrhundert am Beispiel der Statue des heiligen Georg von Donatello“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), 25–54; HANNAH BAADER, „Frühneuzeitliche Magie als Theorie der Ansteckung und die Kraft der Imagination“, in: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. v. MIRJAM SCHAUB/NICOLA SUTHOR/ERIKA FISCHER-LICHTE, München 2005, 133–151.



wir zunächst die Frage, warum in uns falsche Vorstellungen entstehen und was die Ursache dafür ist, daß es nicht nur in verschiedenen, sondern selbst in einem und demselben Menschen zur Bildung unterschiedlicher Vorstellungen kommt.“<sup>53</sup> Ganz analog zum Gleichnis des *Veridicus* betrachtet Pico die Verschiedenartigkeit visueller Perzepte, als „Abweichungen und Fehler“ vom „Maßstab der Wahrheit“. Den primären Grund für die Variationsbreite innerer Vorstellungsbilder vermutete er in körperlichen Prozessen, die die Tätigkeit des menschlichen Gehirns steuern:

Wie Philosophen und Ärzte bezeugen, richtet sich das Wesen der Phantasie nach der im Körper vorhandenen Menge an Blut, Schleim, roter oder schwarzer Galle. Je nach deren Zusammensetzung kommt es zur Entstehung unterschiedlicher, nämlich heiterer, lähmender, grausamer, trauriger Bilder, durch die auch der Intellekt, das geistige Auge der Seele, bei seiner Erkenntnis beeinflusst und – ähnlich wie das körperliche Auge durch bemalte und verzerrende Linsen – getäuscht wird.<sup>54</sup>

Pico schließt hier deutlich an ein psychophysiologisches Modell des menschlichen Geistes an, wie es die medizinischen Theorien seiner Zeit vertreten. Sowohl die innere humoralpathologische Disposition des Subjekts, seine körperliche Aktivität wie seine äußere Umgebung wirken sich demnach auf die Art der inneren Bilder aus.<sup>55</sup>

Für Galle/David spielt dieser Erklärungsansatz ersichtlich keine Rolle. Ihre Versuchsanordnung besteht ja gerade darin, die Künstler nicht nur vor demselben Sujet, sondern auch unter absolut identischen äußeren Bedingungen arbeiten zu lassen. Die äußere Ähnlichkeit der Maler dementiert geradezu jedwede Interferenz mit individuellen Ausprägungen des Temperaments. Wenn man so will, bleibt das Titelpuffer hier einer urchristlichen Konzeption der (relativen) Gleichheit aller Menschen verpflichtet. Die Heterogenität der Malakte gewinnt so eine eher kom-

53 „Ab his consequens est ut vestigemus quam ob rem falsae imaginationes in nos fiant, et quid causae est, ut in diversis hominibus diversae, atque in eisdem etiam non conformes pro temporum varietate habeantur.“ GIANFRANCESCO PICO DELLA MIRANDOLA, *De imaginatione*, Venedig 1501, Neuausgabe in: PICO DELLA MIRANDOLA, *Über die Vorstellung* (Anm. 22), 96–99.

54 „Quem ad modum sanguine, pituita, bile rubra aut atra abundat quispiam, sic et eius imaginatio philosophorum medicorumque testimonio huius modi naturam sectatur, ut pro eorum diversitate ad diversas imagines – hilares, torpidas, truculentas, maestas – exstimuletur, a quibus non secus intellectus, spiritalis animae oculus, in cognoscendo variat atque decipitur ac corporeus depictis variegatisque specillis hallucinatur.“ PICO DELLA MIRANDOLA, *Über die Vorstellung* (Anm. 22), 98 f.

55 TANJA KLEMM, „Hirnphysiologie und Bildwerdung. Der ‚Traum des Doktors‘ von Albrecht Dürer“, in: *Topologien der Bilder*, hg. v. INGE HINTERWALDNER u. a., München 2008, 225–242.

munikationstheoretische Stoßrichtung, wie sie zur gleichen Zeit in der Bildtheologie Gabriele Paleottis vertreten wird.

