

**Religiöse Druckgraphik in Antwerpen um 1600 –
Jan Davids Andachtsbücher und Theodoor Galles Illustrationen.**

Dissertation zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Anne-Katrin Sors

Berlin 2015

Erstgutachter/in: Prof. Dr. Werner Busch
Zweitgutachter/in: Prof. Dr. Bernd-Wolfgang Lindemann

Tag der Disputation: 19.12.2008

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	9
Forschungslage	13
Die historische Situation in den Niederlanden im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert	19
Jesuiten in Antwerpen und ihre Verbindung nach Rom – Jesuiten als Auftraggeber	29
Das Druckerei- und Verlagswesen in Antwerpen	33
Der Verleger Hieronymus Cock	36
Das Verlagshaus Plantin-Moretus.....	38
Philips Galle als Verleger, Drucker und Kupferstecher	41
Die gemeinsamen Buchprojekte des Autors Jan David SJ, des Kupferstechers Theodoor Galle und des Verlegers Balthasar Moretus	45
Der Autor Jan David SJ	46
Der Kupferstecher Theodoor Galle.....	48
Die vier Bücher – Aufbau, Bild-Text-Konzept und Einzelanalysen	55
Veridicus Christianus, 1601	59
Occasio Arrepta Neglecta, 1605	85
Paradisus Sponsi et Sponsae, 1607	103
Duodecim Specula, 1610	117
Die vier Bücher im Vergleich	139
Via Vitae Aeternae, 1620	145
Der Autor Antoine Sucquet SJ	147
Der Kupferstecher Boetius a Bolswert.....	148

Der Titelpferstich und die 32 Illustrationen	149
Kupferstichserien in Andachtsbüchern, ihre Tradition und der vermeintliche Einfluß des Ignatius von Loyola	175
Die Exercitia Spiritualia des Ignatius von Loyola – Vorbild für folgende Andachtsbücher?.....	178
Vorläufer – Wann erscheint erstmals der erläuternde Großbuchstabe im religiös-didaktischen Bild?.....	181
Buchstabenverweissysteme in Einzelblättern.....	182
Buchstabenverweissysteme in technischen Darstellungen	185
Serien mit Buchstabenverweissystem in Antwerpen in den 1570er und 1580er Jahren.....	186
Von Antwerpen nach Rom – Von Hendrik Goltzius‘ und Philips Galles Kupferstichserien zu Julius Roscius‘ Icones operum misericordia.....	188
Vorläufer in Rom.....	192
Philips Galles Serie Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus, Antwerpen 1587 wird in Venedig rezipiert	197
Von Rom nach Antwerpen – Jeronimo Nadal und Wierix: Evangeliae Historiae Imagines, 1593 und Adnotationes et Meditationes, 1594.....	203
Der Jesuit Jeronimo Nadal.....	203
Die Gebrüder Wierix	204
Evangelicae Historiae Imagines und Adnotationes et Meditationes	206
Illustrierte jesuitische Andachtsbücher.....	214
Sind Jan Davids Bücher Emblembücher?	217
Jesuitische Emblembücher im Vergleich.....	223
Hermann Hugo und Boetius a Bolswert: Pia Desideria, 1624.....	223
Imago Primi Saeculi Socitas Iesu, 1640.....	224

Neue Bildthemen in der Druckgraphik in Antwerpen um 1600	227
Theodoor Galle als Inventor.....	228
Wer las die Bücher, benutzte die Serien und Einzelstiche?	233
Rezeption der Illustrationen.....	239
Rezeption im Kunsthandwerk	240
Rezeption in der Malerei.....	241
Rezeption in der Deckenmalerei – Der Heilige Berg in Přebram.....	241
Die marianischen Sinnbilder in der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt.....	244
Die Rezeption in der zeitgenössischen Kunsttheorie – Francisco Pachecos <i>EL ARTE DE LA PINTURA</i> , 1649.....	248
Rezeption in der Mission Asiens.....	249
Ein Beispiel der Rezeption im Jesuiten-Drama – Die Bühnenmeditation des Franz Lang in München.....	256
Rezeption in Flugblättern.....	257
Rezeption als Kompilation in einer ordensinternen Publikation – Die Ausgabe der Exerzitien des Ignatius von Loyola, Rom 1649.....	258
Rezeption in der Malerei Südamerikas – Ayacucho / Peru.....	261
Schlußbetrachtung	265
Abbildungen	275
Bildnachweis	433
Literaturverzeichnis	435

Vorwort

Im Dezember 2008 wurde die vorliegende Arbeit vom Fachbereich Kultur- und Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen. Neue Aufgaben führten Manuskript und mich nach Göttingen, wo ich beim Universitätsverlag der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen dankenswerter Weise den geeigneten Publikationsort fand. Dies ermöglicht die gleichzeitige Publikation von Druck- und frei zugänglicher Onlineversion.

Mein Dank gilt zuerst meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Werner Busch, der Thema und Kandidatin großzügig und effektiv unterstützte, zugleich Herrn Prof. Dr. Bernd Wolfgang Lindemann, der als Zweitgutachter Unterstützung bot, ebenfalls Herrn Prof. Dr. Reiner Hausscherr, der mir als akademischer Lehrer wichtige Grundlagen vermittelte.

Zahlreichen Personen und Institutionen bin ich für die großzügige Überlassung von Abbildungen und Gewährung von Publikationsrechten verpflichtet: Der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, insbesondere Dr. Christian Fieseler und Martin Liebethuth, der Bayerischen Staatsbibliothek München, dem Städel Museum Frankfurt und Dr. Martin Sonnabend, dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover und Dr. Antje-Fee Köllermann, dem Kupferstichkabinett und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden / Deutsche Fotothek, dem Plantin-Moretus-Museum Antwerpen, dem British Museum London, den Kunstsammlungen der Veste Coburg, der

Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin, dem Erzbistum Köln (Generalvikariat), meinem Göttinger Kollegen PD Dr. Christian Scholl, der auch beim Layout beriet, und Dr. Holm Bevers, der das Berliner Kupferstichkabinett für mich öffnete, schließlich Dirk Imhof, der mir ein Vortragsmanuskript überließ. Dank geht auch an jene, die mir Nafög-Stipendium, Stipendiumsverlängerung und Reiseunterstützung beschieden, hinsichtlich der Publikation geht Dank vor allem an Jutta Pabst und Petra Lepschy vom Universitätsverlag Göttingen, die mein Buch verlegerisch begleiteten, und Martin Liebetruth, der aus der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen heraus mit Digitalisaten und technischer Beratung half, sowie an die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, die einen Druckkostenzuschuß beisteuerte. Den Photographinnen Kristina Bohle und Katharina Haase sei für Photoarbeiten gedankt, meinen Göttinger Hilfskräften für die bereitwillige Entlastung, die sie mir während der Publikationszeit verschafften.

Großer Dank gebührt kritischen Lesern, vor allem Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke, Prof. Dr. Christian Hecht und Prof. Dr. Thomas Döring. Ebenso danke ich für zahlreiche und mitunter langwährende Diskussionen Prof. Dr. Michael Thimann, Dr. Inga Brinkmann, Dr. Wolfgang Beyrodt, Dr. Stephan Kemperdick und Dr. Björn Statnik. Besonderer Dank geht an Dr. Dagmar Preising, deren Kritik und Freundschaft mich seit frühen Studienzeiten begleiten.

PD Dr. Arwed Arnulf sei gedankt für Geduld, Antrieb, ständige Kritik und Kontrolle lateinischer Übersetzungen. Meinen Eltern Wolfgang und Annemarie Sors danke ich von Herzen für ihre liebevolle Unterstützung, die mich stets und besonders auch während des Studiums und in der Promotionszeit begleitete.

Zu den Übersetzungen

Die Übersetzungen aus dem Lateinischen bemühen sich um möglichste Wortnähe, um ein besseres Verständnis der Verbildlichungen und Inhalte zu ermöglichen. Stilistische Einheitlichkeit und Lesegefälligkeit wurden deshalb nicht angestrebt.

Zu den Abbildungen

Vollständige Digitalisate der untersuchten Bücher Jan Davids finden sich bei der Bayerischen Staatsbibliothek München. Dem Text als Abbildung angefügt wurden nur jene Kupferstiche, die im Text ausführliche Behandlung erfahren sowie zum Vergleich herangezogene Darstellungen. Verweise von Text und Bild beziehen sich – wenn nicht anders angegeben – stets auf die Bücher und Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek München:

Veridicus Christianus, 1601 (Signatur: Res/4 L.eleg.m.46)

<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00008418-3>

Occasio Arrepta Neglecta, 1605 (Signatur: 4 Asc. 243)

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222920-2>

Paradisus Sponis et Sponsae 1607 (Signatur: Res/Asc. 1344)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007241-6>

Duodecim Specula, 1610 (Signatur: Res/Asc. 1346)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007223-7>

Einleitung

Zwischen 1601 und 1610 entstehen vier Bücher des Autoren Jan David SJ, illustriert vom Antwerpener Kupferstecher Theodoor Galle und verlegt durch Balthasar Moretus in der *Officina Plantiniana*, die eine vollkommen neue Art der Bild-Text-Verschrankung im Bereich des Erbauungsbuches vorstellen. Die vier Werke *Veridicus Christianus*, 1601, *Occasio Arrepta Neglecta*, 1605, *Paradisus Sponsi et Sponsae*, 1607 und *Duodecim Specula*, 1610, entstehen in Antwerpen, damals europäisches Zentrum von Verlagswesen und Druckgraphik und wichtiger Sitz des Jesuitenordens, der im Zuge seiner gegenreformatorischen und pädagogischen Aktivitäten moralisch-didaktische Publikationen fördert. Die Zusammenarbeit von Autor, Verleger und Kupferstecher bringt Experimente der Verbildlichung theologischer Themen hervor, wie sie in der früheren Druckgraphik so nicht zu finden sind.

Als Vergleichsbeispiele und Vorläufer¹ ausschnittsweise in einzelnen Stichen immer wieder herangezogen, häufig als Beginn jesuitischer Emblemliteratur bezeichnet,² sind die Davidschen Bücher jedoch nie in vollem Umfang, geschweige denn im Zusammenhang analytisch betrachtet, miteinander verglichen, oder hin-

¹ Rödter 1992, S. 26: „Daß Hngo seine *Elegien (Pia Desideria A.d.A.)* im Hinblick auf eine mit Bildern verbundene Ausgabe schrieb, liegt auf der Hand. Er hatte in seinem Orden zahlreiche Vorbilder, angefangen mit den Werken Jerome Wierix' illustrierten *Evangelicae Historiae Imagines* (Antwerpen 1593/1594) von Hieronymus Nadal, über Jan Davids *Veridicus Christianus* (1601), *Paradisus Sponsi et Sponsae* (1607) und *Duodecim Specula* (1610), bis hin zur *Via Vitae Aeternae* (1620) von Antoine Sucquet.“ Rödter war anscheinend Davids 1605 entstandenes Werk *Occasio Arrepta Neglecta* unbekannt.

² Breidenbach 1971, S. 37ff.

sichtlich ihrer Entstehungsumstände untersucht worden. Ihre besondere Stellung innerhalb der Literatur um 1600 wurde zwar erkannt, jedoch in falsche Zusammenhänge eingebunden. So vereinnahmte Breidenbach, der die später entstandenen Werke des Jesuiten Jeremias Drexel untersuchte, sie für die Entwicklung einer Jesuitenemblemik. Emblemforschern wie Daly³ und Dimler⁴ übernahmen derartige Einschätzungen bereitwillig, wohl vor allem um den Jesuiten Jan David in eine von ihnen favorisierte Geschichte jesuitischer Emblematik eingliedern zu können. Ausführlich wird auf diese folgenreiche Fehleinschätzung der Davidschen Bücher als Emblembücher und Etablierung einer vermeintlich neuen Gattung einzugehen sein.

Nach einem Abriss der Forschungslage sollen, ausgehend von einem Referat der historischen Situation in den Niederlanden und der Stellung des Jesuitenordens, die Werke aus ihrem historischen Entstehungskontext heraus erfaßt, hinsichtlich ihrer Funktion und Konzeption untersucht werden. Die bislang in der Forschung nur in zufälliger Auswahl isoliert betrachteten Kupferstiche sind dabei als Illustrationsfolgen, deren Konzeption aufs engste den Buchtexten folgt, zu analysieren. Durch die Lektüre der den Bildern beigegebenen Erklärungen und zugehörigen Texte wird erstmals in der kunsthistorischen Literatur ein Verständnis der Illustrationen im Sinne der Intentionen von Autor, Kupferstecher und Verleger angestrebt.

Die Kupferstichserien der beiden Werke *Occasio Arrepta Neglecta* (1605) und *Duodecim Specula* (1610) bestehen aus jeweils 12 Blättern, die des *Veridicus Christianus* (1601) und *Paradisus Sponsi et Sponsae* (1607) aus jeweils 100 Blättern. So können die beiden 12er Serien komplett analysiert und vorgestellt werden, während die Materialmenge der beiden 100er Serien exemplarische Auswahl der in Einzelanalysen vorzustellenden Stiche notwendig macht. Die zu Tage tretenden Variationen der Illustrationsmethode und Bildkonzeption, die zum Teil aus den Unterschieden der Texte resultiert, lassen sich auch als gezieltes Experimentieren des Inventors Theodoor Galle verstehen, der unterschiedlichste Formen vielteiliger Allegorien erfand, um den moralisch-didaktischen Anspruch der Texte bildlich umzusetzen. Dabei bedient er sich bestimmter Anregungen aus älterer und neuester Graphik, die zu benennen sind. Andere bisher vertretene Herleitungen lassen sich widerlegen. Da die Werke stets als Emblembücher bezeichnet und unter dem Einfluß der *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola gesehen wurden,⁵ soll hier die bisher vollkommen unbeachtete kunsthistorisch, graphische Traditionslinie verfolgt werden.

Einzelblätter und Graphikserien wurden als Vorläufer gesucht und gefunden. Im Zuge dieser Untersuchung ergeben sich für andere Werke, etwa die Illustrationen

³ Z. B. Daly 1979, Daly 1986, Daly 1997.

⁴ Z.B. Dimler 1977, Dimler 1978, Dimler 1979.

⁵ Salviucci 1991.

der *Evangelicae Historiae Imagines* des Hieronymus Natalis und die erste Illustrationsfolge zu den *Exercitia Spiritualia* des Ignatius neue überraschende Ergebnisse.

Der bisher von der Forschung vollkommen unbeachtete Kupferstecher Theodoor Galle stellt sich dabei als Erfinder und Stecher hochkomplexer Kupferstiche heilsgeschichtlich-allegorischer und erlösungsrelevanter Themen heraus. Nicht nur seine Graphikfolgen für die Illustration der Davidschen Bücher weisen eine Vielzahl von Neuerungen auf, die die medialen Möglichkeiten religiös didaktischer und illustrierend andachtsspezifischer Bilder revolutionieren, auch viele seiner Graphikfolgen und Einzelblätter verdienen dahingehend herangezogen zu werden. Die Vernachlässigung durch die Forschung scheint mit Theodoor Galles Spezialisierung auf religiöse Themen komplexer Thematik zusammenzuhängen. Von der Forschung berücksichtigt wurden bisher vor allem die historischen, mythologischen und moralischen Folgen wie Tugenden, Laster, Jahreszeiten, Artes u.a.⁶ Die religiösen Bilder und Zyklen in Antwerpen, dem damaligen Zentrum europäischer Druckgraphik, nach 1585 mit gegenreformatorischem Impetus⁷ und in Zusammenarbeit auch mit jesuitischen Theologen erstellt,⁸ wurden bisher zwar teilweise erfaßt, doch nicht zusammenhängend und ausführlich untersucht, geschweige denn, hinsichtlich ihrer Besonderheiten ausgewertet.⁹ Diese Vernachlässigung des hier im Zentrum stehenden Materialkomplexes beruht auf der behaupteten künstlerischen Inferiorität religiöser Graphik seit den 1590er Jahren im Vergleich mit der stets kunsthistorisch und kennerschaftlich hochgeschätzten Antwerpener Graphik der Jahrhundertmitte und des dritten Jahrhundertviertels.¹⁰ Wie sich zeigen wird, erweist sich jedoch zumindest Theodoor Galle als gebildeter, erfindungsreicher und künstlerisch überzeugender Illustrator komplexer religiöser Inhalte. Das gesamte bisher vernachlässigte Œuvre zusammenzustellen kann nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, doch für den Zusammenhang wichtige, bisher unveröffentlichte Kupferstiche tragen zur Einschätzung des Künstlers und der Werke Jan Davids bei.

Sofortige Neuauflagen und Rezeptionen der neuen Text-Bild-Verschränkung lassen den großen Erfolg der Davidschen Bücher und Galleschen Illustrationen erkennen. Das ähnlichste und auch erfolgreichste Nachfolgewerk, Antoine Suquets *Via Vitae Aeternae* aus dem Jahr 1620 mit Kupferstichen Boetius à Bolswerts, erfuhr trotz zahlreicher Auflagen, Nachdrucke, Übersetzungen und Über-

⁶ Vgl. z.B. Kat. Stuttgart 1997, Wiebel 2001.

⁷ Vgl. z.B. Knipping 1974, König-Nordhoff 1982.

⁸ Als Beispiele seien hier angeführt Richeome S.J., Louis: *La peinture spirituelle ou l'Art d'aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611 und Molanus, Johannes: *De historia sanctorum imaginum*, Löwen 1570 u.a., in: *Theologiae cursus completus*, hrsg. v. J.-P. Migne, Bd. 27, Paris 1843, Sp. 5-424. Freedberg 1992. Als weitere Beispiele seien genannt: Johannes David, der vor allem in Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Theodoor Galle einige Andachts- bzw. Erbauungsbücher allegorischen Typs schuf. Auch Antoine Suquet wäre an dieser Stelle zu nennen, das Buch *Via Vitae Aeternae* erarbeitet er mit Boetius A. Bolswert.

⁹ Spamer 1930, Mauquoy-Hendrickx 1978, Savelsberg 1992, Spengler 2003.

¹⁰ Savelsberg 1992, bes. S. 225.

nahmen seiner Illustrationen in andere Medien in der Forschung bisher dieselbe Mißachtung wie die Davidschen Werke, weshalb die 32 Kupferstiche hier vollständig samt zugehöriger Erläuterungstexte behandelt und der Forschung zugänglich gemacht werden.

Neben dieser direkten Nachfolge der Davidschen Werke, lassen Auflagenhöhe und rasche Folge der Werke auf einen großen Leserkreis schließen. Dabei scheinen die Werke an unterschiedliche Lesergruppen gerichtet zu sein, so etwa *Occasio Arrepta Neglecta* an Schüler der Jesuitenkollegien, weshalb eine Kurzfassung als Lehrdrama angefügt ist. Anhand von Äußerungen des Autors in Vorworten und erhaltenen Briefen sowie von zufällig gefundenen Äußerungen Dritter können einige weitere Nachweise und Überlegungen zum zeitgenössischen Rezipientenkreis angestellt werden.

Die große Anzahl der die Werke von David und Sucquet illustrierenden Kupferstiche sowie deren Auflagenstärke und Neuauflagen lassen insgesamt eine breite Rezeption der Kupferstiche vermuten. Eine systematische Suche war im Rahmen dieser Arbeit nicht durchführbar, doch ergab sich durch erstmalige Zusammenschau der ca. 250 Kupferstiche aller fünf Werke sowie der Vorläufer und Nachfolger im Laufe der Recherchen eine Reihe von Zufallsfunden derartiger Übernahmen, die als Ausblick vorgestellt werden.

Forschungslage

Die Illustration von Andachtsliteratur diente in der Kunstgeschichte bisher als Quelle und Vergleichsbeispiel, wurde demnach bisher nicht als eigene Gattung, die es in Einzeluntersuchungen zu erforschen gilt, angesehen. So schreibt etwa Appuhn-Radtke in ihrer verdienstvollen Untersuchung zu Johann Christoph Storer, daß es eine Reihe von Traktaten in der Zeit nach dem Tridentinum gebe, „...außerdem ist in großem Umfang Andachtsliteratur vorhanden, die über ihre Illustrationen und über bildlich verwertbare literarische Betrachtungen Einfluß auf die Ikonographie gewann. Für den Kunsthistoriker sind beide Quellengruppen von Wert, ...“¹¹ Hier werden Illustrationsgraphiken ausdrücklich als Quellengattung bezeichnet. Die zahlreichen Abbildungen Andachtsliteratur illustrierender Kupferstiche in der kunsthistorischen Literatur – wobei meist einzelne Bilder aus Zyklen als Vergleichsbeispiele herangezogen, aus dem Zusammenhang gerissen und häufig falsch verstanden in Anspruch genommen werden – belegen, daß diese Illustrationszyklen ihrer Funktion und zugehöriger Texte beraubt, zwar registriert doch nicht als untersuchenswerte Gegenstände kunsthistorischer Forschung erkannt wurden. Dabei spielen diese Werke eine wichtige Rolle in der Etablierung gegenreformatorischer Bildverwendung, prägten durch ihre große Verbreitung die Bildvorstellungen ihrer Leserschaft. Dies betrifft besonders jene Werke, die von Jesuiten verfaßt in den Kollegien Gebrauch fanden, somit die Zöglinge vermutlich nachdrücklich beeinflussten.

¹¹ Appuhn-Radtke 2000, S. 13.