Dies geschieht, weil der Betrachter in seiner Imagination ein ganz anderes Verständnis entwickeln wird, als es der Künstler getan hat [...]. Folglich kann jegliches dieser Bilder in seiner äußeren Gestalt von jemandem für religiös und heilig gehalten werden, das andere in ihrer Verkommenheit und Gottlosigkeit für ein Götzenbild halten, und andere in ihrer Dummheit für ein weltliches Gemälde, das nur dem Zeitvertreib dient [...]. So daß ein und dasselbe Bild unterschiedliche Deutungen hervorbringen wird, je nach dem verschiedenen Verständnis, das die Betrachter von ihm entwickeln.<sup>56</sup>

Paleottis Befund arbeitet die Gefährdung sozialer Verständigung durch die Eigendynamik der *imaginatio* heraus. Die den Bildern zugedachte Rolle eines „linguaggio comune a tutte le sorti di persone“, der milieuübergreifend eine Verständigung der Gesellschaft auf christliche Grundwerte herbeiführen könne, wird durch die Macht der *imaginatio* selbst bedroht.<sup>57</sup> Im *Imaginatio*-Diskurs des 16. Jahrhunderts steht Paleotti damit keineswegs allein: Zwar rekurrten die Autoren der Zeit immer wieder auf das Leitbild des Eindrucks im Herzen bzw. in der Seele.<sup>58</sup> Ob ein solcher „Abdruck“ aber wirklich zustande kommt und wie wahr seine Beziehung zum Wahrnehmungsgegenstand ist, erscheint angesichts der

56 „Questo avviene perché lo spettatore averà concetto molto diverso nella imaginazione sua da quello che l'artefice ha avuto [...]. Così, in queste imagini, potrà alcuna di esse, quanto alla superficie esteriore, essere tenuta da qualcuno per religiosa e sacra, la quale ad altri perversi ed empii si terrà per idolo, e da altri sciocchi come pittura profana, che serva solo per passatempo [...]. Di modo che la medesima imagine partorirà più differenze, secondo i varii concetti che di essa piglieranno i riguardanti [...].“ GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, Neuausgabe in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, hg. v. PAOLA BAROCCHI, Bd. 2, Bari 1961, 117–509, hier: 171 f.

57 PALEOTTI, *Discorso* (Anm. 56), 221 (Cap. 23). In Kapitel 4 des *Discorso* spricht Paleotti analog von „favella commune a tutte le nazioni“, ebd., 140. Ausführlich zu Paleottis Modell einer Differenzierung von Adressatenkreisen und ihrer gemeinsamen Ansprache im christlichen Bild, vgl. HEINEN, Rubens (Anm. 48), 30–44.

58 Das *impressio*-Modell spielt Paleotti besonders in Kapitel 26 aus: „Per dimostrare questo, potessimo cominciare da quello, che viene affermato da' filosofi e medici, dicendo che, secondo i varii concetti che apprende la nostra fantasia dalle forme delle cose, si fanno in essa così salde impressioni, che da quelle ne derivano alterazioni e segni notabili nei corpi [...]. Essendo dunque la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere strumento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti.“ Paleotti, *Discorso* (Anm. 56), 230. Paleotti listet dann einige topische Beispiele auf: die Formung des menschlichen Embryo durch Bilder, die die Mutter beim Moment der Zeugung betrachtet, und die verwandte Geschichte von den Ruten, mit denen Jakob die Farbe des Nachwuchses seiner Schafherden beeinflusste. Diese Beispiele führt auch David am Schluß der *Orbita probitatis* an, um die Wirksamkeit der Bilder seines Buches zu unterstreichen, vgl. DAVID, *Veridicus* (Anm. 1), 373.



Komplexität sowohl der körperlichen wie der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in die sie den Vorgang der Bildbetrachtung stellen, aber zunehmend als fraglich.<sup>59</sup> Insofern ist es konsequent, wenn ein Künstler wie Zurbarán den Abdruck des Christuskopfes auf dem Tuch auf ein schattenhaftes Schema reduziert, das in der Imagination eines jeden Betrachters vervollständigt oder transformiert werden kann (Abb. 12).<sup>60</sup>