Aufgrund der großen Rolle, die das Thema für vorliegende Untersuchung spielt, ist kurz auf die Forschung zum Thema Gegenreformation bzw. Katholische Reform und Kunst einzugehen, wozu vor allem in jüngerer Zeit viele Einzeluntersuchungen erschienen. In exemplarischer Auswahl sind folgende Studien für die Untersuchung von Bedeutung: Die theologische Dissertation Thomas Aschenbrenners *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über den Sinn und ihre Bedeutung* von 1925 steht am Anfang. Recht naiv in der Erläuterung der Kunstwerke, sowohl nördlich als auch südlich der Alpen, geht er jedoch erstmals gründlich auf die Quellenlage ein.¹² 1939/1940 legt John B. Knipping die grundlegende Studie *De iconografie van de contrareformatie in de Nederlanden* in 2 Bänden vor, die seit 1974 in englischer Übersetzung vorliegt.¹³ 1982 erscheint die Dissertation von Ursula König-Nordhoff zur Entwicklung der neuen Heiligen-Ikonographie des Ignatius von Loyola um 1600,¹⁴ in der das Verhältnis der Jesuiten zur Druckgraphik als Propagandamittel untersucht wird. Freedberg beschäftigte sich in Buch und Aufsätzen mit zentralen Problemen der gegenreformatorischen Kunst in den südlichen Niederlanden.¹⁵

Das Tridentinum und die posttridentinischen Traktate zur Kunst – genannt sei hier die zusammenfassende Arbeit von Hecht¹⁶ – berühren mit ihren meist auf Altarbilder zielenden Anweisungen, was nicht oder nur in bestimmter Weise dargestellt werden soll, die hier untersuchte Druckgraphik wenig. Besonders, da die Komplexität der hier untersuchten Illustrationen tridentinische Einfachheitsgebote ohnehin unterläuft, die Bindung an den Text zu komplizierten mehrteiligen, nur durch Erklärung zu entschlüsselnden Allegorien führt, die der tridentinischen Forderung nach Einfachheit und direkter Verständlichkeit direkt entgegenstehen. Ein Umstand, der bislang nicht bemerkt wurde.

Zur Andachtsgraphik muß das zum Standardwerk gewordene umfangreiche Werk Spamers von 1930 erwähnt werden, der das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert erfaßt.¹⁷ Die einzige Untersuchung, die erstmals annähernd die Problematik der „Andachtsgraphik“ um 1600, vor allem die jesuitisch beeinflusste, erfaßt, ist Dietmar Spenglers 2003 erschienener Katalog zur Graphiksammlung des ehemaligen Kölner Jesuitenkollegs, *Spiritualia et Pictura*.¹⁸ Den Ausgangspunkt bildet allerdings ein kleiner Teil der graphischen Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs und nicht das Phänomen der religiösen Graphik um 1600 an sich. Allen Abschnitten des Werks, besonders aber jenen zu den Antwerpener Serien und Büchern, ist die unkritische Übernahme verallgemeinernder Interpretationen, häufig inkonsistent in der Argumentation und die vorschnelle Analyse der Exem-

¹² Aschenbrenner 1925.

¹³ Knipping 1939/40 und Knipping 1974.

¹⁴ König-Nordhoff 1982.

¹⁵ Freedberg 1976/1983/1988/1989/1992.

¹⁶ Hecht 1997 und Hecht 2012.

¹⁷ Spamer 1930.

¹⁸ Spengler 2003.

pel zu eigen. Dabei entstehen Fehler durch Spenglers programmatische Mißachtung der zum Bild gehörenden Erklärungstexte. Es wird mehrfach darauf zurückzukommen sein.

Teilbereiche der religiösen Graphik wurden in Aufsätzen untersucht, zu nennen wären hier z. B. Spenglers Aufsatz über die *Ars Jesuitica* der Gebrüder Wierix,¹⁹ den gleiche Mängel wie den Katalog prägen, Wangs Dissertation über den *Miles Christianus*,²⁰ Bangerter-Schmids Arbeit über erbauliche Flugblätter zwischen 1570 und 1670.²¹

Zu den *Evangelicae Historiae Imagines* und den *Adnotationes et Meditationes* von Hieronymus Nadal und den Wierix erschienen zwei monographische Arbeiten: Mai-Britt Wadell untersuchte 1985 die Entstehungsgeschichte anhand der drei zeichnerischen Vorlagenserien und Schriftquellen.²² Rheinbay schrieb 1995 eine umfassende Arbeit zu den Werken, in ihrer Ausrichtung durch Entstehung als Dissertation an der Gregoriana geprägt und stark um die Betonung genuin jesuitischer Aspekte bemüht.²³ Eine Auseinandersetzung mit beiden Autoren erfolgt ausführlich in den Kapiteln zu Nadal und seinen beiden illustrierten Werken.

Zu Emblembüchern ist vor allem von literaturwissenschaftlicher Seite²⁴ in den letzten dreißig bis vierzig Jahren viel geforscht worden,²⁵ auch zur Emblemtheorie,²⁶ die hier aufgrund der notwendigen Einordnung der Untersuchungsobjekte besonders interessiert. Aus der unübersehbaren Literatur ist hier nur auf jene Autoren hinzuweisen, die sich mit jesuitischen und Antwerpener Werken beschäftigten. Hervorzuheben sind besonders die Arbeiten Dimlers SJ²⁷ und Dalys,²⁸ die dieses Feld dominieren. Beide Autoren versuchen wiederholt, illustrierte Andachtsbücher als Gegenstände der Emblemforschung in Anspruch zu nehmen, vermutlich, um so das eigene Arbeitsfeld zu erweitern. Hinzu kommt das Bestreben, eine eigenständige „jesuitische Emblemik“ zu kreieren, mit dieser besondere Neuerungen zu verbinden und auf jesuitische Autoren zurückzuführen. Wie in

¹⁹ Spengler 1996.

²⁰ Wang 1975.

²¹ Bangerter-Schmid 1986.

²² Wadell 1985.

²³ Rheinbay 1995.

²⁴ Rödter 1992, S. 1: „Die Arbeit an der Emblemtheorie ist vorwiegend im deutschsprachigen Raum, vor allem innerhalb der Germanistik geleistet worden.“

²⁵ Z.B. Monroy 1964, Landwehr 1970/1972/1976, Gerards-Nelissen 1971, Homann 1971, Harms 1975, Schilling 1979, Daly 1979, Daly 1986, Höpel 1987, Adams 1990, Kat. Trier 1991, Sulzer 1992, Schöne 1993, Mödersheim 1994, Waterschoot 1996, Daly 1997, Kat. München 1999, Bath 2002, Harms/Peil 2002, Kat. Kiel 2004.

²⁶ Warncke 1982a, Warncke 1987, Warncke 2005.

²⁷ Um einige Beispiel anzuführen: Dimler im AHSI 1976 zu Emblemautoren im Deutschsprachigen, 1977 zu jesuitischen Emblembüchern in den belgischen Provinzen, 1978 zu jesuitischen Emblemautoren in den französischen Provinzen, 1979 zu frühen jesuitischen Emblembüchern, 1984 zum jesuitischen Emblembuch im protestantischen England des 17. Jahrhunderts.

²⁸ Von Daly ist vor allem sein Beitrag zu emblematischen Publikationen der Jesuiten im flämischen Belgien bis 1700 zu erwähnen: Daly 1999.

einem gesonderten Kapitel ausgeführt werden wird, geht die von beiden Autoren vehement vertretene Einschätzung der Davidschen Andachtsbücher als Emblembücher völlig fehl.²⁹

Als kunsthistorische Einzeluntersuchung ist die Dissertation von Buschhoff zu den beiden Emblembüchern Otto van Veens zu nennen.³⁰ Zahlreiche Ausstellungen,³¹ Kongresse, daraus hervorgehende Aufsatzbände,³² Einzeluntersuchungen usw. belegen die Beschäftigung von literaturwissenschaftlicher Seite.³³ Auch zu religiösen Erbauungsbüchern, seien es protestantische³⁴ oder katholische,³⁵ erschienen Abhandlungen, ebenfalls vor allem von Literaturwissenschaftlern. Als Beispiele seien hier genannt Breidenbachs nützliche, doch in ihrer Konstituierung einer „Jesuitenemblematik“ problematische Dissertation über Jeremias Drexel SJ.³⁶ Wichtig ist die Untersuchung Rödters zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den *Pia Desideria* des Herman Hugo SJ,³⁷ die auch emblemtheoretische Überlegungen mit einbezieht.

Das Vergleichsmaterial für die Druckgraphik um 1600, das vor allem die neueren Bände der Hollstein-Edition bieten, sind für vorliegende Arbeit unerlässlich, insbesondere sind hier die Bände zu Philips Galle, bearbeitet von Sellink,³⁸ hervorzuheben. Hilfreich wäre eine ähnliche Zusammenstellung der Kupferstiche Theodoor Galles gewesen, die aber nicht existiert und trotz vielen Sammelns im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

Die Werke Hermann Hugos, Jeremias Drexels, Antoine Sucquets etc. wären in ihrer Form nicht möglich gewesen ohne die Vorbilder, die der Jesuit Jan David zusammen mit dem Kupferstecher Theodoor Galle und dem Verleger Balthasar Moretus zwischen 1601 und 1610 schuf. Jan David SJ wird schon früh als Vater der flämischen Emblemliteratur bezeichnet, seine Werke werden als Vergleichsbeispiele³⁹ – manchmal nur in Fußnoten – oder in kurzen Beschreibungen immer wieder in Überblickswerken erwähnt.⁴⁰ Eine Monographie über sein literarisches Schaffen, vor allem die vier allegorisch-emblematischen Erbauungsbücher, die zwischen 1601 und 1610 erschienen und mit insgesamt fast 230 höchst anspruchsvollen Kupferstichen von Theodoor Galle illustriert sind, fehlt bislang.

²⁹ Siehe Kapitel „Sind Jan Davids Bücher Emblembücher? ab S. 215.

³⁰ Buschhoff 2004.

³¹ Z.B. Kat. München 1999.

³² Harms/Peil 2002, Dekoninck 2007, Manning / Vaeck 1999.

³³ Daly/Dimler 2000 I.

³⁴ Mödersheim 1994.

³⁵ Bauer 1982.

³⁶ Breidenbach 1970.

³⁷ Rödter 1992.

³⁸ Hollstein Galle I-IV.

³⁹ Z.B. bei Porteman 1996, S. 16-17.

⁴⁰ Funck 1925, S. 302/303, Chatelain 1993, S. 156-158. S.u. zur Forschungssituation zu den einzelnen Werken.

Dauids Werke direkt behandeln die kleinen Untersuchungen von Simoni 1976 zur Datierung von *Occasio Arrepta Neglecta*,⁴¹ von Waterschoot 1999 zu der Editionsgeschichte der *Duodecim Specula*,⁴² Liebs 1999 edierte Untersuchung zu einigen Darstellungen aus *Veridicus Christianus* und *Paradisus Sponsi et Sponsae*,⁴³ Waterschoots 2007 erschienener Beitrag zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der lateinischen Ausgabe *Veridicus Christianus* und der niederländischen *Christelijken Waerseggher*.⁴⁴ Zwei Werke werden kurz in Paultres Abhandlung über Embleme und Devisen⁴⁵ vorgestellt: *Typus Occasionis*, der Vorgänger von *Occasio Arrepta Neglecta* und *Duodecim Specula*. Jeweils alle 12 Illustrationen sind abgebildet – welche Originale verwendet wurden, ist nicht erwähnt –, die Texte unter den Bildern ins Französische übersetzt, die Struktur der Bücher, ihr historischer und funktionaler Hintergrund werden jedoch komplett außer Betracht gelassen.

Während der Entstehung der vorliegenden Dissertation erschien 2005 Ralph Dekonincks Dissertation *AD IMAGINEM – Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*.⁴⁶ Untersuchungsobjekte sind die illustrierten, unter jesuitischem Einfluß entstandenen, flämischen Erbauungsbücher, jedoch ist der Ansatz ein komplett anderer als in der vorliegenden Arbeit. Dekoninck geht dabei von der vorgefaßten These eines ignatianischen, aus der Vision abgeleiteten Bildbegriffs aus, den er auf die vorliegenden Werke projiziert, ohne jedoch deren Funktion und Intention, geschweige denn Besonderheiten der Bild-Text-Verflechtung zu beachten oder die grundsätzliche Möglichkeit eines solchen Erklärungsmodells kritisch zu prüfen. Das der Autor sich bei derartigem Methodenbewußtsein nicht um buchhistorische oder graphische Vorläufer und Anregungen, geschweige denn um Quellen und Indizien zur Entstehungsgeschichte oder Konzeption der einzelnen Bücher kümmerte, liegt auf der Hand.

Nach Abgabe vorliegender Arbeit erschienen die Arbeiten von Münch und Melion. Münchs Untersuchung zu Passionsdarstellungen in Büchern des 16. und 17. Jahrhunderts erwähnt die Davidschen Bücher im dort verfolgten Kontext.⁴⁷ Die Arbeit von Melion versucht einen Überblick zur Andachtsdruckgraphik nördlich der Alpen zwischen 1550 und 1625, folgt hinsichtlich der Davidschen Bücher der oben referierten Forschungslage und konzentriert sich auf den Meditationsbezug der *Via Vitae Aeternae* Sucquets.⁴⁸

⁴¹ Simoni 1976.

⁴² Waterschoot 1999.

⁴³ Lieb 1999.

⁴⁴ Waterschoot 2007.

⁴⁵ Paultre 1991, S. 120-137.

⁴⁶ Dekoninck 2005.

⁴⁷ Münch 2009.

⁴⁸ Melion 2009.

So läßt sich abschließend resümieren, daß unterschiedliche Autoren verschiedenste Ableitungsversuche der hier zu untersuchenden Werke mit Hilfe der Emblemtheorie bis hin zum modischen bildpsychologischen Begriffsgeklingel in ignatianschem Gewand unternahmen, eine kunsthistorische, die graphische Tradition beachtende und buchgeschichtlich-systematische Abgrenzung und Herleitung der Eigenheiten der Davidschen Werke, ihrer Bilder und ihres Bild-Text-Bezuges bislang nicht geleistet wurde.

Die historische Situation in den Niederlanden im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert

Da die im Zentrum dieser Untersuchung stehenden Bücher in besonderem Maße von ihrer Entstehungszeit, der Situation in Antwerpen und dem gegenreformatorischen Klima nicht nur im Kreis der dort tätigen Jesuiten geprägt sind, folgt ein kurzes Referat zu den historischen Rahmenbedingungen.

Das 16. Jahrhundert ist dasjenige der Glaubenskämpfe. Die Reformation, der Augsburger Religionsfrieden 1555, das Konzil von Trient von 1545 bis 1563 – dies alles sind Ereignisse, die in den 80 Jahre andauernden Auseinandersetzungen in den Niederlanden⁴⁹ und im 30-jährigen Krieg erst den Höhepunkt des konfessionellen Konfliktes erreichen.⁵⁰ In den Niederlanden etabliert sich gegen Ende der 1560er Jahre eine niederländische Gesamtkirche calvinistischer Prägung.⁵¹ Die Calvinisten stellen sich als die eigentliche konfessionelle und politische Alternative

⁴⁹ Hierzu v.a. Rabe 1991: Der Aufstand der Niederlande, Kapitel VI., S. 539-554, Lademacher 1983, Kapitel I bis III, S. 1-206.

⁵⁰ Literatur in Auswahl: Parker 1979, Rabe 1991, Lutz 1991, Schilling 1994, Vasold 2001, Kat. Münster 1998. Ausführliche Bibliographie mit Angabe der wichtigsten Quellen, Gesamtdarstellungen, Biographien, Verwaltung-, Wirtschafts-, Kirchen- und Kulturgeschichte bei Woltjer 1971, S. 663/664.

⁵¹ Zur Entwicklung dahin: Lademacher 1983, S. 42-45: Konfession als Voraussetzung. Beim Regierungsantritt Philipps II. gab es außer den vor allem in vielen Fischerorten verhältnismäßig stark vertretenen Täufern auch kleinere Gruppen zum Calvinismus neigender Protestanten, so in Tournai, Brügge, Gent, Oudenarde und Antwerpen. Woltjer 1971, S. 666.

zum gegenreformatorischen Absolutismus der Spanier⁵² dar. Philipp II. stärkte die Position des gegenreformatorisch-tridentinischen Katholizismus, indem er militärische und politische Kräfte in dessen Dienste stellt. Er verschärfte dadurch natürlich den verfassungspolitischen Konflikt, weil er die Parteien weiter abgrenzte.⁵³

Seit 1559 ist die Halbschwester Philipps II., Margarethe Herzogin von Parma, von ihm als Regentin der Niederlande eingesetzt, bis 1564⁵⁴ in Unterstützung des Erzbischofs von Mecheln Granvelle.⁵⁵ In den 1550er und 1560er Jahren wird Widerstand gegen die Ketzerverfolgung spürbar, wie etwa die Hinrichtung des Pfarrers Christoffel Fabricius zu Antwerpen 1564.⁵⁶ 1565 antwortet Philipp II. auf durch Egmont überbrachte Vorschläge zur Reform *rigoros* mit den Segovianer Briefen, in denen er nachdrücklich das scharfe Verhalten gegenüber den Ketzern fordert.⁵⁷ Im April 1566⁵⁸ richtet der Adelsbund⁵⁹ eine Massenpetition an die Regentin, durch die er die Aufhebung der Ketzeredikte und die Berufung der Generalstaaten für eine gemeinsame Lösung der Religionsfrage erbittet.⁶⁰ Margarethe versucht durch Unverbindlichkeiten und Vertröstungen zu beschwichtigen,⁶¹ so daß im Mai 1566 öffentliche protestantische Predigten unter freiem Himmel statt-

⁵² Pohl 1977, S. 9.

⁵³ Rabe 1991, S. 542, Lademacher 1983, S. 50-51: Kirchenpolitik gegen den Strom. Nach der Neuordnung der Bistümer 1523/30, wurde nun abermals umorganisiert, vor allem, um eine Loslösung von landfremden Bischöfen – Köln, Reims – zu erreichen. So wurden 14 Bistümer über drei Kirchenprovinzen verteilt gebildet: die nördlichen, flandrisch-brabantischen und wallonischen Bistümer wurden beherrscht von den Erzbistümern Utrecht, Mecheln und Kamerijk – wobei sich der Landesherr die Besetzung der Bistümer vorbehielt, was ohne Zweifel zu Konflikten führen mußte. Bestes Beispiel ist die Berufung Granvelles zum Erzbischof von Mecheln und seine zeitgleiche Berufung in den Staatsrat. Neu war die Voraussetzung, daß nur Theologen mit akademischem Grad den Bischofsstuhl besetzen durften. Da wenige katholische Adelige damals die Universitäten besuchten, waren sie vom Bischofsamt ausgeschlossen. So waren Konflikte zwischen dem Machthaber, den Bischöfen und dem Adel vorprogrammiert.

⁵⁴ 1562 schloß sich der Hochadel gegen Granvella zusammen. Die Adligen gewannen den Kampf, denn Granvella mußte 1564 gehen. Woltjer 1971, S. 668, vgl. auch Bevers 1985, S. 51, Pohl 1977, S. 9.

⁵⁵ Roosbroeck 1942, S. 62f, Rabe 1991, S. 543. Zur Auseinandersetzung Granvelles mit vor allem dem niederländischen Adel: Lademacher 1983, S. 51ff v.a. S. 53 (Kap. 5.5 Die Opposition des Adels I.). Zur Person Granvelles s. Banz 2000, dort v.a. S. 18-21 „Biographischer Kontext“.

⁵⁶ Woltjer 1971, S. 667-668, dort weitere Beispiele.

⁵⁷ Woltjer 1971, S. 668.

⁵⁸ Am 5. April 1566 zogen 200 Vertreter unter der Führung des Herrn von Brederode in Brüssel ein. Roosbroeck 1942, S. 64, Lademacher 1983, S. 56. Zum Baron von Brederode – dem größten Großgrundbesitzer der nördlichen Territorien – vgl. Lademacher 1983, S. 59.

⁵⁹ Anfang Dezember 1565 schloss sich der niedere Adel zusammen, formulierte seine Forderungen und unterrichtete den Hochadel erst im Februar 1566 davon. Der Hochadel – darunter auch Wilhelm von Oranien – reagierte noch zögerlich. Lademacher 1983, S. 56.

⁶⁰ Woltjer 1971, S. 669, Pohl 1977, S. 2 und 9, Lademacher 1983, S. 57, Vasold 2001, S. 106.

⁶¹ Genauer hierzu Woltjer 1971, S. 669: Margarethe wollte nicht zustimmen, abzulehnen wagte sie nicht. Der Kompromiss lautete: Solange noch eine Milderung der Ketzerverlautbarungen vorbereitet wurde, sollten die Richter rücksichtsvoll auftreten, daß sich niemand zu beklagen habe. „Milderung“ ist jedoch ein dehnbarer Begriff.

finden.⁶² Am 10. August 1566 entfachen einige kleine Gruppen von Wiedertäufern und radikalen Calvinisten in den katholischen Kirchen des westlichen Flandern, beginnend in den ländlichen Betrieben der Textilindustrie,⁶³ einen wüsten Bilder-, Kirchen- und Klostersturm,⁶⁴ der sich innerhalb von zwei Wochen über weite Teile der südlichen Niederlande ausbreitet.⁶⁵ In großen Teilen Flanderns, auch in Antwerpen,⁶⁶ hört der katholische Gottesdienst vollkommen auf.⁶⁷ Im August gibt es eine Einigung zwischen Margarethe und den großen des Landes, Oranien, Egmont, Hoorne und Hoogstraten: sowohl katholische als auch protestantische Gottesdienste werden überall eingeführt.⁶⁸ Philipp II. akzeptiert die Zugeständnisse der Regentin nicht, so daß im Oktober 1566 der spanische Staatsrat einstimmig beschließt, die Ruhe in den Niederlanden gewaltsam wieder herzustellen.⁶⁹ Bis zum Frühjahr 1567 gelingt es Margarethe wieder die Oberhand zu gewinnen,⁷⁰ im August desselben Jahres entsendet Philipp II. dennoch den Herzog von Alba⁷¹ mit Truppen zur Sicherung und Stabilisierung der Lage – die Herzogin von Parma verläßt am 30. Dezember das Land.⁷² Aus Deutschland greift Wilhelm von Oranien an,⁷³ vom Meer aus bedrängen die Wassergeusen, die in Häfen in England, Emden und La Rochelle Zuflucht finden,⁷⁴ die Spanier.⁷⁵ Im September 1567 werden Egmont und Hoorne gefangengesetzt, im Juni 1568 hingerichtet,⁷⁶ so greift die Protestantenverfolgung von neuem scharf um sich.⁷⁷

⁶² Rabe 1991, S. 543.