Zurbaráns Darstellungen der Vera icon spielen die Unbeständigkeit des Abdrucks in einer mehrteiligen Serie von Bildvariationen durch. Galle Stich verfolgt hingegen eine andere Strategie: Die Heterogenität der Imaginationsakte wird in einer pluralen Bildstruktur vereinigt, deren Elemente gleichzeitig betrachtet und vergleichend aufeinander bezogen werden sollen. Durch eine Zusammenschau der Bilder und einen rationalen Nachvollzug ihres Verweiszusammenhangs soll dann ein Bildverständnis entwickelt werden, das über die Willkür beliebiger Sichtweisen hinausreicht. Auf einer höheren Ebene kehrt das Problem des Zufälligen dann aber doch wieder: Gleich den späteren Galeriebildern ist die Ordnung der Maler und ihrer Gemälde eine offene Struktur, die imaginäre Umgruppierungen und Rearrangements, aber auch wechselnde Zuordnungen und Verknüpfungen zulässt.

## 7. Glücksräder und Zufallsbilder

Ich komme mit den zuletzt angestellten Überlegungen noch einmal auf die Verbindung des Galle-Stichs zu Davids Traktat zurück. Kontingenz ist nämlich auch das eigentliche Leitthema der *Orbita probitatis*, denen die Darstellung der zehn Maler als Titelpuffer vorangestellt ist. David empfiehlt seinen Lesern darin eine zufallsgesteuerte Lektüre der 100 Kapitel des *Veridicus* – ein spielerischer Zugang, der ihnen Vergnügen und Kurzweil bereiten soll.<sup>61</sup> Schon das Augustinus-Zitat der Subscriptio enthält diesbezüglich einen einschlägigen Terminus: *sortiri* – erlosen. „Den Namen eines Christen erlost jener vergeblich, der Christus keineswegs nachahmt.“ Die „losende“ Lektüre des Buches, die David in den *Orbita*

59 David selbst formuliert es in den *Orbita* folgendermaßen: „Fieri autem poterit, vt inter adspiciendum emblemata, symbolicasque illas figuras, interque legendum, Deus tacite suauiterque intus operetur.“ DAVID, *Veridicus* (Anm. 1), 372 f. Vgl. auch FREEDBERG, *The Power of Images* (Anm. 8), 185–188 am Beispiel von SUCQUET, *Via Vitae aeternae* (Anm. 34).

60 Vgl. STOICHITA, Zurbaráns Veronika (Anm. 36); KRUSE, Vera Icon (Anm. 40), 125–129.

61 DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 354: „vt qui [...] delictum potius aliquod, quam solidiorem cibum, orexi prostrata desiderant; iucundo modo certòqu. oblectamento ad lectionem huius illiusve Capituli, prout sors feret, allicantur.“

vorschlägt, rekuriert auf die Tradition der sog. Losbücher, einer bereits in der Antike und im Mittelalter bekannten Textgattung, die ursprünglich der Erforschung der Zukunft mittels zufallsgesteuerter Öffnung bestimmter Buchseiten diene.<sup>62</sup>

Ein im Mittelalter verbreiteter Vertreter des Losbuches war das *Somniale Joseph*, ein Buch mit angeblich vom alttestamentlichen Joseph herstammenden Traumoffenbarungen, dessen Weissagungen nach den 26 Buchstaben des Alphabets angeordnet waren. Durch sog. Buchstabenstecken beim Öffnen eines Psalters wurde man zu dem Buchstaben geleitet, der die für einen selbst passende Weissagung enthalten sollte.<sup>63</sup> Seit dem 15. Jahrhundert wurden als „Zufallsgenerator“ sog. Volvellen üblich, drehbare Scheiben mit einem Zeigerelement, die auf ihrer für den Spielenden verdeckten Kehrseite eine Skala mit Buchstaben oder andere Zeichen enthielten.<sup>64</sup> Zu den populärsten Vertretern gedruckter Losbücher mit solchen Drehscheiben ist eine deutschsprachige Publikation der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu zählen, Georg Wickrams *Ein schoene und fast schimpfliche kurtzweil* (1539).<sup>65</sup> An Wickrams Buch war auf der Vorderseite des Einbandes eine drehbare Rosette befestigt, die rückwärtig mit einem Einhorn verbunden war (Abb. 13). Dessen Körperteile dienten als Zeigerelement für vier konzentrische Buchstabenskalen, die speziellen Benutzergruppen (Männer, Frauen, Junggesellen, Jungfrauen) zugeordnet waren. Im Gegensatz zu älteren Texten, welche die Ermittlung der Zukunft per Los ernsthaft vertreten, spielt Wickram nur mit solchen Vorstellungen und desavouiert sie durch ein Plädoyer für absolute Beliebigkeit des Schicksals. Von kirchlicher Seite wurde schon kurz nach dem Erscheinen dieser Werke energische Kritik laut. Der Straßburger Künstler

62 Vgl. FRITZ BOEHM, „Losbücher“, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. v. HANS BÄCHTOLD-STÄUBLI/EDUARD HOFFMANN-KRAYER, Bd. 5, Berlin/Leipzig 1932 f., 1386–1401; KLAUS SPECKENBACH, „Losbuch“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. JAN-DIRK MÜLLER u. a., Bd. 2, Berlin/New York 2000, 493–495.

63 Vgl. KLAUS SPECKENBACH, „Traumbuch“, in: *Reallexikon* (Anm. 62), Bd. 3, Berlin/New York 2003, 681–683.

64 Beispiele aus dem 15. Jahrhundert diskutiert BRITTA-JULIANE KRUSE, „Wahrsagebücher“, in: *Aderlaß und Seelentrost*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hg. v. PETER JÖRG BECKER/EEF OVERGAAUW, Mainz 2003, 359–366. Zu Volvellen vgl. STEN G. LINDBERG, „Mobiles in Books. Volvelles, inserts, pyramids, divinations, and children's games“, in: *The Private Library* 2 (1979), 49–82; SUZANNE KARR, „Constructions both sacred and profane. Serpents, Angels, and Pointing Fingers in Renaissance Books with Moving Parts“, in: *Yale University Gazette* (2004), 101–127.

65 GEORG WICKRAM, *Ejn schoene unnd fast schimpfliche kurtzweil*, Straßburg 1539. Vgl. MARIA E. MÜLLER, „Von der Imagination zur Invention. Wickrams ‚Losbuch‘ als Wendepunkt seiner kunstilliterarischen Laufbahn“, in: *Vergessene Texte – Verstellte Blicke. Neue Perspektiven der Wickram-Forschung*, hg. v. MARIA E. MÜLLER/MICHAEL MECKLENBURG, Frankfurt a. M. u. a. 2007, 109–133.



und Verleger Heinrich Voghter publizierte noch 1539 Ein schone und  
gottselige Kuntzsch eines christlichen Leibes, eine Abmalung Wie  
man die Eichenleiche welche das Überraschungsmanier beim Zugang  
zum Text auf ein Minimum reduzierte.