⁶³ Lademacher 1983, S. 58, Freedberg 1992, S. 55: Der Bildersturm begann in Steenvoorde, dem „Westkwartier“ Flanderns.

⁶⁴ „Bildersturm“ hieß Säuberung der Kirchen, nicht Plünderung und Raub, wenngleich dies vorgekommen ist, wie etwa in Antwerpen. Vgl. Lademacher 1983, S. 58.

⁶⁵ Antwerpen wurde in der Nacht vom 20. auf den 21. August verwüstet. Freedberg 1992, S. 55, Roosbroeck 1942, S. 64, Lademacher 1983, S. 58-61 (Kap. 5.7. Bildersturm), Woltjer 1971, S. 669.

⁶⁶ Am 15. August 1566 fand in Antwerpen die alljährliche Prozession zu Ehren der Gottesmutter am Tag der Himmelfahrt statt. Am 20. August brach ein Aufruhr los, provoziert durch eine Predigt gegen die Bilder vom Karmelitermönch Herman Moded. Das auf der Prozession mitgeführte Marienbild wurde zur Zielscheibe von Spott und Wurfgeschossen. Göttler 1996, S. 129.

⁶⁷ Woltjer 1971, S. 670, Rabe 1991, S. 543. Im Frühjahr 1567 schätzte die Generalstatthalterin die Zahl der Calvinisten in Antwerpen auf 13.000 bis 14.000, was einem Elftel der Bevölkerung entsprach. Lademacher 1983, S. 60/61.

⁶⁸ Rabe 1991, S. 544.

⁶⁹ Vasold 2001, S. 106, Woltjer 1971, S. 670.

⁷⁰ Roosbroeck 1942, S. 65.

⁷¹ Roosbroeck 1942, S. 66f, Lademacher 1983, S. 63, Bevers 1985, S. 51, Kat. Münster 1998, S. 26, Nr. 12: Allegorie auf die Schreckensherrschaft von Alba in den Niederlanden, 1615 und Nr. 13: Bronzestatue von Leone Leoni des Fernando Álvarez de Toledo, Herzog von Alba, 1554-1556.

⁷² Woltjer 1971, S. 670, Pohl 1977, S. 10, Rabe 1991, S. 544, Freedberg 1992, S. 55.

⁷³ Woltjer 1971, S. 671, Lademacher 1983, S. 65, zur Person auch: Lademacher 1958.

⁷⁴ Woltjer 1971, S. 671, Lademacher 1983, S. 65/66.

⁷⁵ Rabe 1991, S. 545.

⁷⁶ Roosbroeck 1942, S. 66.

⁷⁷ Woltjer 1971, S. 670/671.

Alba geht kompromisslos vor,⁷⁸ im Herbst 1571 erobert er alle aufständischen Städte der nördlichen Niederlande zurück.⁷⁹ 1572 verschärft sich die Situation, nicht zuletzt durch die Bartholomäusnacht am 24. August, in der mehrere tausend französische Hugenotten grausam ermordet werden.⁸⁰ Im selben Jahr blockieren die Geusen die Scheldemündung, wodurch Antwerpen wirtschaftlich erheblich getroffen wird.⁸¹ Philipp II. setzt 1573 Luis de Requesnes als Nachfolger Albas ein,⁸² der das brutale Vorgehen der spanischen Truppen unter seinem Vorgänger dämpft.⁸³ Es kommt Anfang 1575 zu Gesprächen und Friedensverhandlungen in Breda, die zu keinen Ergebnissen führen.⁸⁴ Am 5. März 1576 stirbt Requesnes überraschend,⁸⁵ die Konflikte werden problematischer, nicht zuletzt aufgrund der finanziellen Situation:⁸⁶ hatte 1566 eine große Flotte mit 1,5 Millionen Dukaten in Silber an Bord, die aus Amerika in Sevilla eingetroffen war, noch den Anschlag für das Einschreiten Philipps II. gegeben, wachsen ihm nun die Kosten über den Kopf, denn die Armee in den Niederlanden kostet inzwischen fast 700.000 Dukaten im Monat. Die Soldaten hatten Monate, einige Jahre keinen Sold ausgezahlt bekommen,⁸⁷ so daß es im Sommer 1576 zu einem Aufbruch kommt und die Söldner im November die reiche Stadt Antwerpen plündern. Philipp II. entsendet seinen Halbbruder Don Juan d' Austria als Generalstatthalter in die Niederlande.⁸⁸

Zu Anfang ziehen sich die spanischen Truppen auf Verlangen der Aufständischen zurück,⁸⁹ kurze Zeit später geht der Krieg jedoch weiter. Neue Truppen aus Spanien treffen ein, Don Juan greift abermals das reiche Antwerpen an und läßt es brutal plündern: dieses Ereignis geht als „Spaanse Furie“, das 8000⁹⁰ Menschen das Leben kostet und in dem an die 1000 Häuser zerstört werden, in die Annalen der Stadt und in die Geschichte ein.⁹¹ Nach der Eroberung Antwerpens durch Wilhelm I. von Oranien am 18. September 1577 wird ein neuer Magistrat gebildet. Die katholische Konfession wird nur geduldet, Katholiken haben keinen Zugang

⁷⁸ Waren zwischen 1523 und 1566 ca. 2000 bis 3000 Protestanten hingerichtet worden, wurden unter Alba innerhalb kürzester Zeit von dem von ihm eingesetzten Blutrath 1000 Todesurteile gefällt und vollstreckt. Vgl. Lademacher 1983, S. 63.

⁷⁹ Lademacher 1983, S. 71, Woltjer 1971, S. 672.

⁸⁰ Woltjer 1971, S. 672, Vasold 2001, S. 107, Rabe 1991, S. 546, Kat. Münster 1998, S. 41, Nr. 41.

⁸¹ Hollstein Galle I, S. XLVI.

⁸² Pohl 1977, S. 11, Lademacher 1983, S. 64.

⁸³ Woltjer 1971, S. 673, Rabe 1991, S. 546/547, Lademacher 1983, S. 72.

⁸⁴ Woltjer 1971, S. 673.

⁸⁵ Roosbroeck 1942, S. 68.

⁸⁶ Vasold 2001, S. 106 und S. 108, Rabe 1991, S. 547, Woltjer 1971, S. 674.

⁸⁷ Lademacher 1983, S. 72.

⁸⁸ Roosbroeck 1942, S. 68, Woltjer 1971, S. 675, Pohl 1977, S. 12f, Lademacher 1983, S. 73.

⁸⁹ Woltjer 1971, S. 675.

⁹⁰ Die Angaben schwanken, je nach Quelle wird von bis zu 18.000 Opfern berichtet. Vgl. Kat. Münster 1998, S. 28. Um die 8000 Opfer ist jedoch die häufigste Angabe.

⁹¹ Rabe 1991, S. 547, Vasold 2001, S. 108, Kat. Münster 1998, S. 28, Nr. 16: Anonymes Gemälde des letzten Viertels des 16. Jh. „Die Spanische Furie in Antwerpen vom 4. November 1576“. Hollstein Galle I, S. XLVI.

zu öffentlichen Ämtern.⁹² Am 31. Januar 1578 siegt Don Juan bei Gembloux in offener Feldschlacht,⁹³ im folgenden Sommer kommt es zum zweiten großen Bildersturm in katholischen Kirchen.⁹⁴ Am 1. Oktober 1578 stirbt Don Juan d'Austria 31-jährig an Typhus.⁹⁵ Alessandro Farnese wird sein Nachfolger⁹⁶, er ist der Sohn der Halbschwester Philipps II, Margarete von Parma.⁹⁷ Alessandro Farnese spaltet 1579 im Vertrag von Arras Spaniens Widersacher.⁹⁸ Als Gegenstück zu der „Union von Arras“⁹⁹ bildet sich mit Seeland, Holland und weiteren calvinistischen Ständen gleichzeitig die „Union von Utrecht“¹⁰⁰, der sich im Mai auch Wilhelm von Oranien, im Laufe des Jahres Antwerpen, Brüssel, Ypern und Brügge anschließen.¹⁰¹ Die „Union von Utrecht“ vom 23. Januar 1579 wird als Geburtsurkunde und Grundgesetz der niederländischen Republik angesehen.¹⁰² 1580 erhält Margarethe von Parma ein kurzes Interregnum an ihrer Sohnes statt, der 1581 wieder eingesetzt wird.¹⁰³ 1585 schwören die Partner der Union von Utrecht dem spanischen Landesherrn offiziell ab.¹⁰⁴ Alexander Farnese hat ab 1582 wieder ein größeres Heer von rund 60.000 Mann zur Verfügung und erobert bis 1587 große Teile der Niederlande, darunter Flandern, Brabant und 1585 Gent und Antwerpen, endgültig zurück.¹⁰⁵ Nach der Ermordung Wilhelms von Oranien im Juli 1584 und den Verlusten dieser Seite bis 1587 gewinnen die Aufständischen Ende der 1580er Jahre wieder bedeutende politische und militärische Führer, wie den Sohn Wilhelms von Oranien, Moritz, dem es 1600 erstmals gelingt, die Spanier in offener Feldschlacht zu schlagen. Bis zum Waffenstillstand von 1609¹⁰⁶ kommt es trotz Kämpfen und weiteren Unruhen zu keinen großen Grenzverschiebungen,¹⁰⁷ ebenso zu keiner existentiellen Gefährdung der Republik mehr.¹⁰⁸

⁹² Göttler 1996, S. 129.

⁹³ Lademacher 1983, S. 75 Vasold 2001, S. 110, Rabe 1991, S. 548/549.

⁹⁴ Woltjer 1971, S. 676/676.

⁹⁵ Vasold 2001, S. 111.

⁹⁶ Woltjer 1971, S. 677.

⁹⁷ Vasold 2001, S. 111.

⁹⁸ Die katholischen Provinzen Hainaut, Wallonien, Flandern und Artois versöhnten sich mit Philipp II. Vasold 2001, S. 111.

⁹⁹ Woltjer 1971, S. 677.

¹⁰⁰ Roosbroeck 1942, S. 70, Lademacher 1983, S. 75-160: Kapitel II. Die Republik der Provinzen – Aufkommen und Blüte, besonders S. 75-78 Union von Utrecht und die Folgen.

¹⁰¹ Rabe 1991, S. 549.

¹⁰² Lademacher 1983, S. 75, Kat. Münster 1998, S. 29, Nr. 17 und 18: „*Unionsakte von Utrecht, 23. Januar 1579*“ und „*Traité de reconciliation des provinces d'Artois, Haynau, Lille-Donay et Orchies, escarcy en la ville de Mons, 12. September 1579*“.

¹⁰³ Vasold 1991, S. 114, Rabe 1991, S. 551.

¹⁰⁴ Lademacher 1983, S. 76.

¹⁰⁵ Roosbroeck 1942, S. 70, Woltjer 1971, S. 680, Lademacher 1983, S. 75, Rabe 1991, S. 551, Freedberg 1992, S. 57, Kat. Münster 1998, S. 29, Nr. 19: Hans Vredemann de Vries „*Allegorie auf die Übergabe von Antwerpen im Jahre 1585*“, 1586, Göttler 1996, S. 127.

¹⁰⁶ Pohl 1977, S. 17, Lademacher 1983, S. 133-135, Kat. Münster 1998, S. 33ff (I.4. Der Waffenstillstand 1609).

¹⁰⁷ Kat. Köln 1992, S. 13.

Antwerpen ist im 16. Jahrhundert das wirtschaftliche Zentrum der Niederlande und einer der führenden Handels- und Bankplätze Europas.¹⁰⁹ Seit der Plünderung 1576 und vor allem bedingt durch die Sperrung der Scheldemündung seit 1585¹¹⁰ erhält es jedoch einen Schlag, der dazu führt, daß Amsterdam es in seiner Vormachtstellung ablöst.¹¹¹ Die Textilproduktion und der damit verbundene Handel wandern konfessionell bedingt größtenteils¹¹² nach Leiden ab, wo schon 1575 eine Universität gegründet worden war, die sich bald zum geistigen Zentrum des Calvinismus und europäischer Gelehrsamkeit entwickelt.¹¹³

Mit der Wiederherstellung der spanischen Herrschaft in Flandern beginnt ein neuer Zeitabschnitt. An dieser Stelle muß erwähnt werden, daß in allen historischen Abhandlungen nördliche und südliche Provinzen der Niederlande bis 1585 gleichermaßen berücksichtigt werden. Ab 1585 wird in den Überblickswerken ausschließlich über die Bildung der Republik, also über die nördlichen Niederlande berichtet. Geschehnisse und Verhältnisse in den südlichen Provinzen, die Statthalterschaften usw. bleiben unberücksichtigt. So muß für die Schilderung der Situation in den südlichen Provinzen auf spärliche, veraltete Literatur zurückgegriffen werden.¹¹⁴

Flandern untersteht fremder Regierung, spanische Gouverneure und Spanische Generäle verwalten und beherrschen das Land, gestützt durch die zurückgekehrte katholische Kirche.¹¹⁵ Durch die *ecclesia triumphans* erleben Kunst und Architektur – trotz Unruhen und wirtschaftlich schwieriger Situation – eine Blütezeit. Das Zerstörte muß prachtvoller wiederaufgebaut und -hergestellt werden, um den katholischen Glauben repräsentativ zu stärken. 1588 plant Philipp II. die Invasion in England, 1589 beginnt der Krieg mit Frankreich, so daß der Kriegsschauplatz sich dorthin verlagert. Farnese versucht – ohne Erfolg – sich wieder in den Niederlanden zu betätigen, stirbt im Dezember 1592, danach übernimmt der Graf

¹⁰⁸ Rabe 1991, S. 552. Auch wirtschaftlich floriert die Republik: Amsterdam hatte um 1565 knapp 30.000 Einwohner, Anfang des 17. Jahrhunderts waren es bereits 100.000. Die Bevölkerungszahl der Gesamtprovinz Holland stieg zwischen 1514 und 1622 von 275.000 auf 672.000.

¹⁰⁹ Woltjer 1971, S. 665, Rabe 1991, S. 539.

¹¹⁰ Während des 16. Jahrhunderts war Antwerpen für den größten Teil des rheinischen Handels – v.a. für Köln – das Tor zur Welt. In Köln wurde 1553 – früher als in Hamburg und Frankfurt – die Börse eingerichtet, die 1566 nach Antwerpener Vorbild erweitert wurde. Vgl. Petri 1976, S. 162. Auch der Kölner Buchdruck orientierte sich an Antwerpen als Vorbild. Petri 1976, S. 190/191.

¹¹¹ Woltjer 1971, S. 680 und 687, Rabe 1991, S. 554.

¹¹² V.a. Köln war damals ebenfalls Ziel vieler, die im Seidengewerbe oder Italienhandel tätig waren. Petri 1976, S. 103.

¹¹³ Rabe 1991, S. 554.

¹¹⁴ Roosbroeck 1942. Einzig die Ausstellungskataloge Kat. Köln 1992 und Kat. Brüssel 1998 schlagen eine Schneise in das sehr unbearbeitete Feld – liefern aber natürlich keinen Gesamtüberblick, sondern sind auf einen bestimmten Zeitausschnitt beschränkt und aus rein historisch-kunsthistorischer Sicht geprägte Kataloge.

¹¹⁵ Roosbroeck 1942, S. 70f.

von Fuentes den militärischen Oberbefehl, Esteban de Ibarra die Finanzen. Als neuer Statthalter trifft im Januar 1594 Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel ein. Obwohl von allen jubelnd begrüßt, kann er sich bis zu seinem Tode am 20. Februar 1595 nicht durchsetzen, so daß Fuentes zum eigentlichen Regenten avanciert.¹¹⁶ Ihm gelingt es, Geld für die Schulden aus Spanien zu bekommen, das Heer zu bezahlen und in diesem wieder Ordnung herzustellen. Der nächste Regent wird der Erzbischof von Toledo und frühere Vizekönig von Portugal: Erzherzog Albrecht von Österreich, der Bruder des verstorbenen Ernst. Im Oktober 1597 begonnene Verhandlungen führen am 7. Juni 1598 zum Frieden von Verbins.¹¹⁷ Schon früh legt Philipp II. fest, daß nach seinem Tod seine Tochter Isabell und ihr Gatte Albert, Erzherzog von Österreich, als Regenten über die Niederlande eingesetzt werden. Dies läßt er einige Monate vor seinem Tod von seinem Sohn, dem künftigen König Philipp III.¹¹⁸ unterzeichnen.¹¹⁹ Von 1598 an regieren Erzherzog Albrecht und Erzherzogin Isabella als Souveräne über Flandern.¹²⁰ Erstmals seit 1559 ziehen demnach keine Statthalter, sondern eigenständige Regenten in den Coudenberg-Palast in Brüssel ein.¹²¹ Diese Eigenständigkeit wird in der Forschung gerne als „abhängige Unabhängigkeit“¹²² bezeichnet, denn der spanische Einfluß, vor allem im Punkt der Nachfolge, ist immer und überall spürbar. So fiel im Falle der Kinderlosigkeit der Regenten – die auch eintritt – Flandern an Spanien zurück, sollten sie keine männlichen Erben haben, ist festgelegt, daß die Tochter den spanischen König oder dessen Nachfolger zu heiraten habe.¹²³

Trotz der schwierigen Situation in Flandern zwischen deutschen, französischen, niederländischen und spanischen Interessen und trotz des wirtschaftlichen Niedergangs Antwerpens setzt sich das kulturelle Leben fort, allerdings in enger Anlehnung an die katholische Kirche, wofür Justus Lipsius mit seinem Kreis stehen mag, oder Peter Paul Rubens, der sich aus ererbtem Geld, wirtschaftlichem sowie politisch-diplomatischem Geschick und malerischem Können eine Position schafft, wie sie kein anderer Künstler seiner Zeit erreichte.¹²⁴ Ungeachtet der Sperrung Antwerpens vom Seehandel vermag Rubens seine Werke international zu vertreiben und ähnlich gilt das auch für andere Künstlerwerkstätten, wie die

¹¹⁶ Pohl 1977, S. 16.

¹¹⁷ Pohl 1977, S. 16, Rabe 1991, S. 551/552.

¹¹⁸ Zur den ersten Schritten in der Politik Philipps III. durch den Herzog von Lerma: Kat. Münster 1998, S. 33, Nr. 25: Juan Pantoja de la Cruz „Der Herzog von Lerma“, und Nr. 26 Pedro Antonio Vidal „Philipp III.“ 1617.

¹¹⁹ Vasold 2001, S. 114.

¹²⁰ Roosbroeck 1942, S. 71, Pohl 1977, S. 16, Banz 2000, S. 77ff, Kat. Brüssel 1998.

¹²¹ Banz 2000, S. 80. Zur Frage und Forschungs- sowie Meinungslage der faktischen oder tatsächlichen Souveränität siehe Banz 2000, S. 80, Anm. 13. In der Innen- und Religionspolitik waren die Regenten sehr eigenständig, in der Außen- und Handelspolitik standen sie unter starkem spanischen Einfluss.

¹²² Kat. Brüssel 1998, S. 2: „Dependent Independence“.

¹²³ Kat. Brüssel 1998, S. 3.

¹²⁴ Zu Herkunft, Erbschaft, Leben, Geschäften und Wirken Rubens: Büttner 2006.

Breughels, wobei auch die Unterstützung durch den Hof in Brüssel eine Rolle gespielt haben dürfte.¹²⁵ Nicht weniger wichtig war der Jesuitenorden, der sich für unterschiedliche Aufgaben der Antwerpener Künstler und Verleger bediente. So sind auch die Werke des Jesuiten Jan David mit den Kupferstichen Theodoor Galles Ergebnisse von Repräsentationsbemühungen auf dem Gebiet der Buchherstellung. Wie die Widmungen besonders auch die Konzeption von *Paradisus Sponsi et Sponsae* zeigen, wirkt das Regentenpaar dabei stets mit. Nicht zuletzt durch das erzherzogliche Mäzenatentum werden Kunst und Literatur um 1600 für *Representatio* und *Memoria* gefördert. Die Souveränität und habsburgische Dynastiezugehörigkeit muß repräsentiert werden, wobei streng zwischen dem spanischen und österreichischen Zweig getrennt wird. Kirchen, Grabdenkmäler, ephemere Trauer- und Triumpharchitekturen werden gestiftet und in Auftrag gegeben, um das Volk über die Vorzüge ihrer Herrscher – wie Freigiebigkeit, Milde, Bescheidenheit usw. – aufzuklären.¹²⁶

Die Einschätzung dieser Phänomene ist arbiträr. Während Roosbroeck 1942 ganz Flandern unter dem alleinigen Einfluß des alles beherrschenden Jesuitenordens sieht¹²⁷ und damit deutlich zeitgebunden und antiklerikal überzieht, führt Banz 2000 an, daß die beiden wichtigsten Stiftungen des erzherzoglichen Paares ausgerechnet nicht den Jesuiten gelten, sondern den Unbeschuhten Karmelitern und den Oratorianern und schließt so auf eine distanzierte Haltung gegenüber den Jesuiten¹²⁸. Auch diese Einschätzung wird der komplexen historischen Situation nicht gerecht, wenn man bedenkt, daß die Herzogin seit jungen Jahren den Karmeliterinnen privat verbunden war, katholische Landesherren nicht einen Orden allein favorisieren können und die Herzöge gerade durch genehmigte Widmungen jesuitischer Bücher schwerlich als distanziert zu diesem Orden betrachtet werden können. Nach 1585 setzt vor allem in Antwerpen ein großer Auftragsboom für Altargemälde ein, die die Gilden für die Kirchen bestellen – bedingt durch eine seit 20 Jahren erstmals relativ klare politische Situation. Die bedeutendste Phase der flämischen Malerei setzt, wie etwa Freedberg ausführlich untersuchte, 1608/1609 sicher nicht durch, doch zeitgleich mit der Rückkehr Rubens aus Italien und vor allem nach dem Waffenstillstand ein.¹²⁹

Bereits von Baudouin und Banz geforderte frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchungen der verschiedenen religiösen Strömungen, d. h. vor allem der von den verschiedenen Orden propagierten Frömmigkeitsformen, in den südlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts stehen weiterhin aus. Entsprechendes ließe sich am ehesten für Antwerpen, seine Ordensniederlassungen, Bruderschaften usw. in Verhältnis zu Stiftungen und Publikationen leisten, ist aber bislang nicht einmal ansatzweise begonnen. Folgende Untersuchung konzentriert sich dementspre-

¹²⁵ Kat. Brüssel 1998.