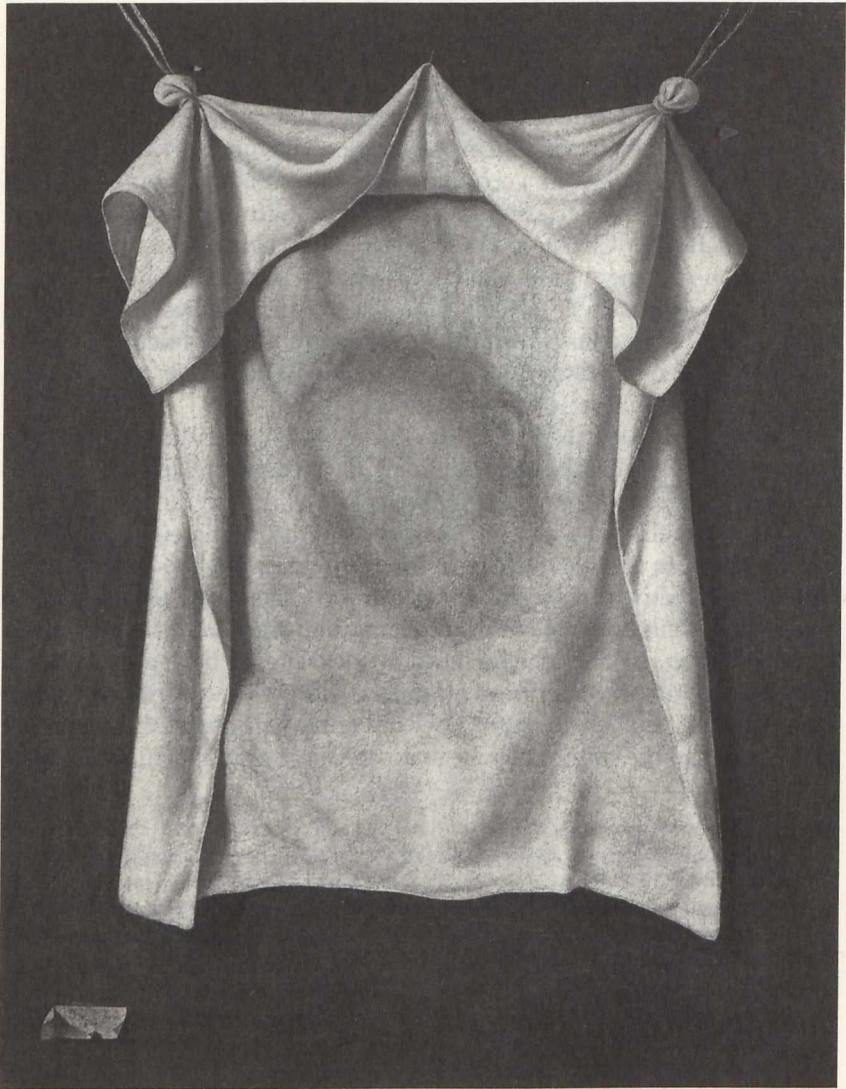


Abb. 12: FRANCESCO ZURBARÁN, *Vera Ikon*, 1658. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

und Verleger Heinrich Vogtherr publizierte noch 1539 *Eyn schoene und gottselige Kurtzweil eines christlichen Loßbuchs*, eine Abwandlung Wickersams ins Erbauliche, welche das Überraschungsmoment beim Zugang zum Text auf ein Minimum reduzierte.<sup>66</sup>

Joannes David knüpft mit seinem Werk genau an diese Subgattung des moralisierenden, christlich gebändigten Losbuches an. Wie schon bei Vogtherr ist der Hauptteil des *Veridicus christianus* systematisch geordnet und auf fortlaufende Lektüre hin angelegt. In den *Orbita* verurteilt er dann einerseits den in seiner Zeit verbreiteten Glauben an die Allmacht der Fortuna. Andererseits versucht er durch eine Reihe von Beispielen zu belegen, daß das Verfahren der zufälligen Öffnung von Büchern in der Geschichte der Christenheit oft ein sehr heilswirksames Instrument gewesen sei – Kronzeuge ist natürlich Augustinus mit dem Bekehrungsbericht der *Confessiones*.<sup>67</sup> „Nimm und lies, nimm und lies. Ich riß es an mich, öffnete es und las schweigend jenen Abschnitt, auf den meine Augen zuerst fielen“ – dieses Zitat ist dem Titelblatt der *Orbita* mit unserem Kupferstich als Leitspruch vorangestellt.<sup>68</sup>

Davids Volvelle gibt sich schon dadurch als christlich gebändigte Version eines Zufallsrades zu erkennen, daß in der Mitte, um die sich alles dreht, das Jesus-Monogramm plazierte ist, während die vier Zwickel mit den Evangelistensymbolen besetzt sind (Abb. 14). In einer geometrischen Figur, die an kosmologische Diagramme erinnern kann, sind auf vier Umlaufbahnen fensterförmig gerahmte Öffnungen angeordnet, in denen die jeweils erlosten Nummern angezeigt werden.<sup>69</sup> Um die Volvelle zu betätigen, ist die Scheibe auf der Rückseite zu bewegen, in deren Mitte das Marien-Monogramm erscheint. Das Drehmoment der mit Ziffern beschrifteten Scheibe wird über die unbeweglichen Öffnungen der vier Fenster in die immer gleiche statische Ordnung überführt. Zweifel

66 Vgl. HEINRICH VOGTHERR, *Eyn schoene vnd Got selige Kurtzweil eines christlichen Loßbuchs nach ordnung eines Alphabets*, Straßburg 1539. Vgl. MÜLLER, Von der Imagination (Anm. 65), 127 f. Wie ernst es Vogtherr mit seiner Kritik wirklich meinte, ist allerdings fraglich, lieferte er doch wenige Jahre später Volvelle und Bildvorlagen zu PAUL PAMBSTS satirisch gemeintem *Loßbuch, zu ehren der Römischen, Ungerischen unnd Boheimischen Künigin*, Straßburg 1546. Vgl. KARR, Constructions (Anm. 64), 116–122.

67 Vgl. DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 360–371. Vgl. zur christlichen Praxis des Buchstabenorakels FRITZ BOEHM, „Los, losen“, in: *Handwörterbuch* (Anm. 62), Bd. 5, Berlin/Leipzig 1932 f., 1351–1386, hier: 1373–1376.

68 „Tolle, Lege, Tolle, Lege. Arripvi, apervi, legi in silentio capitvlvm, quo primvm coniecti sunt occli mei.“ Augustinus, *Confessiones*, VIII, 12 zitiert nach DAVID, *Veridicus christianus* (Anm. 1), 350.

69 Volvellen wurden schon in spätmittelalterlichen Handschriften für kosmologische Darstellungen verwendet. Das aufwendigste Druckwerk des 16. Jahrhunderts mit eingebauten Volvellen ist PETRUS APIANUS, *Astronomicum caesareum*, Ingolstadt 1540. Vgl. LINDBERG, *Mobiles in books* (Anm. 64), 67 f.



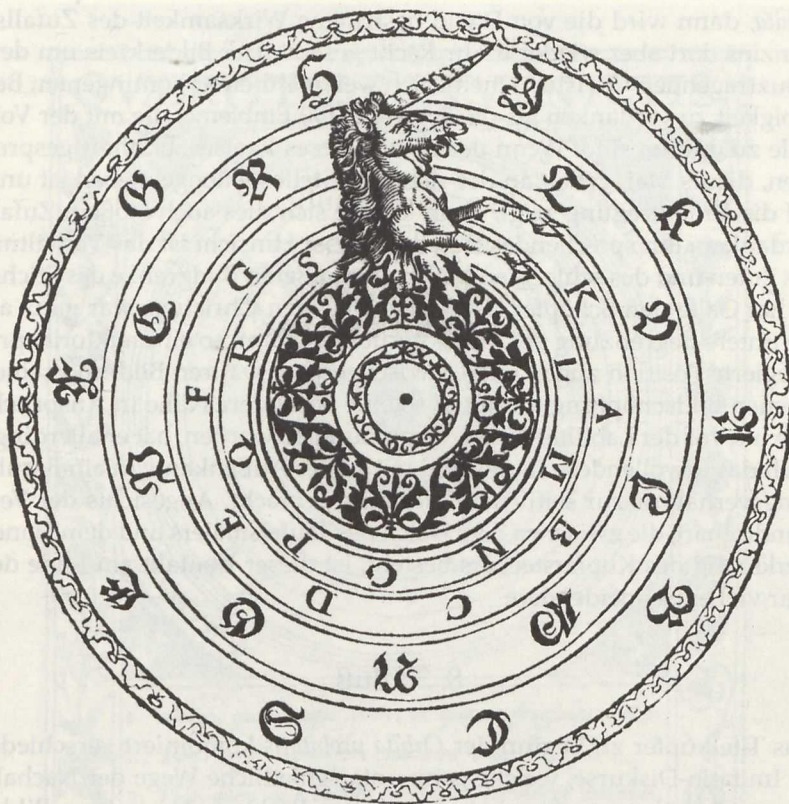


Abb. 13: Volvelle mit Einhorn als Zeiger, aus: GEORG WICKRAM, *Ejn schoene vnnnd fast schimpffliche kurtzweil*, Straßburg 1539.

am Unterhaltungswert dieses Spiels, bei dem die erlosten Nummern über einen am Ende abgedruckten Index den Seitenzahlen des *Veridicus christianus* zugeordnet werden, sind durchaus angebracht.