¹²⁶ Banz 2000, S. 80ff.

¹²⁷ Roosbroeck 1942, S. 76.

¹²⁸ Banz 2000, S. 82.

¹²⁹ Freedberg 1992, S. 57.

chend auf jesuitische Autoren, die Förderung der Autoren und Werke durch den Orden, die Auswahl der Künstler sowie die Rolle des Verlegers, um so die Werke Jan Davids historisch kontextualisiert verstehen zu können.

Jesuiten in Antwerpen und ihre Verbindung nach Rom – Jesuiten als Auftraggeber

In diesem Kapitel sollen kurz die Anfänge der Jesuiten in Flandern, ihre Verbindungen nach Rom, ihr Verhältnis zu Kunst und Literatur und ihre Stellung als Auftraggeber umrissen werden. Die Frage nach dem Verhältnis der Jesuiten zur Kunst, zur Existenz eines „Jesuitenstils“ wurde umfangreich untersucht¹³⁰ und muß an dieser Stelle weder diskutiert, noch referiert werden. Bereits 1982 schreibt König-Nordhoff: „*Es empfiehlt sich nicht, diese Diskussion wieder aufzunehmen; sie ist im Grunde nur noch als geistesgeschichtliches Phänomen von Interesse und in dieser Hinsicht von Galassi Paluzzi in einer gründlichen Studie zusammengefaßt,...*“¹³¹ Doch noch 2005 beginnt Dekoninck seine Studie mit dem Satz „*Posons d’emblée la question à laquelle ce travail ne répondra pas: l’“art jesuite“ existe-t-il?*“¹³² Die Frage wird nicht nur – wie er selbst bemerkt – in seiner Arbeit nicht beantwortet, sondern kann heute nicht mehr gestellt werden, wie König-Nordhoff bereits 1982 festgestellt hat. Stattdessen ist der historische Kontext zu betrachten.

¹³⁰ Diese Frage ist schon seit Haskell 1963 ausdiskutiert.

¹³¹ König-Nordhoff 1982, S. 13. Siehe dort zusammenfassend die Forschungsentwicklung zu diesem „Phänomen“.

¹³² Dekoninck 2005, S. 9.

Die Jesuiten entwickeln sich innerhalb der katholischen Kirche schnell zum wichtigsten Instrument der katholischen Reform und der Mission,¹³³ sie übernehmen im Bereich der Bildung die führende Rolle und verstehen es, die vor allem in Antwerpen besonders fruchtbare Tradition des Humanismus in ihr Bildungssystem einzubinden.¹³⁴ So kann Antwerpen zum Zentrum der katholischen Reform mit Ausstrahlung auf die gesamten habsburgischen Niederlande werden.¹³⁵ Der fünfte General des Jesuitenordens, Claudius Acquaviva, schreibt, daß die belgischen Provinzen die „Blume des Ordens“ seien.¹³⁶

Die ersten Jesuiten in Belgien lassen sich 1542 in Leuven nieder. Es sind acht junge Jesuiten, die zuvor an der Universität in Paris studiert hatten, diese aber wegen der Auseinandersetzungen Franz' I. mit Karl V. verlassen mußten.¹³⁷ Leuven ist die erste Niederlassung in Flandern, von wo aus Novizen nach Köln oder Rom gerufen werden. 1553 wird eine missionarische Residenz in Tournai eröffnet, 1556 gründet Ignatius die Provinz „Germania inferior“, das Kolleg in Köln und die beiden Häuser in Leuven und Tournai.¹³⁸ Zunächst versucht man, das Haus in Leuven als Kolleg-Seminar zu etablieren. Dies gelingt um 1570 durch den damaligen Provinzial François Coster, der Philosophie- und Theologiekurse anbietet, die mit Begeisterung von den Studenten angenommen werden, zumal der Ordensgeneral Borgia 1569 den späteren Kardinal Bellarmin nach Leuven schickt, um die akademische Jugend Latein zu lehren; er ist dort von 1571 bis 1576 Professor. Tournai wird 1562 zum Kolleg,¹³⁹ weitere werden in Dinant, Cambrai und Antwerpen eröffnet. 1564 veranlaßt Laínez die Teilung der Provinz: Die Rheinprovinz besteht nun aus den Collegien in Köln, Mainz und Trier, die Provincia Belgica aus den eben aufgezählten. Es folgen weitere Gründungen: Saint-Omer, Douai, Brügge, Lüttich, Maastricht, um nur einige zu nennen.¹⁴⁰

Seitdem die Gesellschaft Jesu sich 1562/63 in Antwerpen niedergelassen hat,¹⁴¹ wird der Orden – seit den 1590er Jahren Dank der Förderung der Statthalter Albrecht und Isabella – bald zu einer wichtigen Kraft des geistigen und wissenschaftlichen Lebens. Zwar müssen die Jesuiten 1566 durch die ikonoklastischen Wirren Antwerpen, Leuven und Tournai verlassen, verlieren in der Krise 1578 fast alle ihre Häuser, doch steht die Provinz unter dem besonderen Schutz Alessandro Farneses, wodurch sie sich schnell wieder erholt.¹⁴² Um die Reorganisation küm-

¹³³ Zum Gebrauch der Graphik in der Jesuitenmission siehe S. 247-254.

¹³⁴ Bailey 2006, S. 365, vgl. auch O'Malley 1993, S. 204.

¹³⁵ Vgl. hierzu Kat. Coburg 1995, S. 40.

¹³⁶ Dimler 1977, S. 377.

¹³⁷ Deneef 1992, S. 29.

¹³⁸ Deneef 1992, S. 29.

¹³⁹ Das Kolleg in Tournai war das erste in der französischsprachigen Provinz. Dimler 1977, S. 377.

¹⁴⁰ Dimler 1977, S. 378, Deneef 1992, S. 30.

¹⁴¹ Rheinbay schreibt fälschlicherweise, 1575 sei das Antwerpener Kolleg eröffnet worden. Sein erster Studienpräfekt sei der 1543 in Maastricht geborene Johanns Zonhoven gewesen. Rheinbay 1995, S. 57.

¹⁴² Deneef 1992, S. 32.

mert sich Olivier Manare, der 1584 als Visitor kommt und 1591 zum Provinzial wird.¹⁴³ 1585 können die Jesuiten nach Antwerpen zurückkehren.¹⁴⁴ 1592, zum Zeitpunkt von Farneses Tod, zählt der Orden in der Provinz wieder 377 Mitglieder in elf Kollegien und fünf Residenzen, um 1600 sind es schon 23 Kollegien und zwei Noviziate, außerdem besteht in Antwerpen Aussicht auf Etablierung eines Professhauses. 1596 zählt man 420 Mitglieder, 1605 sind es schon 600 und 1611 bereits 788.¹⁴⁵ 1612 teilt der Ordensgeneral Claudio Aquaviva erneut die Provinz nach der Sprachlinie in die „Gallo-Belgica“ und die „Flandro-Belgica“.¹⁴⁶ Der Provinzial für die „Flandro-Belgica“ Guillaume Veranneman¹⁴⁷ nimmt Residenz in Antwerpen, um von dort aus die Direktion der Provinz auszuüben.¹⁴⁸ Veranneman stirbt 1613, Charles Scribani¹⁴⁹ übernimmt die Direktion bis 1619. Von diesem Zeitpunkt an hat Antwerpen eine Vorreiterrolle inne.¹⁵⁰ Die Produktion von Jan Davids Buchproduktion fällt demnach genau in die rapide voranschreitende Wiederaufbauphase des Ordens in Flandern.

1607 zieht das Kolleg innerhalb Antwerpens in das l'Hôtel Van Lyre um.¹⁵¹ Rektor des Kollegs in Antwerpen ist bis zu seinem Tode 1617 der Mathematiker und Physiker¹⁵² Pater Franciscus Aguilonius / Francois Aguilon (1567-1617), sein Nachfolger Peter Huysens.¹⁵³ Unter Aguilonius' Leitung entsteht die Jesuitenkirche Antwerpens, die jedoch erst nach seinem Tod 1621 fertig gestellt werden kann: die auf Basis der Pläne von Il Gesu – Mutterkirche der Jesuiten in Rom – errichtete erste Jesuitenkirche, die dem 1622 heilig gesprochenen Ordensgründer Ignatius von Loyola geweiht wird.¹⁵⁴ Aguilonius' enge Freundschaft zu Peter Paul Rubens sorgt für Einbeziehung des Künstlers in die Planung. So entwirft Rubens die Kirchenfassade, die Wand-, Fenster und Nischenordnung, sowie deren Figurenprogramm.¹⁵⁵ Er malt 39 Deckengemälde der Ordenskirche sowie zwei der

¹⁴³ Deneef 1992, S. 32.

¹⁴⁴ Kat. Coburg 1995, S. 37. Auch andere Orden kehrten in die südlichen Niederlande zurück. Schon 1585 unterstützte Farnese die Gründung des ersten Kapuzinerklosters in Antwerpen, weitere schlossen sich in den folgenden 20 Jahren an, so daß die Kapuziner gegen 1632 18 Häuser besaßen. Von den zehn existierenden Augustinermönchsklöstern wurden sechs während des Bildersturms zerstört, sie wurden wieder aufgebaut und zwischen 1588 und 1622 kamen elf weitere hinzu. Vgl. hierzu mit weiteren Beispielen Freedberg 1992, S. 61f.

¹⁴⁵ Deneef 1992, S. 32, Dimler 1977, S. 378 gibt folgende Zahlen an: 1596 gab es in der Provinz 420 Jesuiten, 1609 waren es schon 730 und 1612 mehr als 1000.

¹⁴⁶ Dimler 1977, S. 378.

¹⁴⁷ Dimler 1977, S. 378, Deneef 1992, S. 33.

¹⁴⁸ Deneef 1992, S. 33.

¹⁴⁹ Kat. Antwerpen 1993, S. 330/331: Portrait Carolus Scribani 1629 von Anthony van Dyck. Hier weiteres zu seiner Biographie.

¹⁵⁰ Kat. Antwerpen 1993, S. 328.

¹⁵¹ Deneef 1992, S. 32.

¹⁵² Kat. Antwerpen 1993, S. 328.

¹⁵³ Simson 1996, S. 169.

¹⁵⁴ Kat. Antwerpen 1993, S. 328.

¹⁵⁵ Kat. Antwerpen 1993, S. 328.

ehemals vier Altäre, die während des Kirchenjahres ständig ausgetauscht werden.¹⁵⁶ Die Ausstattung der Jesuitenkirche in Antwerpen ist heute durch das Feuer am 28. Juli 1718 zum großen Teil verloren.¹⁵⁷

Im frühen 17. Jahrhundert prägt der Jesuitenorden katholische Reform, Erziehung der städtischen Oberschicht und kirchlich kulturelles Leben der Stadt Antwerpen. Wesentliche Aufträge an Künstler und Verleger werden von den Antwerpener Jesuiten initiiert.¹⁵⁸ So läßt auch Jan David, der u.a. in Brüssel, Gent, Ieper und Kortrijk tätig war, seine Werke in Antwerpen bei Moretus verlegen und von dem in Antwerpen ansässigen Theodoor Galle illustrieren. Auf die näheren personellen Verbindungen wird später eingegangen.

¹⁵⁶ Kat. Antwerpen 1993, S. 328. Das Gemälde „Die Wunder des Hl. Franz Xaver“ befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien.

¹⁵⁷ Kat. Antwerpen 1993, S. 328, Kat. Münster 1998, S. 289, Nr. 799: Sebastian Vrancx und Pieter Neefs d.Ä.: Innenansicht der Jesuitenkirche in Antwerpen, um 1630.

¹⁵⁸ So ergingen viele Aufträge der Jesuiten an Plantins Nachfolger Jan Moretus. Kat. Antwerpen 1996, S. 17.

Das Druckerei- und Verlagswesen in Antwerpen

Antwerpen entwickelt sich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zum führenden Zentrum der druckgraphischen Produktion, zum Marktführer des Druckerei- und Verlagswesens nördlich der Alpen, zeitweilig sogar zum bedeutendsten in Europa überhaupt.¹⁵⁹ Zwischen 1480 und 1500 lassen sich die ersten Drucker – Thierry Martens, Mathias van der Goes, Gerard Leeu de Gouda, Godefroid Back, Michel van Hoogstraten, Hendrick de Lettersnider, Roland van den Dorpe – nieder.¹⁶⁰ Welche Vormachtstellung Antwerpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor den anderen Städten hat, läßt sich an den Zahlen der auf den Messen in Frankfurt und Leipzig angebotenen Bücher ablesen: Antwerpen 1071, Löwen 150, Lüttich 63, Brügge und Brüssel 23, davon waren 1166 Latein, 99 Französisch und 11 Flandrisch.¹⁶¹ Seit Ende des 15. Jahrhunderts erlebt Antwerpen ein stetes Ansteigen der Bevölkerungszahlen. 1526 hat die Stadt 55.000 Einwohner, Mitte des 16. Jahrhunderts zählt Antwerpen 111.000 Einwohner, 50 Druckereien und 97 Buchdrucker.¹⁶² Amsterdam erreicht damals kaum ein Siebtel von Antwerpens Größe. Die Bevölkerungsexplosion ist Folge der wirtschaftlichen Entwicklung der Stadt, die bis etwa 1570 zur europäischen Handels- und Finanzmetropole auf-

¹⁵⁹ Funck 1925, Kapitel VII: Les livres illustrés du XVI. siècle, avant Plantin, S. 111-126, Kat. Antwerpen 1993, Kat. Coburg 1995, S. 9, Kat. Antwerpen 1996, S. 13.

¹⁶⁰ Funck 1925, S. 62f.

¹⁶¹ Funck 1925, S. 67.

¹⁶² Dermul / Bouchery 1938, S. 11-16.

steigt. Über Amsterdam gehen im 16. Jahrhundert ca. 3 % der niederländischen Ausfuhren, Antwerpen wickelt dagegen 80 % der Exportgeschäfte ab; je 100 Italiener und Portugiesen, mehr als 300 Engländer sind als Kauf- und Handelsleute in Antwerpen ansässig.¹⁶³

Den wirtschaftlichen Aufstieg Antwerpens begleitet eine zunehmende Belebung der Kunstszene. Wachsender privater und öffentlicher Reichtum erhöht die Nachfrage nach Kunstwerken. Das am Wirtschaftsboom beteiligte Stadtpatriziat, die aus Unter- und Mittelschichten sozial aufsteigenden Unternehmerfamilien, die Vertreter der ausländischen Handelshäuser und eine breitere Schicht von Handwerkern suchen in der Ausstattung ihrer Häuser und im Kunstbesitz, in der Kunstsammlung, gesellschaftliche Repräsentation. Große öffentliche Aufträge wie die Einzugsdekorationen für Karl V. und Philipp II. oder der Bau des Rathauses¹⁶⁴ und der steigende Export von Kunstwerken in das niederländische Umland und in die europäischen Kunstzentren erhöhen die Nachfrage. Aus Städten wie Brügge wandern Maler, Bildhauer und Graphiker nach Antwerpen ab. Sie tragen dazu bei, daß sich der Kunstmarkt differenziert und attraktiv ausformt.¹⁶⁵ Der Stecher Crispijn de Passe d.Ä. (1564-1637) schreibt im Vorwort zu seiner 1612 erschienenen Bilderbibel, da der biblische Stoff gewissenhaft und auf erschöpfende Weise dargestellt werde, brauchten die Künstler ihre Zeit nicht mit Suchen und Lesen in anderen Büchern zu verschwenden. Maler, Bildhauer, Stecher, Gold- und Silberschmiede, Glasmaler und Teppichknüpfer können sich von der Druckgraphik anregen lassen.¹⁶⁶

Der Frage, warum und wie das gedruckte Bild in die städtische Gesellschaft hineinwirkt, geht Jan van der Stock in seiner materialreichen Grundlagenuntersuchung zum Antwerpener Graphikmarkt von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis 1585 nach, in denen er die Produktion, die Verbreitung, den Konsum usw. analysiert.¹⁶⁷ Sein Interesse gilt vor allem den Anfängen, also dem Aufkommen des Mediums. Es kommt ihm nicht nur auf den künstlerisch wertvollen Druck an, er möchte eine Gesamtaussage auch über Spielkarten, politische Propaganda, Buchillustrationen, also ephemere Druckerzeugnisse, weshalb er nach den „archivalischen Schatten dieser Bilder“ suchte.¹⁶⁸ Hochinteressant für die zeitgenössische Einschätzung von Druckerzeugnissen ist die Tatsache, daß alle, die in diesem Metier arbeiten – also sowohl Drucker als auch Verleger, Kupferstecher, Schriftsetzer / -schneider, Buchbinder – bis 1558 nicht in der St. Lukas Gilde sein müssen, denn sie arbeiten nicht mit den traditionellen Materialien Pinsel und Farbe, wie z.B. Buchmaler und Textildrucker, die teilweise gezwungen sind, der Gilde beizutreten. Die Drucker usw. stehen mit ihren Materialien Papier und Tinte in der Tra-

¹⁶³ Kat. Münster 1976, S. 30/32.

¹⁶⁴ Bevers 1985.

¹⁶⁵ Kat. Münster 1976, S. 34.

¹⁶⁶ Kat. Coburg 1995, S. 22/23.

¹⁶⁷ Van der Stock 1998.

¹⁶⁸ Van der Stock 1998, S. 180.

dition der Schreiber, die traditionell frei sind. Erst 1558 wird die „Welt von Tinte und Papier *in toto*“ – wie van der Stock es formuliert – in die Gilde eingebunden, was auf Druck der Regierung in Brüssel passiert.¹⁶⁹ Zu diesem Zeitpunkt beginnt eine Spezialisierung im Druckgewerbe, vor allem der anspruchsvollen Druckgraphik. Nach italienischen Vorbildern wie Lafreri oder Salamanca wendet sich beispielsweise Hieronymus Cock mehr dem künstlerisch anspruchsvollen Kupferstich als dem Holzschnitt zu und zielt damit auf Sammler und Künstler, Peter Baltens widmet sich mehr politischen Ereignissen. Während van der Stock im allgemeinen einen sehr pragmatischen Umgang mit dem Thema pflegt, zurückhaltend in Schlußfolgerungen bleibt, kritisiert Coelen, daß der politisch-gesellschaftliche Einfluß der Graphik von van der Stock überschätzt wird. Coelen widerspricht ebenfalls van der Stocks Einschätzung, nicht konfessionsgebundene Kunst habe im 16. Jahrhundert keine Möglichkeit gehabt zu existieren.¹⁷⁰

In der Druckgraphik zeigen sich Tendenzen zur unternehmerischen Nutzung des vervielfältigenden Bildmediums. Erste Ansätze industrieller Graphikproduktion gehen 1550 in der voll ausgeprägten Organisationsstruktur des Verlagshauses „Aux quatre vents“ Cocks auf.¹⁷¹ Diesen ersten niederländischen Graphikverlag von europäischer Bedeutung gründet Hieronymus Cock 1550 im Handelszentrum Antwerpens. Das neue Medium der Druckgraphik, das mit Bildern in großer Auflage Informationen, Kenntnisse und Ideen verbreitet, prägt seit dem 15. Jahrhundert das öffentliche Bewusstsein zunehmend. Wirtschaftswachstum und technische Entwicklung führen zur organisierten Großproduktion für den sich ausweitenden Graphikmarkt. Arbeitsteilige Betriebsformen macht sich Cocks Verlagshaus zu Eigen. Für sein breites, weit gefächertes Verlagsangebot werden graphische Kunstwerke in getrennten Arbeitsschritten produziert: Entwurf und Ausführung treten auseinander und liegen in verschiedenen Händen.¹⁷²

¹⁶⁹ Van der Stock 1998, Kapitel 1, S. 27-58, hier besonders S. 35-39: *Brush and paint: the use of materials as an argument for mandatory membership of the St. Luke's Guild.*

¹⁷⁰ Coelen 1999, S. 314.

¹⁷¹ Kat. Münster 1976, S. 34/35.