Blickt man von dem Losrad am Ende zurück zum Titelpuffer der *Orbita*, dann wird die von David bestrittene Wirksamkeit des Zufallsprinzips dort aber wieder in ihr Recht gesetzt. Der Bilderkreis um den kreuztragenden Christus scheint sich weit mehr einer kontingenten Beliebigkeit zu verdanken als die Folge der 100 Embleme, die mit der Volvelle zu erlosen sind. Wenn der Zeiger dieses Kreises, bildhaft gesprochen, dieses Mal, genau an der richtigen Stelle stehengeblieben ist und auf die Kreuztragung zeigt, dann könnte sich dies auch bloßem Zufall verdanken. Ein sprechendes Detail in dieser Hinsicht ist das Verhältnis des guten und des schlechten Malers zur äußeren Bildgrenze des Stiches. So hat Galle den Schöpfer des kreuztragenden Christus zwar ganz an die untere Begrenzung des Bildes gerückt und ihm so eine auktorial privilegierte Position zugewiesen. Zwischen dem wahren Bild und seiner eigenen Bildschöpfung nimmt er so eine besondere Nähe in Anspruch. Wie um vor der Labilität dieser Verbindung zu warnen, hat er allerdings auch das unvollendete Teufelsbild mit seiner Außenkante in ein Berührungsverhältnis zur seitlichen Rahmung gebracht. Angesichts der Verwandtschaft, die zwischen dem Dolch des Teufelsmalers und dem Handwerkszeug des Kupferstechers besteht, ist dieser Kontakt am Ende der sehr viel einschneidendere.

## 8. Schluß

Das Titelpuffer zu Beginn der *Orbita probitatis* kombiniert verschiedene Imitatio-Diskurse, welche ganz unterschiedliche Wege der Nachahmung Christi entwerfen und sie mit dem Problem des wahren Bildes Christi verknüpfen: die konkrete Nachahmung des Kreuztragens durch ein ebenfalls kreuztragendes Kollektiv, die Vorstellung von der Nachahmung Christi durch einen Malakt in der eigenen Imagination, und die Vervielfältigung der Bilder mit den Stationen aus dem Leben Jesu. Aus der Kombination dieser sehr heterogenen Elemente resultiert ein Überschuß an Komplexität, der dafür sorgt, daß ihre Komponenten weit weniger gut harmonieren, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Denn die zehn Maler vor ihren Staffeleien produzieren ja gerade keinen Zyklus des Lebens Jesu, unter die christlichen Bilder mischen sich Darstellungen unchristlichen, lasterhaften oder teuflischen Charakters. Diese schlechten Bilder weisen dann auch die Gemälde aus der Kindheit und Jugend Christi als Abweichung von der einzig richtigen Lösung aus. Die Vermehrung der Bilder verliert somit den positiven Status, den sie in der