¹⁷² Savelsberg 1992, S. 225: „*Neuerdings bestand eine Arbeitsteilung zwischen dem Entwerfer, dem Stecher, dem Drucker und dem Herausgeber. In Marcantonio Raimondis Stich nach Raffaels Kindermord wurde erstmalig zwischen den jeweiligen Aufgaben in der sogenannten „Adresse“, den auf dem Blatt angebrachten Bezeichnungen, ausdrücklich unterschieden.*“

Der Verleger Hieronymus Cock

Wohl in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts geboren – das genaue Datum ist unbekannt –, wächst Hieronymus Cock in einer Antwerpener Künstlerfamilie auf. Sein Vater ist der Maler Jan Wellens de Cock, sein älterer Bruder Mattys Landschaftsmaler. 1545 wird Cock nach entsprechender Ausbildung in die städtische Malerzunft, die Lukasgilde, als Malersohn aufgenommen. Wenig später reist er nach Italien.¹⁷³ Zwischen 1546 und 1548 hält er sich in Rom auf, vermutlich lernt er hier die frühe Form kaufmännisch orientierter Graphikindustrie kennen. Die Verlage Salamanca und Lafreri in Rom sind um diese Zeit zu den ersten bedeutenderen Graphikunternehmen aufgestiegen. Die Organisationsform und das Programm dieser Verlage müssen für Cock Ausgangspunkt und Anstoß gewesen sein, um nach Rückkehr in die Heimatstadt Antwerpen seine Aktivitäten nach italienischem Vorbild auszurichten. 1550 gründet Cock im europäischen Handelszentrum Antwerpen – „florentissima Antverpia“, wie der Titel seiner Ruinenserie sagt – ein wirtschaftlich erfolgreiches Graphikunternehmen und entwickelt es bis zu seinem Tod 1570 zu einem Verlag von internationaler Bedeutung. Die Standortvorteile der jungen Firma nutzt Cock durch genau kalkulierte Unternehmenspolitik. Sehr rasch gewinnt er international renommierte Fachkräfte, um den künstlerischen Anspruch hoch anzusetzen. Zugleich bindet er junge Talente aus dem Einzugsbereich der niederländischen Graphikproduktion an sich und setzt sie spezialisiert für die verschiedenen Sparten des weit gefächerten Verlagsprogramms ein.¹⁷⁴

Über tausend Kunstwerke verlegt Hieronymus Cock in den 20 Jahren seiner Tätigkeit, mehr als jeder andere Verleger jener Zeit.¹⁷⁵ Seine Firma „Zu den vier Winden“ – „Aux quatre vents“ – bietet ein anspruchsvolles Sortiment an. Die Themen- und Sachbereiche sind genau abgestimmt. Neben dem Traditionellen schafft der Verlag dem Neuen mehr und mehr Platz: der Antike in Mythologie und Denkmälern der Architektur und Skulptur, der Landschaft als neuer Bildgattung, dem Ornament. Das Kunstwerk als Kunstwerk wird in das Angebot ebenso einbezogen wie Gebrauchsgraphik, etwa Stadtpläne und Landkarten. Ausgespart

¹⁷³ Kat. Münster 1976, S. 2/3.

¹⁷⁴ Kat. Münster 1976, S. 4-6.

¹⁷⁵ Riggs 1993, S. 104: *“Up to 1550 in the Netherlands had been a matter of individual engravers working by themselves, and occasional collaborators like those of Bos and Coornbert or a habitual association between a painter and an engraver, like Coornbert and Heemskerck. By contrast, the publishing house of Hieronymus Cock, „The Four Winds“, was big business. Paying engravers to produce prints, and most probably commissioning artists to make drawings for them, Cock assumed the financial risks of printing and marketing, and the results made him a rich man. Between 1550 and 1570 he published more than eleven hundred prints by more than twenty engravers and etchers.”*

bleibt nur die auf Sensation angelegte Bildpublizistik: Cock als Künstler und Verleger arbeitet gezielt für das internationale Bildpublikum.¹⁷⁶

Mit seinen früheren Arbeiten setzt Cock erste inhaltliche Schwerpunkte. Sie markieren die Grundlage, auf der das Verlagsprogramm aufbaut: die römische Antike, die neue Gattung der Landschaft, den Wissenschaftsbereich. Eine Flut von Portraitgraphik kennzeichnet das 16. Jahrhundert. Das Antwerpener Verlagshaus „Aux quatre vents“ freilich hält sich in diesem Bereich eher zurück. Jedenfalls bleibt das Angebot zahlenmäßig gering. Etwa 70 Werke verzeichnen die Listen. Gleichwohl setzt der humanistisch ambitionierte Cock richtungsweisende Akzente.¹⁷⁷ Ornamentblätter, meist zur Serie verbunden, haben einen zahlenmäßig bedeutenden Anteil an der Verlagsproduktion Cocks. Vredemann de Vries, wie Cornelis und Jacob Floris in dieser Gattung spezialisiert, ist mit mehr als 200 Blättern der meistbeschäftigte Entwurfskünstler im Hause Cock.¹⁷⁸

Erklärung und Belehrung durch Wort und Bild spielen in allen Themen- und Sachbereichen des Verlagshauses Cock eine Rolle, auch in den mehr auf Gebrauchsfunktionen angelegten Blättern, den Ornamentvorlagen, den Schiffsbildern, Landkarten und Stadtansichten.¹⁷⁹ Hinzu kommt der Kreis christlicher Themen, die im 16. Jahrhundert mehr und mehr in die Druckgraphik eingeführt werden. Zyklen und Einzelblätter erschließen besonders das Alte Testament in graphischen Illustrationen. Der Anteil der christlichen Themen in Cocks Verlagsprogramm umfaßt etwa ein Viertel der Gesamtproduktion. Cocks Geschäftserfolg missbilligt Karel van Mander, der die Arbeitsweise des Floris-Ateliers positiv wertet, in Cocks Lebensbeschreibung aber lakonisch notiert: „*Von Hieronymus Kock habe ich nicht viel zu berichten; denn er gab die Kunst auf und ging zum Kunsthandel (Coopmanschap) über.*“¹⁸⁰ „*Er verließ die Kunst*“ meint zwar zunächst, daß Cock nicht mehr selbst künstlerisch tätig war, doch enthält die Aussage auch die Wertung, Cocks Verlegertätigkeit sei getrennt von künstlerischer Produktion. Nur einen Satz widmet von Mander Cocks Radierungen. Wichtiger sind ihm Informationen über *Coopmanschap*, den finanziellen Gewinn kaufmännischer Aktivitäten und die folgenden Kapitalinvestitionen: „*So wurde Hieronymus ein reicher Mann, kaufte ein Haus ums andere, obgleich er keine Kinder, sondern nur eine Frau aus Holland, namens Volck oder Volcketen hatte.*“¹⁸¹

Das Modell der getrennten Aufgabenbereiche – Verleger, Autor, Graphiker – entwickelt sich trotz allen Zweifels van Manders zu einem Erfolgsmodell, ohne das Buchprojekte wie die von Jan David, Theodoor Galle und der Plantiniana nicht denkbar gewesen wären.

¹⁷⁶ Kat. Münster 1976, S. 2.

¹⁷⁷ Kat. Münster 1976, S. 12.

¹⁷⁸ Kat. Münster 1976, S. 24.

¹⁷⁹ Kat. Münster 1976, S. 22.

¹⁸⁰ Floerke 1906, I, S. 249.

¹⁸¹ Kat. Münster 1976, S. 35, Floerke 1906, I, 249.

Das Verlagshaus Plantin-Moretus

1555 etabliert der französischstämmige Christophe Plantin (vermutlich 1520¹⁸²-1589) sein Druckerei- und Verlagshaus in der Stadt Antwerpen.¹⁸³ Es sollte zum erfolgreichsten Verlagshaus seiner Zeit avancieren.¹⁸⁴ Bereits im selben Jahr veröffentlicht er das erste Buch.¹⁸⁵ Der humanistisch gebildete und klassisch geschulte Plantin lernt Latein vermutlich in Orléans und Paris.¹⁸⁶ Seine Druckerausbildung erhält er in Caen, wo er zwischen 1535 und 1540 eintrifft. Caen ist eine der ersten Städte Frankreichs, in der die Typographie ausgeübt wird.¹⁸⁷ 1545 oder 1546 heiratet er die fünfundzwanzigjährige Jeanne Rivière.¹⁸⁸ In den zwei folgenden Jahren hält sich die Familie in Paris auf, bis sie Frankreich verläßt, um sich in Antwerpen niederzulassen.¹⁸⁹ Zur Zeit der Ankunft in Antwerpen im Jahre 1549¹⁹⁰ ist der Buchdruck dort schon ein wichtiges Gewerbe.¹⁹¹ Die bedeutendsten Verlagshäuser der Zeit sind Van Hoogstraeten, De Keyser, De Bonte, De Laet, De Steels, Belle-re, Nuyts, Van Ghelen, Vorsterman, Cock, Van der Loe und Coppens.¹⁹² Plantin schreibt sich als Drucker in der Korporation St. Lukas ein, beginnt seine Laufbahn in Antwerpen jedoch als Buchbinder, denn er hat beide Berufe erlernt.¹⁹³ Als Drucker arbeitet er ab 1555, zu Anfang übt er noch beide Berufe parallel aus. In den 1570er Jahren ist er bereits so etabliert, daß er sich an die große Bibelausgabe heranwagt,¹⁹⁴ – ein prestigeträchtiges, aber nicht sehr lukratives Unterfangen für Plantin. Schon früh beginnt er seine Bücher illustriert herauszubringen, vor allem liturgische Bücher wie Breviere, Missale, Psalterien, Antiphonare, Stundenbücher usw.¹⁹⁵ Es entwickelt sich eine enge Zusammenarbeit mit Antwerpener Kupferstechern wie den Brüdern Wierix, Philips Galle, Peter van der Borcht und anderen.¹⁹⁶

¹⁸² Auf seinem Grabstein soll gestanden haben: „*Il vécut 75 ans et mourut le premier Juillet 1589.*“ Rooses 1896, S. 4. Man ist sich jedoch aufgrund anderer Quelle sicher, daß die Geburt im Jahre 1520 anzusetzen ist. Rooses 1896, S. 4-6.

¹⁸³ Harthan 1981, S. 98.

¹⁸⁴ Funck 1925, Kapitel VIII.: Les „Plantins“ a Gravures sur Bois, S. 127-153 und Kapitel X: Les gravures en taille-douce dans les éditions plantiniennes, S. 171-206.

¹⁸⁵ Rooses 1896, S. 3.

¹⁸⁶ Rooses 1896, S. 13.

¹⁸⁷ Rooses 1896, S. 14.

¹⁸⁸ Vgl. v.a. Rooses 1896, Kapitel X. *La famille de Plantin*, S. 211-223.

¹⁸⁹ Rooses 1896, S. 15.

¹⁹⁰ Kat. Antwerpen 1996, S. 13, Nave 1997, S. 13.

¹⁹¹ Rooses 1896, S. 19/20.

¹⁹² Rooses 1896, S. 20.

¹⁹³ Rooses 1896, S. 20/21.

¹⁹⁴ Rooses 1896, Kapitel VI., S. 113-148.

¹⁹⁵ Rooses 1896, Kapitel VII., S. 149-176.

¹⁹⁶ Rooses 1896, Kapitel XII.: Dessinateurs et Graveurs employés par Plantin, S. 259-284, Harthan 1981, S. 99.

Zwischen 1568 und 1576 bereitet er die Herausgabe eines flämisch-lateinischen Wörterbuches und des *Thesaurus theutonicae linguae* vor.¹⁹⁷

Am 1. Juli 1589 stirbt Christophe Plantin, seine Epitaphinschrift entwirft Justus Lipsius.¹⁹⁸ Er vererbt sein erfolgreiches Verlagshaus an Jan Moretus, der seit 1557 sein Assistent und mit seiner Tochter Martine verheiratet ist.¹⁹⁹ Hervorhebenswert ist, daß Plantin an den Ehemann seiner zweitgeborenen Tochter, nicht an den seiner Erstgeborenen vererbt.²⁰⁰ Dies wird mit der besonderen Begabung und der Geschäftstüchtigkeit von Jan Moretus begründet, die er in den Jahren der Zusammenarbeit mit Plantin unter Beweis stellte. Jan Moretus I. ist der Sohn von Jacques Moerentorf, Satinfabrikant in Lille und dessen Frau Adrienne Gras, die 1544 nach Antwerpen kommen.²⁰¹ Auch die fünfte Tochter Christophe Plantins, Henriette, heiratet einen Moerentorf, Jans Bruder Pierre.²⁰² Jan I. beherrscht Flämisch, Französisch, Spanisch, Latein und Italienisch.²⁰³ Er muß die Verwandtschaft ausbezahlen, deshalb verkleinert sich der Betrieb unter seiner Leitung zuerst erheblich, die Zahl der im Verlag tätigen Angestellten verringert sich von 65 auf 16.²⁰⁴ Jan I. versteht es, besonders ertragreiche Publikationsfelder zu bedienen. Zum Beispiel versorgt er den spanischen Markt mit liturgischen Büchern, druckt so gut wie alle Werke von und für den sehr rege tätigen Jesuitenorden in Belgien. Die Bücher für den spanischen Markt sind sehr ertragreich, da von Spanien aus auch die Kolonien in Übersee mit Büchern versorgt werden.²⁰⁵ Unter seiner Leitung steigt die Zahl der Angestellten bis 1610 wieder auf 27. Sein Unternehmen ist damit das größte Druckerei- und Verlagshaus der Südlichen Niederlande.²⁰⁶ Jan Moretus ersetzt den unter Plantin noch bevorzugt benutzten Holzschnitt als Buchillustration mehr und mehr durch den Kupferstich.²⁰⁷

Jan Moretus leitet das Verlagshaus von 1589 bis 1610, er stirbt am 22. September 1610, überträgt aber schon vorher seinen beiden Söhnen Jan II. und Balthasar wichtige Aufgaben: Balthasar ist Chef-„correcteur“ – deshalb richtet beispielsweise Jan David SJ im Briefwechsel mit seinem Verlagshaus bezüglich der Edition des

¹⁹⁷ Rooses 1896, Kapitel VIII., S. 177-198.

¹⁹⁸ Rooses 1896, S. 6.

¹⁹⁹ Rooses 1896, S. 22. über die genauen Vermögenswerte zur Zeit von Plantins Tod gibt Rooses 1896, S. 366-369 Auskunft.

²⁰⁰ Vgl. v.a. Rooses 1896, Kapitel X.: La famille de Plantin, S. 211-223.

²⁰¹ Rooses 1896, S. 217-219.

²⁰² Rooses 1896, S. 222.

²⁰³ Zu Jan Moretus / Jacques Moerentorf vgl. v.a. Kat. Antwerpen 1996, S. 16ff. Rooses 1896, S. 218-220.

²⁰⁴ Kat. Antwerpen 1996, S. 17.

²⁰⁵ Kat. Antwerpen 1996, S. 17.

²⁰⁶ Kat. Antwerpen 1996, S. 17.

²⁰⁷ Kat. Antwerpen 1996, S. 18, Harthan 1981, S. 99, Imhof 2011, Kat. Coburg 1995, S. 22: „Auf dem Gebiet des Buchdrucks ist es in erster Linie das Verlagshaus Plantin-Moretus, das das herkömmliche Hochdruckverfahren für Illustrationen durch den aufwendigeren Tiefdruck ersetzt, da dieser anspruchsvollere Darstellungen ermöglicht.“

1610 erschienen *Duodecim Specula* alle Briefe an Balthasar.²⁰⁸ Jan II. ist Direktor und Supervisor von Distribution, Verkauf und des Handels.²⁰⁹ Über ihren Bildungshintergrund ist immerhin bekannt, daß Jan II.²¹⁰ und Balthasar²¹¹ einige Zeit Schüler von Justus Lipsius in Leuven waren. Der berühmte Gelehrte war dem Verlags- und der Verlegerfamilie seit langem eng verbunden.²¹²

In seinem Testament verfügt Jan I., daß derjenige alles erbt, der den Verlag am besten führt und nicht der älteste Sohn. Sein ältester Sohn Melchior ist Priester, so daß nach dem Tod des Vaters zwischen dem zweitgeborenen Balthasar und Jan II. entschieden wird, daß Balthasar die Direktion des Gulden Passer übernimmt. Seit 1609 der zwölfjährige Waffenstillstand politische Ruhe bringt, nimmt der Markt für französische und niederländische Bücher Aufschwung und das Reisen zur Frankfurter Buchmesse ist einfacher.²¹³ Durch die Herausgabe religiöser Bücher und neuer Bibelausgaben bleibt das Haus der wichtigste Verleger und Drucker der Gegenreformation in den Niederlanden, aber auch aktuelle politische Ereignisse geben Anlaß zu Buchproduktionen. Der Bericht über die Belagerung und Einnahme Bredas durch spanische Truppen unter der Führung Generals Ambrogio Spinolas, verfaßt von dessen Kaplan, dem Jesuiten Herman Hugo, Augenzeuge der Ereignisse und späterer Verfasser der *Pia Desideria*, erschien unter dem Titel *Obsidio Bredana armis Philippi IIII auspiciis Isabellae ductu Ambr. Spinolae perfecta*. Es erscheinen lateinische Editionen 1626 und 1629, eine spanische Übersetzung 1627, eine französische 1631.²¹⁴ 1611 erscheint die geographische Beschreibung Japans und Chinas unter dem Titel *Litterae Iaponicae anni MDCVI Chineses anni MDCVI & MDCVII illae à R.P.Ioanne Rodriguez, hae à R.P Mattheo Ricci, Societatis Iesu sacerdotibus, transmissae ad admodum R.P. Claudium Aquavivam eiusdem Societatis praepositum-generalem*.²¹⁵ Der Autor dieses Werkes, Mattheo Ricci, einer der ersten Jesuiten in Asien, spielt eine wichtige Rolle bei der asiatischen Rezeption der hier besprochenen Werke, wie weiter unten erläutert wird.²¹⁶ Zwischen 1613 und 1617 entwirft Balthasars Jugendfreund Peter Paul Rubens – beide besuchten zur selben Zeit die Lateinschule in Antwerpen – nicht weniger als 24 Titelblätter für Bücher des Gulden Passer. Diese komplexen Titelblätter Rubens sind in besonderem Maß um allegorisch-symbolische Inhaltsangabe bemüht und erscheinen mehrfach mit Erklärung oder Kommentar des Herausgebers,²¹⁷ ein Umstand, der Balthasars Interesse an und Verständnis für Bilder im Buch dokumentiert.

²⁰⁸ Zu den Briefen siehe S. 136-138.

²⁰⁹ Waterschoot 1999, S. 354.

²¹⁰ Waterschoot 1999, S. 354.

²¹¹ Kat. Antwerpen 1996, S. 20.

²¹² De Nave 1997.

²¹³ Kat. Antwerpen 1996, S. 20.

²¹⁴ Kat. Antwerpen 1996, S. 21.

²¹⁵ Kat. Antwerpen 1996, S. 21.

²¹⁶ Siehe S. 248-255.

²¹⁷ Kat. Antwerpen 1996, S. 22.

Philips Galle als Verleger, Drucker und Kupferstecher

Philips Galle und seine Nachfolger werden in der Forschung traditionell als prägend für die Etappe vor Rubens gewertet.²¹⁸ Deren Bedeutung für den Antwerpener Graphikmarkt wird so meist unterschätzt. Dabei deuten bereits Philips Herkunft und Ausbildung auf seine spätere Bedeutung. 1537 in Haarlem als vierter Sohn des Roelant Galle und der Barbera van den Poorten geboren, wahrscheinlich in Haarlem in der Lateinschule erzogen, ist er ab ca. 1557 Schüler des Kupferstechers, Entwerfers, Notars, Dramatikers und Humanisten Dirck Volchertsz. Coornhert.²¹⁹ 1557 bis 1563 ist er von Haarlem aus für die Antwerpener Verleger Hieronymus Cock²²⁰ und Martin Peeters tätig. Den Kontakt nach Antwerpen wird sein Lehrer Coornhert hergestellt haben, denn er ist Cocks Vermittler für die gezeichneten und gemalten Inventionen des Haarlemers Heemskerck, vor allem für religiöse Themen.²²¹ Diese Aufgabe scheint Galle von seinem Lehrer zu übernehmen.²²² 1560 unternimmt Galle zusammen mit Gerard Mercator, Abraham Ortelius und Frans Hogenberg eine Reise nach Frankreich.²²³ Freundschaftliche Kontakte zu bekannten Gelehrten prägen sein Leben. Er hält Austausch u.a. mit dem ungarischen Historiographen Janos Zsamboky, mit Hadrianus Junius, Jan Moretus, Christophe Plantin, dem spanischen Theologen Benito Arias, Cornelis Kilian, dem italienischstämmigen flämischen Humanisten Hugo Favolius, Franciscus Sweertius und anderen.²²⁴ Die Beziehungen zu humanistischen Gelehrten werden Einfluß auf sein an Neuerungen auffallend reiches Werk gehabt haben.

Von 1563 bis 1570 ist er als Kupferstecher und Druckverleger weiterhin in Haarlem ansässig.²²⁵ Wie schon sein Lehrer ist er von Haarlem aus für den Ant-

²¹⁸ Funck 1925, Kapitel XI.: L'école de Philippe Galle, S. 207-230.

²¹⁹ Zu den biographischen Angaben siehe v.a. Hollstein Galle I, S. XXXV ff., insbesondere Anm. 33 mit Angaben zur grundlegenden Literatur.

²²⁰ Philips Galles erster signierter Stich ist 1557 bei Hieronymus Cock publiziert worden: Apollo und Artemis Niobes Kinder tötend nach Giulio Romano. Hollstein Galle I, S. XXXVI und Nr. 399. S. auch Bühnen 1998, S. 291.

²²¹ Riggs 1993, S. 104: "The success of „The Four Winds“ provided a center for Dutch and Flemish engraving. Even artists and engravers who did not live in Antwerp supplied Cock with designs, or engraved plates which he printed and distributed – Lambert Lombart in Liège and Maarten van Heemskerck in Haarlem."

²²² Hollstein Galle I, S. XXXVI.

²²³ Nach Georg Braun, der 1580 in Poitiers war, haben die vier Reisenden ihre Namen in einen Menhir (Dolmen) eingeritzt. Hollstein Galle I, S. XXXVII und Anm. 47 und 48.

²²⁴ Bühnen 1998, S. 291/292, Hollstein Galle I, S. XLIII.

²²⁵ Hollstein Galle I, S. XXXVI. Bühnen 1998, S. 291 schreibt ohne Angabe von Quellen, Galle habe seit 1563 einen eigenen Verlag in der „Scheldestadt“, womit er das im Satz davor genannte Antwerpen meint. Sellinck ist jedoch der Meinung, Galle sei zu einem unbekanntem Zeitpunkt 1569 oder Anfang 1570 von Haarlem nach Antwerpen übergesiedelt. Sellinck gibt an, daß einige archivalische Notizen in Haarlem aus der Zeit zwischen 1562 und 1566 über Galle existieren, so ist seine Angabe wohl die richtige. Ein weiteres Indiz wäre, daß Galle 1569 Catharina von Rollant, Tochter eines Haarlemer Bürgermeisters, heiratet, was anzeigt, daß er in die oberen

werpener Verlag von Cock tätig,²²⁶ ediert jedoch auch selbst und arbeitet nebenher mit kleineren Antwerpener Verlegern, wie z.B. Martin Peeters, zusammen.²²⁷ Seine Kupferstiche aus dieser Zeit sind größtenteils religiöser Thematik, darunter moralisierende Serien als Anleitung für das tägliche Leben, oft mit lateinischen Versen, die meistens von Hadrianus Junius, aber auch von Hieronymus Varlenius stammen.²²⁸

1569 oder 1570 siedelt Philips nach Antwerpen über.²²⁹ 1570 ist er als Kupferstecher in der Anwerpener St. Lukas Gilde registriert, am 20. Juli 1571 erfolgt die offizielle Registrierung als *poorter* (Bürger). Sei es Zufall oder Absicht gewesen, daß Galle kurz vor Hieronymus Cocks Tod 1570 nach Antwerpen übersiedelt,²³⁰ fest steht, daß er einen großen Teil des von diesem etablierten Marktes bedienen konnte, teilweise sogar gemeinsam mit Cocks Witwe, die weiterhin die Oberhand über Werkstatt und Kupferplatten behielt.²³¹ Bis 1575 hat Galle seine eigene Werkstatt von einem Einmannbetrieb zu einem florierenden Druck- und Verlagshaus ausgebaut. In der Arbeitsweise folgt er Cocks, auch in der Aufteilung der Produktionsschritte des Entwerfens, Gravierens und Texterstellens.²³² In seiner Werkstatt beschäftigt Galle Entwerfer, Kupferstecher und Autoren, produziert und vertreibt Kupferstiche, jedoch publizierte er nie eigene illustrierte Bücher. Über die hierzu notwendigen Sätze beweglicher Lettern und Setzer scheint er nicht verfügt zu haben. Schon von 1571 an taucht Philips Galles Name regelmäßig in den Buchführungsunterlagen der Plantins auf. Gemeinsam mit Christophe Plantin produziert er illustrierte Bücher. Plantin kauft Drucke und Karten bei Galle, um sie in ganz Europa zu vertreiben, Galle vertreibt Bücher der Plantin-Presse an seine feste Kundschaft. Die Zusammenarbeit betrifft Buchproduktion und Vertrieb. Plantin und Galle erscheinen als gleichberichtigte Partner. Es scheint, daß nach Übernahme der Werkstattleitung durch Philips Sohn Theodoor um 1600 die Galles zum Hauptzulieferer der Plantiniana werden.²³³

1575 ändert sich Entscheidendes: Die Zusammenarbeit mit Arias Montano endet, weil dieser Antwerpen verläßt, kurz nacheinander sterben Maarten van

Kreise Haarlems aufgestiegen war – dies wäre von Antwerpen aus schwierig gewesen. Hollstein Galle I, S. XXXVI und Anm. 40.

²²⁶ Hollstein Galle I, S. XXXVI.

²²⁷ Hollstein Galle I, S. XXXVII.

²²⁸ Hollstein Galle I, S. XXVI und Anm. 53.

²²⁹ Funck 1925, S. 208.

²³⁰ Savelsberg 1992, S. 225: „*Hieronymus Cock führte in der Jahrhundertmitte das Verlagswesen nach italienischem Muster in den Niederlanden ein und baute sein Haus zu einem florierenden Geschäft aus. Ab 1563, verstärkt aber nach Cocks Tod 1570 nahm Philipp Galle die führende Stellung unter den Verlegern Antwerpens ein. Sicherlich übertrifft Christoph Plantin für den Bereich des flämischen Druckwesens die übrigen Antwerpener Graphikverleger an Bedeutung, doch war sein Metier ausschließlich der Buchdruck.*“ (vgl. auch Voet 1969/72).

²³¹ Hollstein Galle I, S. XXXVIII f.

²³² Hollstein Galle I, S. XL-XLI.

²³³ Hollstein Galle I, S. XLIV.

Heemskerck und Hadrianus Junius. Gleichzeitig beginnt die langwährende Zusammenarbeit mit Maarten de Vos und Johannes Stradanus, mit Hans Vredemann de Vries, Marcus Gheeraerts und dem Autoren Cornelis Kiliaan.²³⁴ Seit 1577 arbeitet Galle eng mit Hendrick Goltzius zusammen,²³⁵ außerdem hat er viele Schüler, unter diesen auch seine beiden Söhne Theodoor und Cornelis, seine Schwiegersöhne Adriaen Collaert, verheiratet seit 1586 mit Justa, und Karel de Mallery, verheiratet mit Catherina.²³⁶ Die Werkstatt produziert von Anfang an Kartenmaterial und Ornamentstiche, seit 1575 kommen Jagdszenen und -serien, Serien von Tier- und Blumendarstellungen sowie Portraits hinzu.²³⁷ Die Zusammenarbeit mit den Antwerpener Jesuiten entsteht.²³⁸ Stiche religiös-humanistischer Thematik nehmen nach 1585 zu. Abgesehen von den in dieser Arbeit untersuchten Werken fertigt Galle schon 1600 eine Serie von Portraits berühmter Jesuiten.²³⁹ Zu dem Verlag gehören zu dieser Zeit Philips, seine beiden Söhne Theodoor und Cornelis I. sowie die Schwiegersöhne Adriaen Collaert und Karel de Mallery, der Schüler Jan Baptiste Barbé und die Mitarbeiter Johan, Anton II. und Hieronymus Wierix.

1585 ist Philips Galle etablierter Drucker mit internationaler Reputation und festem Platz unter den Antwerpener Künstlern, so ist er 1584 bis 1585 Vize-Dekan und Dekan der St. Lukas Gilde.²⁴⁰ Die Zusammenarbeit mit der *Officina Plantiniana* setzt sich auch nach dem Tod Plantins 1589 mit der Moretus-Familie fort, seit 1598 bestärkt durch die Heirat von Theodoor Galle mit der ältesten Tochter Moretus'.²⁴¹ Nach 1600 beginnt Philips sich langsam aus dem Familienbetrieb zurückzuziehen und seinem Sohn Theodoor die Verantwortung zu überlassen. Am 11. März 1612 stirbt Philips Galle und wird in der Antwerpener Kathedrale beigesetzt.²⁴²

²³⁴ Hollstein Galle I, S. XLVI-XLVII.

²³⁵ Hollstein Galle I, S. XLVII.

²³⁶ Funck 1925, S. 208.

²³⁷ Hollstein Galle I, S. LV.

²³⁸ Spengler 2003, S. 105.

²³⁹ Hollstein Galle I, S. LXI.

²⁴⁰ Bühren 1998, S. 291.

²⁴¹ Hollstein Galle I, S. L.

²⁴² Hollstein Galle I, S. XIII.

Die gemeinsamen Buchprojekte des Autors Jan David SJ, des Kupferstechers Theodoor Galle und des Verlegers Balthasar Moretus

Im nun folgenden Hauptteil werden jene vier Bücher vorgestellt, die in enger Zusammenarbeit zwischen dem Textautor Jan David SJ, dem illustrierenden Kupferstecher Theodoor Galle und dem Verleger Balthasar Moretus entstanden. Vor Behandlung der einzelnen Bücher ist es dienlich, die Viten von David und Galle zu referieren. Es folgt ein formaler Vergleich der Buchkonzepte in Hinblick auf das Zusammenspiel von Text und Bild. Im Anschluß wird jedes Buch einer umfassenden Einzelanalyse unterzogen. Vorhandene Quellen wie die erhaltene Korrespondenz Jan Davids zur Edition von *Duodecim Specula* sowie unterschiedliche Ausgaben und Übersetzungen kommen zur Sprache. Die Kupferstichserien der Werke *Occasio Arrepta Neglecta* und *Duodecim Specula*, bestehend aus je 12 Blättern, werden komplett vorgestellt, diejenigen der Werke *Veridicus Christianus* und *Paradisus Sponsi et Sponsae*, bestehend aus je 100 Blättern, können zwar inhaltlich erfaßt, jedoch nur in exemplarischer Auswahl untersucht werden. Ein abschließender Vergleich soll Unterschiede und Gemeinsamkeiten sichtbar machen.

Der Autor Jan David SJ

Jan David,²⁴³ geboren am 13. September 1546 in Kortijk / Courtrai in Westflandern, stirbt am 9. August 1613 in Antwerpen. Von 1564 bis 1566 studiert er Philosophie in Löwen, von 1566 bis 1568 Theologie, während er Sekretär des ersten Bischofs von Gent, Cornelius Jansenius, ist. Dieser weiht ihn am 23. September 1570 in Oudenaarde zum Priester, 1571/1572 unterrichtet David an der H. Geeschool in seiner Geburtsstadt Kortijk, wo er dann von 1577 bis 1582 als Gemeindepfarrer an St. Martin wirkt. Zwischen 1578 und 1580 verläßt er Kortijk wegen der dort herrschenden Wirren und verbringt diese Zeit in Dowaaï. Im Alter von 36 Jahren tritt er am 26. Mai 1582²⁴⁴ in den Jesuitenorden ein, verbringt das einjährige Noviziat in Lüttich. Im Juni 1583 kehrt er abermals in seine Geburtsstadt zurück, 1586 wird er zum Rektor des dort neu etablierten Jesuitenkollegs befördert. 1590 übernimmt er die Leitung der Jesuitenresidenz in Brüssel, 1595 geht er in das Kolleg nach Gent, 1598 wird er Rektor des dortigen Kollegs.²⁴⁵ 1604 geht er als „Berater“ (consultor) nach Ieper, 1609 zurück nach Kortijk. Dort ist er 1611/1612 einige Monate lang erneut Rektor, 1613 siedelt er wiederum nach Antwerpen über, wo er im selben Jahr verstirbt.²⁴⁶

Nach der Rückeroberung Antwerpens durch Alessandro Farnese 1585 widmet David zusammen mit seinem Kollegen Pieter Simons – der später Bischof von Ieper wird – all seine Kraft und Aufmerksamkeit der katholischen Wiederherstellung.²⁴⁷ Jan David zeichnet sich durch Organisationstalent, Einsatz für die Kirche und seine intensive literarische Aktivität aus. Ersteres zeigt sich in seinen Versetzungen von einem Jesuitenkolleg zum nächsten – offensichtlich, um dort jeweils administrativ zu wirken. Sein Einsatz für die Kirche wird erkennbar durch Predigten, Katechismusunterricht und den Einsatz für die Gründung einer Mariensodalität für junge Männer in Kortijk 1610.²⁴⁸

Die intensive literarische Aktivität geht weit über die in dieser Arbeit behandelten Bücher hinaus: 1593 erscheint Davids erste Publikation, die aller Wahrscheinlichkeit nach durch seinen Katechismusunterricht beeinflusst ist: eine Liste mit 100 Versen in Frage und Antwort zu den Grundsätzen des katholischen Glaubens. Das Werk ist nur durch eine Äußerung Davids im Vorwort des *Veridicus Christianus*,²⁴⁹ bekannt, doch versucht es Loosen mit der in der Koninklijke Bibliotheek in

²⁴³ Zum folgenden Kapitel vgl. die biographischen Artikel: Andriessen 1964, Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1844-1853.

²⁴⁴ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1844 schreiben noch 1581.

²⁴⁵ Waterschoot 2007, S. 527.

²⁴⁶ Waterschoot 1999, S. 353. Nach dem jesuitischen Nekrolog der flandro-belgischen Provinz verstarb er am 4. August. Vgl. Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1845.

²⁴⁷ Andriessen 1964, Sp. 378.

²⁴⁸ Andriessen 1964, Sp. 379.

²⁴⁹ Siehe S. 62.

Brüssel aufbewahrten anonymen Schrift *Wijsbeyd der simpel Christen* (Brüssel, R. Velpius, 1593) zu identifizieren.²⁵⁰ Dies muß jedoch ungewiß bleiben.²⁵¹

Schon 1595 publiziert David sein erstes großes kontroverstheologisches Werk, das man polemisch nennen darf: *Kettersche Spinnecopper*, über die Entstehung, Entwicklung und Kennzeichen der Ketzerei, gezielt auf reformierten und protestantischen Glauben.²⁵² Moralisierenden Charakter haben *Bloem-hof der kerckelicker ceremoniend* (1597),²⁵³ *Christelicken Huys-bouder* (1607)²⁵⁴ und *Amputandum putabam* (1612).²⁵⁵ 1607 erscheint der Sammelband *Toetssteen tot beproovinghe, ende oeffeninge der gheender, Die haer tot de Volmaecktheyt des Christen levens begheiren te begheven* mit zehn Traktaten, als Anleitung für Laien in Glaubensfragen, darunter auch innbrünstige Liebesseufzer (liefeverzuchtingen) zu Gott.²⁵⁶ Schärfere und polemischer sind die von 1602 an erscheinenden Streit- und Verteidigungsschriften: *Domp-booren der Hollanscher Fackel* (1602),²⁵⁷ *Den doolhof der ketteren* (1605), *Domp-trompe* (1606), *Be-weeringhe vande eere ende mirakelen...* (1607), *Vry-gheleyde* (1609), *Locht-gat* (1610), *Den ketterschen vleeschpot* (1610),²⁵⁸ *Historie van de kettersche kercke* (1611),²⁵⁹ *Palleersel voor de*

²⁵⁰ Andriessen 1964, Sp. 379, Loosen 1964, S. 103-104, Waterschoot 2007, S. 527.

²⁵¹ Waterschoot 2007, S. 527 stimmt der Annahme, daß die 100 Verse den Kern der späteren Publikation des *Veridicus Christianus* bilden, zu.

²⁵² Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1845: *Kettersche Spinne coppe, Waer inne (deur de natuere de Spinne coppe) claerlick bewesen wort, hoe degelick en orborlick en saecke een ketter is, en kettersche voere. Gemaect by M. Jason Petronius, Dokter in de vermaerde vrije const va Leyde. Isaia 59. Sij hebben der Spinnecoppe webbe geweuen, hun wercken zyn onnutte wercke. Ende het werck der boosheyd is haerlieder handen, Tot Bruesel. By Rutgeert Velpius, 1595, 12°, pp.335 et ff.12 – Ibid., id., 1596, 12°, pp.398 – Tweede editie. Ibid., 1598, 12°, 2 fig. Haereticus araneus, ex cuius natura et indole uniuersa haerescos Oeconomia et technae liquidò lepideque demonstrantur. Auctore R.P. Ioanne David, Societas Iesu Sacerdote: primum quidem Belgicè editus; nunc vero a F. Theodoro Petreio Latinitate donatus. Coloniae, Sumptibus Ioannis Kinckij, Anno MDCIX, 12°, pp.514.*

²⁵³ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1849: *Bloem-Hof der Kerckelicker Cerimonien, item den Christelicken huys-bouder met eene spongie der quader seden, Door P. Ioannem David Priester der Societeyt Iesu. T'Handwerpen, By Ioachim Trognaesius, M.DCVII, pp.256 – dédié au Bailly et aux Echevins de Bailleul. Den bloem-hof der Kerckelicker Ceremonien. Begrijpende de Ceremonien, die in den Kerckelycken dienst ende uyt-reycken der HH.Sacramenten ghebruyckt worden. Door P.I. David Priester der Soc. Iesu, Van niens ouersien, ende Jonckheyd toeghevoeght. T'Handwerpen, by Ian Cnobbaert, Anno 1622, pp.122. Weitere Ausgaben, u.a. von 1658, sind nachgelesen bei Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1849/50.*

²⁵⁴ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1849: *Den Christelicken Huys-Houder; met eene spongie der quader seden. T'Antwerpen, Joachim Trognaesius, 1607, pp.182. Christelijcken Huys-Houder, in Vraghen ende Antwoorden Voorhoudende het officie van enen Vader des huys-gheins in het regeren, ende het ondernijzen van sijne familie, esonderlick in het gene das het Catholick ghelooue aengaet... Van Nieuws eversien, ende de Jonckheyd toeghevoeght. T'Handwerpen, by Jan Cnobbaert, 1622, pp.128. (Édité par le P. de Pretere, S.J.). Den Christelicken Huys Houder; in Vragen ende Antwoorden... het officie... in het regheren ende ondernijzen van syne... het Katholyck gelooe aengaet. T'Antwerpen, voor Gerrit Sickes, 1658, pp.125.*

²⁵⁵ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1852/53: *Amputandvm Ptabam radix stirps et germene errorum Auctore P. Ioanne David, Societatis Iesu Sacerdote. Antverviae, apud Ioach. Trognaesium, MDCXII, pp.171 – dédié a Ch. De Ydeghem, Seigneur de Wjyse, baron de Busbecke.*

²⁵⁶ Andriessen 1964, Sp. 379.

²⁵⁷ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1846, Nr. 6.

²⁵⁸ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1851, Nr. 19.

²⁵⁹ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1851/52, Nr. 22.

kettersche vuyle bruydt (1611),²⁶⁰ *Postillon van den roskeam der vermomder eselinne* (1611).²⁶¹ Beinahe alle diese Bücher erscheinen entweder anonym oder unter verschiedenen Pseudonymen, beispielsweise *Jason Petronius* oder dem Anagramm *Divoda Jansen*.²⁶²

Unter einem Anagramm (*Donaes Idinav*) publiziert David 1606 sein *Lot van Wijsheyd ende goed Geluck*, darin gibt er moralisierende Erläuterung von 300 Volkssprüchen in Versen. 1611 übersetzt David die von Ribadeneyra in Spanisch verfaßte Lebensbeschreibung Ignatius von Loyolas.²⁶³ Darüber hinaus sind folgende unpublizierte Handschriften von Jan David SJ bisher bekannt: *Velitationes pro idiomatis restitutione*,²⁶⁴ ein Plädoyer für die richtige Aussprache der niederländischen Sprache. Im Plantin-Moretus-Archiv liegt *Virtutum et vitiorum pugna*.²⁶⁵

Seine unillustrierten polemischen Schriften gab Jan David SJ in der Regel bei Antwerpener Verlegern wie Martinus Nutius II. oder Joachim Trogenius heraus. Die aufwendig illustrierten Werke, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt des Interesses stehen, erscheinen in der Officina Plantiniana.

Allein die bezeugten Tätigkeiten und gedruckten Schriften Jan Davids erweisen ihn als einen der publizistisch und didaktisch wirksamsten Jesuiten in der flandrischen Ordensprovinz nach 1585, dessen Lebenswerk in der Wiederherstellung und Erneuerung des römisch-katholischen Glaubens in Flandern besteht. Bereits 1628 schreibt Franciscus Sweertius (1567-1629) in seiner Sammlung von Biographien berühmter niederländischer Gelehrter *Athenae Belgicae* über Jan David: *Johannes David [...] discendique venustate & inventionis solertia, iconibus scripta sua pleraque cum admiratione spectantium illustrat*.²⁶⁶

Der Kupferstecher Theodoor Galle

Da Jan David für alle seine illustrierten Werke auf Theodoor Galle, den Schwiegersohn seines Verlegers Balthasar Moretus, zurückgreift, soll im folgenden dessen bisher kaum beachtete Vita referiert werden. Theodoor Galle²⁶⁷ wird 1571 in Antwerpen als ältester Sohn des Philips Galle²⁶⁸ geboren. Bei seiner Taufe am 16.7.1571 ist die Witwe des großen, ein Jahr zuvor verstorbenen Verlegers Hiero-

²⁶⁰ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1852, Nr. 23.

²⁶¹ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1852, Nr. 24.

²⁶² Andriessen 1964, Sp. 380.

²⁶³ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1852, Nr. 25: *Het leven vanden S.P. Ignatius van Loyola...*

²⁶⁴ Handschriftenkabinett von de Kon. Bibl. Te Brussel, 15583.

²⁶⁵ MPM 138.

²⁶⁶ Waterschoot 1999, S. 353, Anm. 1. Hier zitiert aus: Franciscus Sweertius: *Athenae Belgicae sive nomenclator Inferioris Germaniae scriptorum, qui disciplinas philologicas, philosophicas, theologicas, iuridicas, medicas et musicas illustrarunt* (Antwerp: Guiliam Van Tongheren, 1628), p. 416.

²⁶⁷ Funck 1925, S. 213f, Hollstein VII, S. 84-88, Thieme-Becker Bd. 13, S. 105.