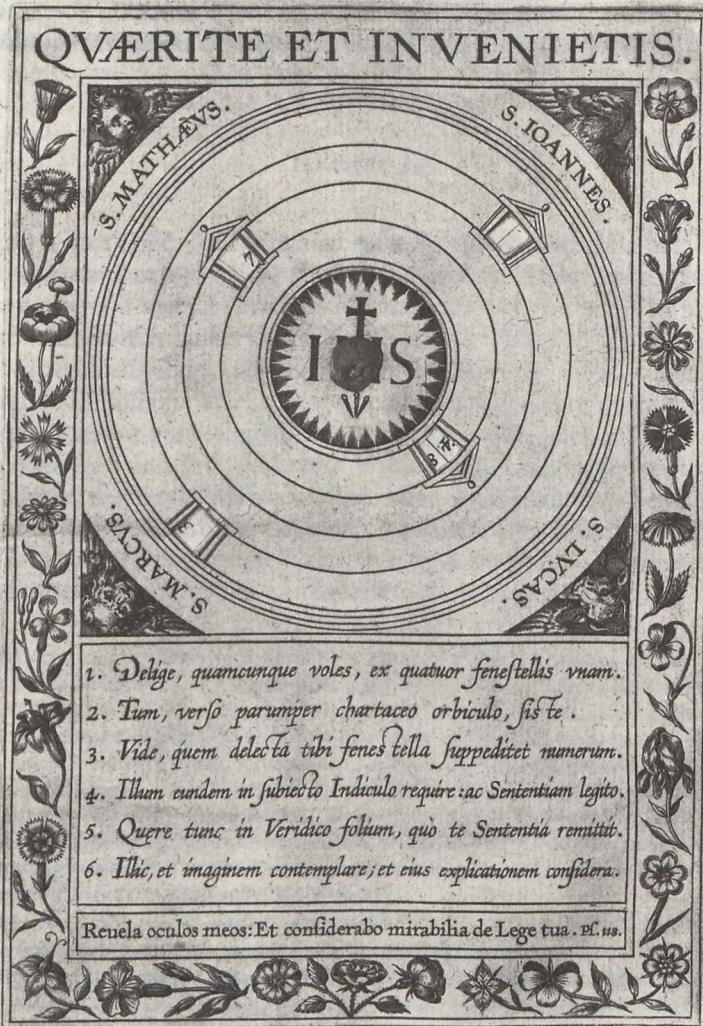
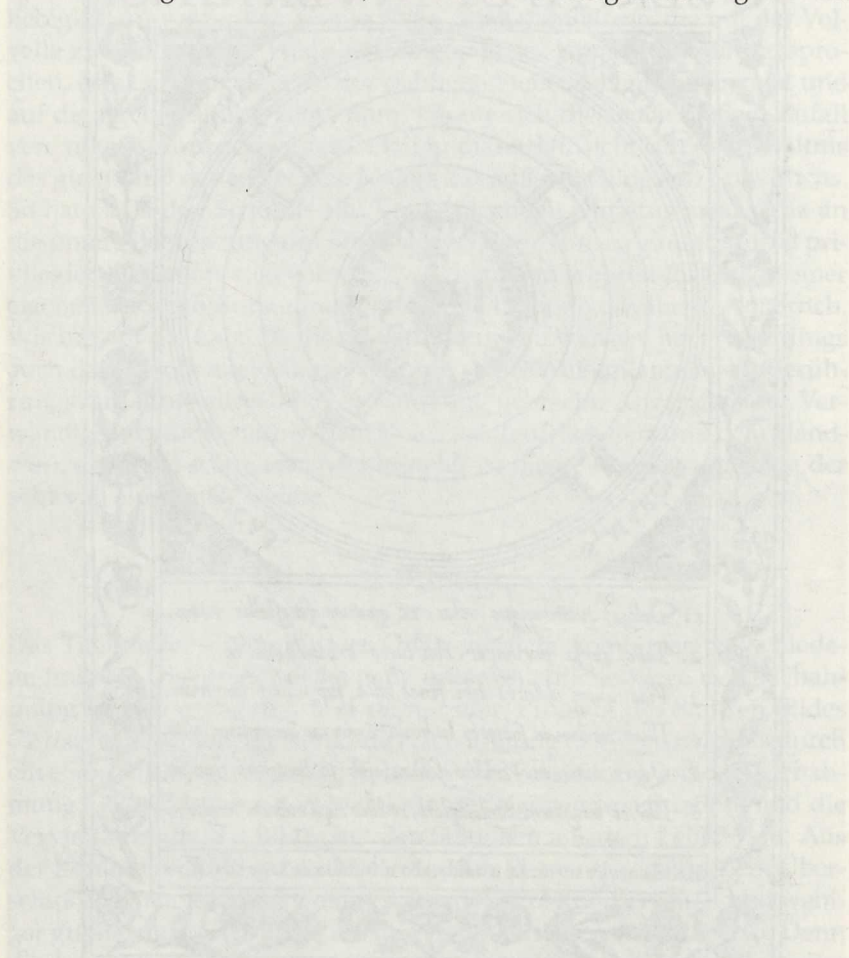


Abb. 14: THEODOOR GALLE, *Volvelle*, aus: JOANNES DAVID, *Veridicus Christianus*, 375.

Tradition des Bildgebets immer besessen hatte, sie wird zu einer problematischen Größe. Ausgerechnet dasjenige Zeichensystem, das angesichts einer in mehrere Sprachwelten auseinanderdriftenden Kommunikationssituation die Rolle des „linguaggio comune“ übernehmen soll, wie Paleotti es formuliert, ausgerechnet dieses Zeichensystem der Bilder scheint in seiner Herstellung wie auch in seiner Rezeption von unwäg-  
baren Zufälligkeiten bestimmt, die seine Zuverlässigkeit in Frage stellen.



Siehe den Text des Buches, unter den christlichen Bildern, bezüglich der Darstellung der Unreinlichkeit, Exzentrizität oder teuflischen Charakters. Diese schlechten Bilder werden dann auch die Gemälde aus der Kindheit und Jugend Christi als Abweichung von der einzig richtigen Lösung aus. Die Vermehrung der Bilder verliert somit den positiven Status, den sie in der