²⁶⁸ Hollstein VII, S. 74-83, New Hollstein VII, 2,1-4.

nymus Cock, Volcxken Diericx, Patin.²⁶⁹ Als Schüler seines Vaters signiert er fünfzehnjährig 1586 erstmals einen von ihm gefertigten Stich.²⁷⁰ Zwischen Juli 1592 und Mai 1594 geht er für eine gewisse Zeit vor allem zum Antikenstudium nach Italien. Weder die Länge des Aufenthalts²⁷¹ noch seine genauen Aktivitäten lassen sich bisher benennen. Sellink nimmt einen Besuch in Florenz bei Stradanus, dem alten Freund seines Vaters, an, jedoch ist bisher kein Dokument ans Licht gekommen, das dies bezeugen würde.²⁷² 1596 läßt Theodoor sich in Antwerpen nieder, wo er Mitglied der Lukasgilde wird. Nach seiner Rückkehr aus Italien nimmt die Produktion von Kupferstichen im Verlag seines Vaters weiterhin zu.²⁷³ 1598 heiratet er die älteste Tochter von Plantins Nachfolger Jan Moretus, Catharina. Zwischen 1598 und 1600 gibt es wohl eine beabsichtigte Übergangsphase der Werkstattleitung, denn es erscheinen kontinuierlich immer weniger Drucke unter Philips Namen, dafür stetig mehr unter Theodoors. Nach 1600 übernimmt Theodoor die Werkstattleitung, der Vater signiert nur noch in Ausnahmefällen, bei besonderem Interesse, etwa bei Portraits, unter seinem Namen. Theodoors Übernahme der Werkstattleitung läßt sich ebenfalls belegen durch zahlreiche Schriftdokumente aus der Korrespondenz mit dem Verlagshaus Plantin.²⁷⁴ Er führt zwei Neuerungen ein: Erstens publiziert er Drucke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Teils greift er auf die hauseigenen Kupferplatten, teils auf andere, wie die der Witwe Cocks, zurück. Zweite Neuerung ist eine noch engere Zusammenarbeit mit der Plantin-Presse.²⁷⁵ 1633 verstirbt Theodoor in Antwerpen, wo er am 18.12. beigesetzt wird.²⁷⁶ Die Leitung der Werkstatt übernimmt sein ältester Sohn Johannes Galle, der im Gegensatz zu seinem Vater und Großvater kaum als Kupferstecher tätig ist und sich auf den Vertrieb der Drucke konzentriert.²⁷⁷

Theodoors bekannteste Stichserie – bedingt durch das Antikeninteresse der Zeitgenossen und modernen Kunsthistoriker – ist eine Serie nach in Rom von ihm angefertigten Zeichnungen, die er 1598 herausgab: *Imagines ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae*, von der 1606 eine erweiterte Ausgabe erscheint: 151 Kupferstiche von antiken Büsten, Münzen und Gemmen, die er ein paar Jahre zuvor in der Sammlung von Fulvio Orsini abgezeichnet hatte.²⁷⁸ Er reproduziert eine Reihe von Kompositionen des Stradanus, Josse de Momper, Rubens' und Otto Vaenius', sticht nach eigener Zeichnung die Folge *Speculum illustrium Virginum*

²⁶⁹ Hollstein Galle I, S. XXXIX.

²⁷⁰ Hollstein Galle I, S. LVIII.

²⁷¹ Nach Imhof 2011 kehrt Theodoor 1596 aus Rom zurück nach Antwerpen.

²⁷² Hollstein Galle I, S. LXII.

²⁷³ Bühren 1998, S. 291.

²⁷⁴ Hollstein Galle I, S. LXV.

²⁷⁵ Imhof 2011.

²⁷⁶ Thieme-Becker Bd. 13, S. 105.

²⁷⁷ Hollstein Galle I, S. LXV und Anm. 185.

²⁷⁸ Die Approbation von Silvester Pardo datiert auf den 22. August 1598, die Entwerfer und Drucker wurden am 5. September bezahlt. Hollstein Galle I, S. LXV und Anm. 181.

und ein Marienleben.²⁷⁹ Schon unter der Werkstattleitung seines Vaters nimmt die Anzahl von Kupferstichen und Serien religiöser Thematik seit 1585 zu, auch in den 1590er Jahren steigt die Anzahl weiter. Um 1600 dominieren religiöse Themen die Werkstattproduktion. In der spärlichen Forschung wird dieser Anstieg stets gleichgesetzt mit einer Verminderung der Qualität,²⁸⁰ eine Einschätzung, die im folgenden zu korrigieren sein wird.

Hier interessieren vorrangig Kupferstiche, die Theodoor Galle zu den Buchprojekten des Jesuiten Jan David anfertigte, darüber hinaus Serien und Einzeldrucke, die inhaltlich und konzeptionell Ähnlichkeiten mit den Davidschen Buchillustrationen aufweisen, vielleicht sogar als Vorstufen komplexer Text-Bild-Verschrankung zu verstehen und untersuchen sind. Wichtige Buchillustrationen Theodoor Galles für Werke anderer Autoren sind in Auswahl die Kupferstiche zu Ursinus (Fulvius) *Illustrium imagines*, 1598 (151 Ill.), *Officium Beatae Mariae virginis*, bei Plantin 1600 erschienen²⁸¹ (25 Ill. und 42 Vignetten), *Officium*, bei Plantin 1609 erschienen (57 Ill.), *Miracula et beneficia*, 1610 u.v.m.²⁸²

Daß Theodoor Galle nicht nur Stecher, sondern auch Entwerfer der hier behandelten Kupferstiche ist, läßt sich verschiedentlich belegen. Erstens anhand der im Plantin-Moretus-Archiv erhaltenen Briefe Jan Davids SJ an Balthasar Moretus, in denen ausschließlich von der Mitwirkung Theodoor Galles die Rede ist, worauf später einzugehen sein wird.²⁸³ Zweitens finden sich in verschiedenen Kupferstichen Signaturen Theodoor Galles, die seine inventorische Tätigkeit belegen: Im ersten Kupferstich *Tempus et Occasio explicant sua munia* (Abb. 21) des *Occasio Arrepta Neglecta* steht unten in der Mitte *Theod. Galle fecit*. Im Vorwort-Kupferstich *Reciproca Sponsae Sponsique ad hortum suum invitatio* (Abb. 39) des *Paradisus Sponsi et Sponsae* findet sich unten links neben dem Fuße Christi die Signatur *Theodor. Galle fecit et excudit*. Ebenso ist der Vorwort-Kupferstich *Spiritualis prolis educandae studium* (Abb. 41) des zweiten Teils *Pancarpium marianum* signiert mit *Theodor. Galle fecit et excud*. Auch im Titelkupferstich (Abb. 63) der *Duodecim Specula* liest man auf dem Gesims, das den Spiegel trägt, links die Signatur von Theodoor Galle: *Theodor. Galle fecit*.

²⁷⁹ Thieme-Becker Bd. 13, S. 105.

²⁸⁰ Z.B. Hollstein Galle I, S. LVIII und S. LXVI: “*The devotional prints as published by Theodoor and Cornelis Galle in the course of the seventeenth century are interesting prints in their own right, but in intellectual conception and quality of engraving they are a far cry from the intricate humanist allegories conceived by Philips Galle in the last quarter of the sixteenth century. It is as a sculptor doctus that Philips Galle left behind an artistic and intellectual legacy...*”

²⁸¹ Kat. Brüssel 1992, S. 47, Nr. 46: *Officium Beatae Mariae Virginis*, Antwerpen Officina Plantiniana, Gravures Theodoor Galle, Hans Collaert d.Ä., Gebrüder Wierix u.a., nach verschiedenen Künstlern, wie Crispijn van den Broeck (hier das Exemplar aus der Königlichen Bibliothek Albert I. Brüssel LP 3346A). Im September 1600 lassen sich Zahlungen im Zusammenheng mit diesem Buch an Theodoor Galle nachweisen.

²⁸² Funck 1925, S. 215.

²⁸³ Zu den Briefen siehe S. 136-138.

Die Forschungslage zu Theodoor Galle ist, ähnlich wie für Jan David, mehr als lückenhaft, durch das Fehlen von Hollstein-Bänden, die für andere Mitglieder der Stecher-Familie bereits vorliegen, geradezu desaströs. So wurden allein bei den Recherchen zu dieser Arbeit in verschiedenen Kupferstichkabinetten und Bibliotheken zahlreiche unveröffentlichte Kupferstiche gefunden. Da sich darunter viele Portraits, Heiligen-, Tugenddarstellungen und mythologische Themen befinden, würde eine komplette Erfassung der Kupferstichproduktion Theodoor Galles den Rahmen der Arbeit sprengen. Hier können nur religiöse und vor allem allegorisch-didaktische Stiche, die zum Verständnis der Davidschen Illustrationen beitragen, behandelt werden. Eine Erfassung des gesamten Kupferstichwerkes steht aus und ist angesichts der Bedeutung Theodoors, seiner Auftraggeber und Verleger dringend notwendig. Einige Beispiele des bei den Recherchen zufällig Gefundenen seien hier angefügt:

In der Bibliothèque Royale Albert I. in Brüssel sind 152 Katalognummern zu Theodoor Galle erfaßt.²⁸⁴ Davon sind mehr als 50 Portraits, darunter bekannte Persönlichkeiten wie Pirckheimer,²⁸⁵ Ortelius,²⁸⁶ Vesalius,²⁸⁷ Thomas Morus,²⁸⁸ Joachim Liebhard, Professor in Leipzig,²⁸⁹ oder Jean van der Does, militärischer Kommandant von Leiden.²⁹⁰ Kunsthistorisch von hohem Interesse ist die Serie *Illustrium quos Belgium habuit Pictorum effigies...*,²⁹¹ also Portraits von Künstlern, darunter *Jean Van Eyck, Jérôme Bosch, Roger Van der Weyden, Thierry Bouts, Bernard Van Orley, Jean Marbuse, Joachim Patenier, Quentin Metsys, Lucas de Leyden, Jean Van Amstel, Josse Van Cleve, Matthieu Cocq, Henri Bles, Pierre Coecke d'Alst, Jean Scorel, Pierre Bruegel, Lucas Gassel, Frans Floris* und *Jean Bessarion*. Unter Katalognummer 38768 sind die 50 Stiche des *Messis Myrrhae et Aromatum*, des ersten Teils des *Paradisus Sponsi et Sponsae*, erfaßt. Unter dem Titel *Les 7 dons du Saint Esprit*²⁹² vermutet die Verfasserin die *Donum*-Serie (Abb. 78-84),²⁹³ *Navis institoris*²⁹⁴ ist vermutlich der Kupferstich zum 10. Kapitel des *Pancarpium Marianum*. Ob es sich um eine herausgetrennte Buchseite oder um eine Einzeledition handelt, konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. *Donum fortitudinis*²⁹⁵ ist das vierte Blatt der *Donum*-Serie.

²⁸⁴ Der Katalog der Kupferstiche ist als Digitalisat der Karteikarten im Internet einsehbar: http://estampes.kbr.be/estampes/Browse_auteur.aspx (zuletzt 7.10.2015).

²⁸⁵ Inv. Nr. S I 37473 & 37474.

²⁸⁶ Inv. Nr. S I 37471.

²⁸⁷ Inv. Nr. S I 37466 & 37468.

²⁸⁸ Inv. Nr. S I 37464 & 37465.

²⁸⁹ Inv. Nr. S I 37459 & 37460.

²⁹⁰ Inv. Nr. S I 37456.

²⁹¹ Inv. Nr. Impr. II 53828.

²⁹² Inv. Nr. S IV 2958 bis 2962. Suite incomplète. Die Serie ist unvollständig, welche Blätter vorhanden sind, ist der Karteikarte nicht zu entnehmen.

²⁹³ Bei den hier abgebildeten Stichen handelt es sich um die im Besitz des Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung.

²⁹⁴ Inv. Nr. S I 40765.

²⁹⁵ Inv. Nr. S I 40766.

Im Kupferstichkabinett des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen befinden sich zahlreiche Kupferstiche Theodoor Galles, nur einige seien hier genannt. Für die oben genannte große Produktion von v.a. liturgischen Büchern der Moretus für den spanischen Markt entstehen bei Galle Titelkupferstiche, z.B. der für die *Exercicios de devocion y oracion, para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalças en Madrid*, erschienen 1622. Ein weiterer Titelkupferstich von 1607 ist für *Illustrium Galliae Belgicae Scriptorum Icones et Elogia*.²⁹⁶ Ein Titelkupfer mit 6 zugehörigen Illustrationen unter dem Titel *Thesaurus Precum et exercitiorum spiritualium* für das 1609 erschienene Werk des Jesuiten Thomas Sailly²⁹⁷ liegen als wahrscheinlich unvollständiger Zyklus vor.²⁹⁸ Die sechs Illustrationen mit den Titeln *Gloria Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Confessorum, Regina Martyrum, Regina Patriarcharum, Regina Religiosorum, Regina Virginum* sind einheitlich gestaltet: im hochrechteckigen Format Maria unter unterschiedlichen Aspekten auf diversen Postamenten im Kreis dem Thema entsprechend ausgewählten Personals.

Sowohl Entwurf als auch gravierte Kupferplatte für die Titelseite von Henricus d'Oultremannus' *Descriptio Triumphi et speculatorum ... Alberti et Isabellae ...* sind im Plantin-Moretus-Archiv in Antwerpen erhalten und dem Atelier Theodoor Galles aufgrund von Rechnungen im selben Archiv zugeschrieben.²⁹⁹ Dies zeigt deutlich, wie umfassend die Ergebnisse auch zum Fragenkomplex um Auftragsvergabe, Produktion und Vertrieb die Erfassung des Theodoorscheuŕes wären.

In der Graphischen Sammlung des Städel Museums in Frankfurt a.M. befinden sich u.a. elf von zwölf Blättern aus *Occasio Arrepta Neglecta*, die *Donum*-Serie (Abb. 78-84)³⁰⁰ und der Einzelstich *Ecce Agnus Dei*.³⁰¹

In der Staatlichen Graphischen Sammlung München befinden sich 88 Einzelblätter Theodoor Galles, darunter die Serie der zwölf Kupferstiche aus dem Werk *Occasio Arrepta Neglecta*.³⁰² Da die Exemplare rückseitig gedruckten Text aufweisen, ist zu vermuten, daß es sich nicht um ein Exemplar der Serie handelt, das ohne

²⁹⁶ Inv. Nr. III / E 457.

²⁹⁷ Inv. Nr. 1251.

²⁹⁸ Ein originales Exemplar des illustrierten Buches konnte nicht gefunden werden. In der Sekundärliteratur kommen einzelne Abbildungen vor, die untereinander unheterogen sind. S. Salviucci 1996, Abb. 50, Salviucci 1991, Abb. 40 und Abb. 51, Kat. Antwerpen 1996, Dekoninck 2005a, Abb. 33 und Abb. 34.

²⁹⁹ Kat. Brüssel 1998, S. 55-56, Nr. 57 und 58.

³⁰⁰ Inv. Nr. 50045-50051.

³⁰¹ Inv. Nr. 50030: *Ecce Agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi*. Christus trägt das Kreuz, darauf 15 Zettelchen, auf denen zu lesen ist: *Avaritia, Ira Ingratitudo, Amor sui, Simonia, Homicidium, Superbia, Vana Gloria, Gula, Invidia, Luxuria, Hipocrisis, Accidia, Blasphemia, Oppressio pauperum*. Im Hintergrund rechts steht ein Baum (*SEX PECCATA IN SPIRIT. SANCTI*), darunter Cain und Abel.

³⁰² Inv. Nr. 43074-43085. Für die Durchsicht des Münchner Bestandes danke ich Dr. Björn Statnik, 2006-2008 Wiss. Volontär der Staatlichen Museen München. Nach seiner Aussage lässt sich an den Inventarnummern erkennen, daß die Blätter schon vor 1822 in der ersten „Inventarisationskampagne“ inventarisiert wurden, wann sie genau in die Sammlung kamen, lässt sich nicht mehr bestimmen.

Text veräußert wurde, sondern um aus einem Buch herausgetrennte Blätter. Die Serie *Donum* befindet sich ebenfalls komplett in München.³⁰³

Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz befinden sich durch Kriegsverlust keine Blätter Theodoor Galles mehr. Dem Katalog aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg ist zu entnehmen,³⁰⁴ daß beispielsweise die komplette Serie zu *Duodecim Specula*³⁰⁵ und zehn von zwölf Blättern zu *Occasio Arrepta Neglecta*³⁰⁶ vorhanden waren.

Im Prager Kupferstichkabinett³⁰⁷ befinden sich einige Kupferstiche Theodoor Galles, darunter fünf von zwölf Blättern aus *Occasio Arrepta Neglecta*.³⁰⁸

Um die Forschungslage zu Theodoor Galle zu erweitern und abzurunden, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, daß dank der *Antwerpse Kunstinventarissen*, die Duverger herausgab,³⁰⁹ das Inventar der Witwe Theodoor Galles, Catharina Morentorff, zugänglich ist.³¹⁰ Das Inventar *van de koperen platen, boecken en gravures* datiert vom 20. Mai 1620. Auf dem Dachboden des Hauses *De Witte Lelie* in der Huidevettersstraat befinden sich zu der Zeit laut Inventar zwei Kisten, in denen die Kupferplatten gelagert sind: *Ierst op 't Solderken boven de druckerije van den voores. Huysse de Lelie, bevonden in een kist de narbeschreven platen*.³¹¹ In dieser Kiste sind unter 93 Titeln 970 Platten aufgeführt. Unter Nummer 38³¹² *De Seven Wercken van Bermbericheyt seven platen*, unter Nummer 54 *De Seven Wercken van Bermbericheydt acht platen* und unter Nummer 87 *Het Leven van Sinte-Franciscus negenthien platen*. Meine Vermutung ist, daß es sich bei den ersten beiden um die zwei Folgen *Septem Opera Misericordiae Spiritualia* und *Septem Opera Misericordiae Corporalia* aus dem Jahre 1577 von Philips Galle handelt,³¹³ bei der drittgenannten um die Folge der Heiligen Franziskus-Vita aus dem Jahre 1587 ebenfalls von Philips Galle, die in dieser Arbeit besprochen werden.³¹⁴

³⁰³ Inv. Nr. 102412-201418, nach Aussage Dr. Statniks wurden nach den Inventaren diese Blätter zwischen 1822 und 1836 „von Stetten“ erworben.

³⁰⁴ An dieser Stelle danke ich Dr. Holm Bevers, Stv. Direktor des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, für die gewährte Einsicht in die entsprechenden Karteikarten, die sich im dortigen Archiv befinden.

³⁰⁵ Inv. Nr. 817-828.

³⁰⁶ Inv. Nr. 829-838. Vorhanden waren die Nummern 1-7, 9, 11 und 12. Es fehlten demnach die Nummern 8 und 10.

³⁰⁷ An dieser Stelle danke ich meiner Kollegin Dipl. Ing. Jindra Kollerová, ohne deren Engagement ich weder Zutritt zu den Katalogen erhalten, noch die in Tschechisch geschriebenen Karteivermerke verstanden hätte.

³⁰⁸ Inv. Nr. R 47.464-R 47.468.

³⁰⁹ Duverger 1984ff.

³¹⁰ Duverger 1989, Bd. 4: 1636-1642, S. 18-24.

³¹¹ Duverger 1989, S. 18-20.

³¹² Die Einträge sind bei Duverger nicht numeriert. Die hier angegebenen Nummern gehen auf eigene Zählung zurück.

³¹³ Hollstein Galle II, S. 178-198, Nr. 249-256 und 257-264.

³¹⁴ Vgl. S. 195-200.

Die zweite Kiste steht mit kleinformatigeren Platten auf demselben Dachboden: *Op denselven Solder, in een ander kiste bevonden de naerbeschreven platen wesende cliejn formaet*.³¹⁵ In dieser Kiste sind unter 63 Titeln 1373 Platten aufgeführt. Unter Nummer 35 *Paradisi Sponsi hondert platen*, unter Nummer 36 *Viridicus Christianus hondert platen*, unter Nummer 40 *Tipus Occasionis derthien platen*, unter Nummer 54 *Speculum derthien platen*. Im Nachlaß der Witwe Theodoors befanden sich demnach die Druckplatten sämtlicher hier untersuchter Werke Jan Davids. Dies ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil Theodoor folglich die Platten für diese Großunternehmen, die er, wie zu zeigen sein wird, nur in Zusammenarbeit mit dem Autor Jan David SJ und dem Verleger Balthasar Moretus konzipiert haben kann, im eigenen Besitz behielt und eben nicht zu weiterer Verwendung an Autor oder Verleger veräußerte.³¹⁶ Dies diente einer unabhängigen Publikation der Stiche ohne Text, spiegelt aber vor allem die Vertriebspraxis wieder: Moretus verkauft die Textseiten, Theodoor die Stiche, eine auf ältere Gewohnheiten der Zusammenarbeit zurückgehende Praxis.³¹⁷

Nach Dirk Imhof existierten zwei Modi der verlegerischen Zusammenarbeit: Zum einen zahlte Moretus eine Leihgebühr für die Platten an Galle, zusätzlich eine Zahlung für die Druckerlaubnis. Zum anderen konnte er fertig gedruckte Blätter für die Texte bei Galle kaufen.³¹⁸ Der erste Modus wurde angewendet bei *Occasio Arrepta Neglecta* 1605 sowie bei *Duodecim Specula* 1610. In beiden Fällen kosteten 100 Abdrucke 50 Stuivers.³¹⁹

³¹⁵ Duverger 1989, S. 20-21.

³¹⁶ Die Anzahl der Kupferplatten lässt vermuten, daß zu den beiden Werken *Occasio Arrepta Neglecta* und *Duodecim Specula* jeweils 12 Kupferplatten mit einem eigenen Titelkupfer vorhanden waren (12 + 1). Die anderen beiden Werke *Veridicus Christianus* und *Paradisus Sponsi et Sponsae* scheinen keine Platte für den Titelkupfer mehr zu haben (100). Zu vermuten ist, daß Theodoor Galle die Titelkupferplatten an die *Officina Planiniana* abgegeben hat, denn auch reine Textausgaben brauchen Titelkupfer. Zu den beiden erstgenannten hat sich Theodoor wahrscheinlich eigene Titelkupfer für den Vertrieb der Kupferstiche ohne Text angefertigt, wie im Falle von *Occasio Arrepta Neglecta* noch gezeigt werden kann. Ob es für die anderen beiden Werke eigene Titelkupfer gab, diese verloren gingen und deshalb nicht im Inventar aufgeführt sind, muß Spekulation bleiben. Hinzuzufügen ist, daß Imhof 2011 angibt, daß die Titelkupferplatte für *Occasio Arrepta Neglecta* die einzige war, die er speziell für Moretus auf dessen Kosten anfertigte.

³¹⁷ Für das Werk *Veridicus Christianus* ist diese Praxis durch Quellen belegt: Die 100 Kupferstiche sind nicht regulärer Teil des Buches gewesen, man mußte sie hinzuerwerben und einbinden lassen. 35 *stuivers* berechnete Moretus für den Text, für die 100 Stiche wurden 100 *stuivers* berechnet. So kostete also das illustrierte Buch 135 *stuivers*. Vgl. Waterschoot 2007, S. 528. Er bezieht die Information laut Anm. 8 aus: Museum Plantin-Moretus, Archives, M39, Jahr 1601, Nummer 17 und Nummer 18. Vgl. auch Imhof 2011.

³¹⁸ Imhof 2011.

³¹⁹ Imhof 2011 gibt an, daß ein brabantischer Gulden 20 Stuiver wert war. Der Tageslohn eines ausgebildeten Maurers 24 Stuiver betrug und das Haus, das Jan Moretus 1584 von Plantin kaufte 2886 Gulden und 8 Stuiver kostete.

Als dritter Aufbewahrungsort wird *Beneden in de Druckerije in een herthoute kasse* genannt, hier sind unter 44 Titeln 1837 Platten aufgeführt,³²⁰ wobei unter einem Titel 389 Platten oder nur eine Platte aufgeführt sein kann. Unter Nummer 9 erscheinen hier die 16 Platten der Ignatius-Vita Theodoor Galles: *Het Leven van Sinte-Ignatius sesthien groote platen mediaen*.³²¹

An dieser Stelle läßt sich zusammenfassend festhalten, daß zum Zeitpunkt des Todes der Witwe Theodoors nicht nur dessen Kupferplatten noch vorhanden waren, sondern auch die seines Vaters Philips und dessen Werkstatt. Wie Sellink bemerkte, konzentriert sich der Werkstatterbe Johannes Galle auf den Vertrieb der Kupferstiche und fertigt kaum eigene an. Unter Johannes werden viele Stiche, die Vater und Großvater ausführten, wieder aufgelegt. Dies entspricht dem bekannten Phänomen, daß sich Drucke des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts um die Mitte des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuen.³²² Auch das Inventar wirft Licht auf diese Tendenz von Publikumsgeschmack und Verlagspolitik. Die wenigen hier vorgeführten Funde mögen zeigen, wie viel von einer Aufarbeitung des Werkes Theodoors zu erwarten ist, vor allem unter Einbeziehung der bislang kaum beachteten umfangreichen Quellen.

Die vier Bücher – Aufbau, Bild-Text-Konzept und Einzelanalysen

Aufgrund der eingangs geschilderten Desiderate der Forschungslage, auf unzureichender Grundlage entstandenen jüngsten Untersuchungen und der oben herausgestellten zentralen Situierung im Kontext der Illustration moderngegenreformatorischer Erbauungs- und Lehrschriften müssen die Hauptwerke Jan Davids im Zentrum dieser Untersuchung stehen. Es sind vier Bücher Jan Davids, die in unterschiedlichster Weise, experimentell tastend, teilweise revolutionär und in stets unterschiedlicher Herangehensweise das neuartige Zusammenspiel von Wort und Bild bezeugen: *Veridicus Christianus* (1601), *Occasio Arrepta Neglecta* (1605),³²³ *Paradisus Sponsi et Sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum, ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, ut ei commoriantur, Et pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum* (1607)³²⁴ und *Duodecim Specula* (1610).³²⁵ Sie werden

³²⁰ Duverger 1989, S. 22.

³²¹ Vgl. S. 229-231.

³²² Hollstein Galle I, S. LXV und Anm. 185.

³²³ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1847, Nr. 7: *Occasio arrepta neglecta. Huius commoda; illius incommoda. Auctore R.P.Ioanne David, Societatis Iesu Sacerdote. Antverpiae, Ec officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, M.DC.V pp.269: puis: Occasio, drama, de la p.270 à 307. 12 grav. De Theod. Galle. Specchio dell'occasione nel quale si propongono sotto figure alegoriche i commodi abbracinti e gl'incomodi sprezzati, Roma 1600 (?), et 12 grav. – Je pense qu'il faut lire 1606.*

³²⁴ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1847/48, Nr. 10.

von Balthasar Moretus verlegt, ihre Illustrationen von Theodoor Galle in Kupfer gestochen. Gemeinsam ist allen Büchern der erbaulich-pädagogische Charakter und das komplexe Zusammenspiel von Text und Bild. Dennoch unterscheiden sie sich in zahlreichen Modalitäten der Bildfindung, Bilderklärung und Text-Bild-Verknüpfung. Grundlegend unterschiedlich ist die Anzahl der Illustrationen und der Umfang des Textes: Im *Veridicus Christianus* finden sich 100 nummerierte Kupferstiche (z.B. Abb. 3-16), zu jedem Stich gehören zwischen zwei und acht Textseiten. In *Occasio Arrepta Neglecta* finden sich nur 12 Kupferstiche (Abb. 21-32), die Texte, die zu den einzelnen Abbildungen gehören, sind hier wesentlich länger: die Seitenzahlen variieren pro Bild zwischen 10 und 28 Seiten, diese sind jeweils in 5 bis 8 Kapitel gegliedert. Das 1607 erschienene Werk *Paradisus Sponsi et Sponsae* ist zusammengesetzt aus den beiden Büchern *Messis Myrrhae et Aromatum* und *Pancarpium Marianum*. Beide Bücher sind im Aufbau gleich, inhaltlich aufeinander bezogen und meist zusammengebunden, weshalb sie hier als ein Werk mit 100 (z.B. Abb. 42-46 und 47-62), nicht als zwei mit jeweils 50 Kupferstichen behandelt werden. Jedem Kupferstich folgen ca. zwei bis vier Seiten Text. Das letzte Werk *Duodecim Specula* von 1610 ist wiederum mit 12 Kupferstichen (Abb. 64-75) illustriert, zu denen jeweils zwischen 9 und 15 Seiten Text gehören. Ähnlich in Aufbau und Umfang sind sich demnach das erste und das dritte Werk – *Veridicus Christianus* und *Paradisus Sponsi et Sponsae* – und das zweite und das vierte Werk – *Occasio Arrepta Neglecta* und *Duodecim Specula*.

Die Kupferstiche haben in jedem der vier Bücher einen anderen formalen Aufbau, obwohl sie auf den ersten Blick ähnlich erscheinen. Im *Veridicus Christianus* sind die Kupferstiche zusammengesetzt aus einer in Großbuchstaben geschriebenen, einzeiligen „Überschrift“, dem Bild darunter, dessen Bildelemente mit Großbuchstaben (A, B, C usw.) gekennzeichnet sind, darunter schließlich stehen in drei länglichen, untereinander angeordneten Feldern je zwei Verse in Latein, Niederländisch und Französisch. Die Erläuterungen zu den in den Bildern vorkommenden Großbuchstaben erschließt erst die Lektüre der zwei- bis achtseitigen Texte, die den Stichen folgen. Die Buchstaben tauchen dort am Rand des Textes auf, wo auf das jeweilige Bildelement Bezug genommen wird, bzw. umgekehrt, wo eine Textstelle Vorbild für die Ausführung des Bildelementes geworden ist.

In *Occasio Arrepta Neglecta* ist der Kupferstich ebenfalls mit einem in Capitalis geschriebenen Einzeiler überschrieben. Im Bild sind auch hier einzelne Bildelemente oder Personen durch Großbuchstaben gekennzeichnet. Die Erläuterungen zu den Buchstaben im Bild sind in diesem Falle nicht im Fließtext dahinter am

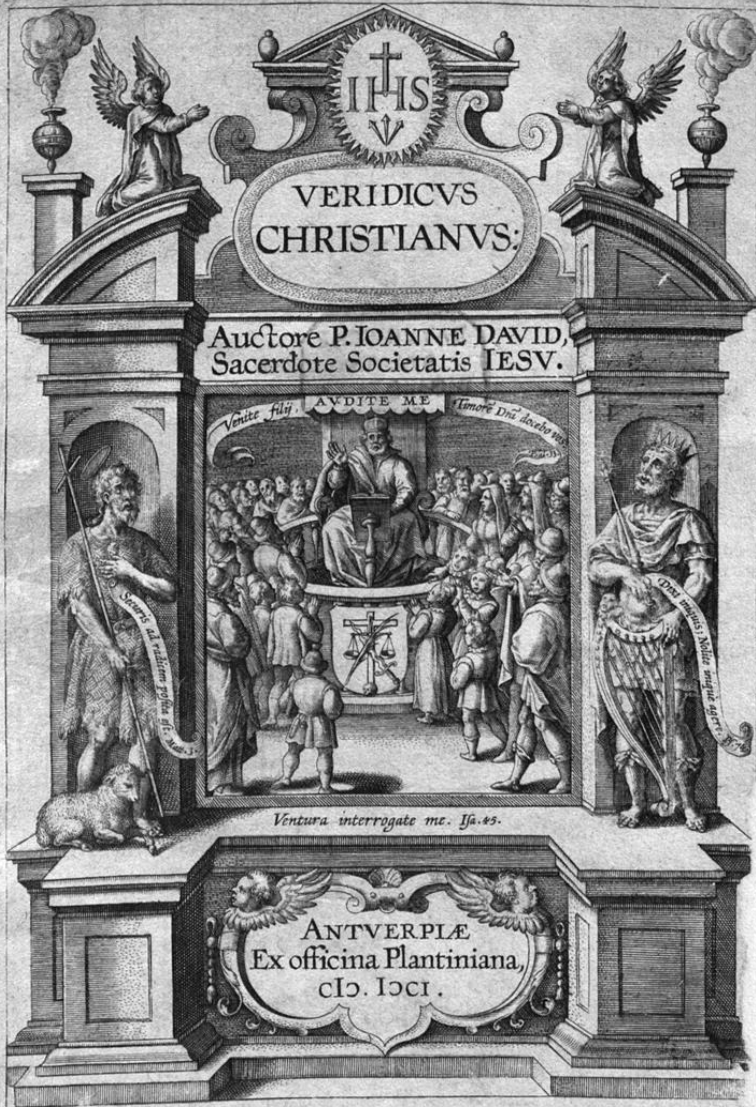
³²⁵ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1851, Nr. 20: *Duodecim specula Deum aliquando videre desiderantii concinnata. Auctore P. Ioanne David Societatis Iesu Sacerdote. Antverpiae, ex officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, M.DC.X, pp.184, grav. De Tb. Galle; d' die à la Ste. Vierge. Les grav. Ont paru à part: Duodecim ... specula ... Sacerdote. Antverpiae, delineabat Theodorus Gallaens. Himlische Kunstammer, Einer tugentsamen Seel, welche sich durch jnnerliche Bescham- und Betrachtung der Göttlichen.*

Rand zu finden, sondern im querrrechteckigen Feld direkt unter dem Bild. Eine Besonderheit dieser Texte ist, daß Buchstaben doppelt vorkommen, z.B. im Kupferstich zum zweiten Kapitel (Abb. 22): A...B...A...C...D...C. Sieht man sich den in Hexametern formulierten Text genauer an, stellt man fest, daß die Zeilen wie Sprechblasen der gekennzeichneten Akteure funktionieren, das heißt, ein Dialog wiedergegeben ist. So erklärt sich das Mehrfachvorkommen von Buchstaben: Im angegebenen Beispiel äußern sich die Figuren A und C jeweils zweimal.

Die Kupferstiche des 1607 edierten Werkes *Paradisus Sponsi et Sponsae* sind denen des *Veridicus Christianus* formal gleich. Auch hier erschließen sich die Erläuterungen der mit Großbuchstaben gekennzeichneten Bildelemente nur durch die Lektüre des mehrseitigen Textes an dessen Rand sie auftauchen.

In den *Duodecim Specula* werden fast alle Elemente aus den Vorläufern zusammengeführt: Ein Einzeiler als Überschrift, im Bild werden einzelne Elemente durch Großbuchstaben gekennzeichnet, die Erläuterung zu diesen findet sich zweifach: im querrrechteckigen Feld unter dem Bild – wie in *Occasio Arrepta Neglecta* – und im Text hinter dem Kupferstich – wie in *Veridicus Christianus* und *Paradisus Sponsi et Sponsae*. Der zweizeilige Hexameter ist in einem Feld zwischen Bild und Erläuterungsfeld untergebracht, allerdings ohne niederländische und französische Übersetzung. Das Element des Dialoges – wie in *Occasio Arrepta Neglecta* – tritt im seitenlangen Text als Gespräch zwischen *Desiderius* und *Anima* auf.

Jan David und Theodoor Galle experimentieren zusammen mit ihrem Verleger Balthasar Moretus durch die verschiedenen Ausführungen ihrer Erbauungs- und Meditationsbücher mit verschiedenen Arten der Meditationstechnik und der Verknüpfung von meditativem Text mit Bildern, die die abstrakt-visionären Gedanken visualisieren. Durch detaillierte Betrachtung und Analyse der einzelnen Werke werden im folgenden sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede herausgearbeitet. Die Titelkupferstiche werden beschrieben, historische Umstände, vor allem die höchst unterschiedliche Entstehung der Werke, sind im Anschluß zu beleuchten.



Veridicus Christianus, 1601

Das erste Erbauungsbuch des flämischen Jesuitenpaters Jan David erscheint 1601 bei Moretus' Officina Plantiniana in Antwerpen mit 100 Kupferstichen (z.B. Abb. 3-16) von Theodoor Galle. Der Text wurde ursprünglich in Niederländisch verfaßt,³²⁶ ist auf Anraten des Verlegers Balthasar Moretus – wie David selbst in seinem Vorwort ausführt – 1601 zuerst in einer lateinischen Übersetzung auf den Markt gekommen.³²⁷ Im selben Jahr gibt Philips Galle, der Vater des Kupferstechers Theodoor Galle, die 100 Kupferstiche als lose Blattsammlung heraus mit einem anders gestalteten Titelkupfer (Abb. 2) mit dem Titel: *ICONES AD VE-*

³²⁶ Nach Angabe von Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1845 kam 1597 ein "petit Catéchisme" von Jan David heraus, gedruckt in Brüssel, mit 100 flämischen Distichen unter dem Titel *Den Christelycken Waersegher* heraus. Leider konnte nirgendwo eine Ausgabe nachgewiesen, d.h. auch nicht eingesehen werden. Es wird sich um die im Vorwort erwähnten 100 Distichen handeln, an die David seinen Freund erinnert: *Conscia est R^{ma} V.D. me aliquot abhinc annis Brucellae Disticha centum, nostro scripta idiomate, in gratiam Catechisticae Iuventutis edidisse, quae Fidei vitaeq. Christianae summam continerent.* Jan David, *Veridicus Christianus*, erste Seite des unpaginierten Vorwortes.

³²⁷ David 1601, erste Seite des ersten Vorwortes. Vgl. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:12-bsb00008418-3>.

RIDICUM CHRISTIANUM / P IOANNIS DAVID / E SOCIETATE IESU /
ANTVERPLAE / *Apud Philippum Gallaeum / Anno MDCI.*³²⁸

Der Titelkupferstich (Abb. 1) des *Veridicus Christianus* ist architektonisch gerahmt. Über einem an den Seiten vorspringenden Sockel, in dessen Mittelfeld eine ovale Rollwerkkartusche mit zwei Engelsköpfen angebracht ist, die Druckort, Verlag und Erscheinungsjahr angibt: *ANTVERPLAE / Ex officina Plantiniana, /1601.* Zwei Nischen flankieren eine Mitteltafel, darüber ein gesprengter Giebel. In den Nischen stehen links Johannes der Täufer in härenem Gewand, zu seinen Füßen das Lamm, rechts der bekrönte David mit Harfe. Beide halten Rotuli, auf dem des Johannes steht *Securis ad radicem posita est. Matt. 3*, auf dem des David *Dixi iniquis; Nolite inique agere Ps. 74.* Unter dem Mittelbild liest man auf der Gesimsdeckplatte *Ventura interrogate me Isa. 45.* Im Mittelbild ist eine Menschenmenge, die einen bärtigen Redner umringt, dargestellt. Dieser sitzt unter einem Baldachin, in einer runden Balustrade vor einem Lesepult, seine rechte Hand zum Redegestus erhoben. Der Redner und die Menschen sind – im Gegensatz zu den Nischenfiguren Johannes und David – zeitgenössisch gekleidet. Vom Baldachin geht ein beschriftetes Band nach links und rechts, auf dem zu lesen ist *Venite filii AUDITE ME Timore(m) D(omi)ni docebo vos Psal.33.* Über dem Mittelbild ist in einem querrechteckigen Feld der Autor genannt *Auctore P. IOANNE DAVID, Sacerdote Societas IESU*, darüber in einer ovalen Kartusche im Aufbau des gesprengten Giebels der Titel *VERIDICUS CHRISTIANUS*, darüber in einem Strahlenoval das Zeichen des Jesuitenordens: das von einem Kruzifix überfangene IHS, darunter die drei Kreuznägeln. Auf den Giebelecken knien zwei Engel in Anbetung des Jesuitenzeichens.

Die 100 Kupferstiche sind nicht regulärer Teil des Buches gewesen, man mußte sie hinzuerwerben und einbinden lassen. 35 *stuivers* berechnete Moretus für den Text, für die 100 Stiche wurden 100 *stuivers* berechnet.³²⁹ So kostete also das illustrierte Buch 135 *stuivers*, was dem Lohn eines Arbeiters für ca. 13 Tage entsprach.³³⁰ Man kann also davon ausgehen, daß Moretus die Kupferstiche außer Haus, bei Philips Galle, hat drucken lassen und sie über sein Verlagshaus – mit dem bei ihm gedruckten Text – vertrieb. Diese Annahme wird unterstützt durch die oben schon erwähnte Tatsache, daß die Kupferplatten noch im Nachlaßverzeichnis 1636 von Theodoors Witwe aufgelistet sind.³³¹ Die Kupferstiche sind in einem Druck ange-

³²⁸ Dieses Titelkupferblatt findet sich als „zweites“ in dem Exemplar des *Veridicus Christianus* der Münchner Staatsbibliothek Res.4 L.eleg.m.46. Vgl. auch die Angaben in Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1846. Die Herausgabe der 100 losen Blätter erwähnt auch Salviucci 1996, S. 144.

³²⁹ Waterschoot 2007, S. 528. Er bezieht die Information laut Anm. 8 aus: Museum Plantin-Moreuts, Archives, M39, Jahr 1601, Nummer 17 und Nummer 18.

³³⁰ Waterschoot 2007, S. 528, der verweist auf Voet 1969, Bd. 1, S. 443.

³³¹ Duverger 1989, Bd. 4: 1636-1642, S. 18-24.

fertigt worden – Bild und Text auf einer Platte. Die Stiche konnte man auch ohne die Textseiten erwerben, doch gibt es keinen Hinweis darauf, daß dann die Großbuchstaben im Bild nicht vorhanden gewesen wären, da alles mit einer Platte gedruckt wurde. Es konnte während der gesamten Recherchen kein loser Blattrzyklus gefunden werden, auch in der Literatur fehlt jeder Nachweis. Ohne den Text, aus dem die Kupferstiche entwickelt wurden, sind viele Motive nicht zu verstehen. So ist es sehr unwahrscheinlich, daß die lose Blattsammlung viele Käufer gefunden hat. Der Text ohne Kupferstiche ist auch ohne diese verständlich, als Kompilation für manche von Interesse, doch sonst eher trockene, langatmige Lektüre wenig origineller religiös-moralischer Didaxe. Erst die Kombination von beidem macht den Reiz dieses Buches aus.

1603 folgt die niederländische Ausgabe *Christelijcken Waerseggher, De principale Stucken van 't Christen Geloof en Leven uit cort Begrijpende 1603*.³³² Funck nennt den Titel *La sentinelle faction. De schildwachte tegens de valsche waerseggher...met schoone printverbeeldinghen van T. Galle*,³³³ ohne zu erklären, was für ein Text darunter zu verstehen ist. Waterschoot erläutert, daß es sich um einen Anhang an die niederländische Ausgabe handelt.³³⁴ Dieser Anhang bildet eine eigene bibliographische Einheit mit eigener Titelseite und Seitenzählung. In 14 Kapiteln warnt David vor Wahrsagern, Psalmisten und Horoskopmachern, denn sie seien alle vom Teufel inspiriert. Der *Sentinel* endet mit einem Index, der diesen Text und den *Waerseggher* gleichzeitig erschließt. Die Hinzufügung des *Sentinel* beeinflußt auch den Preis des Buches, der *Waerseggher* kostet 36 *stuivers*. Es wurde ein größerer Absatz erwartet, weshalb 1500 Exemplare gedruckt wurden. Die niederländische Ausgabe war demnach 1 *stuiver* teurer als die lateinische und es wurden 200 Exemplare mehr gedruckt.³³⁵

Die große Anzahl von Kupferstichen begründet David in seinem Vorwort folgendermaßen: *adeo centum in aes incisus iconibus illustrare visum est, ut qui lecta intelligerent, eadem quasi subiecta oculis viderent, et rudiores, qui alias non possent, ipso saltem intuitu legerent*. [damit jene, die das Gelesene verstehen, dasselbe mit den Augen sähen, und die Ungebildeteren dieses, weil sie es nicht anders können, wenigstens durch Anschauung wahrnehmen mögen.] Die Behauptung, die Bilder seien vor allem für *illiterati*, ist rein topisch zu verstehen; die Bilder sind so kompliziert aufgebaut, daß man ohne den Text den Sinn kaum erfassen kann. Die Äußerung gibt Aufschluß darüber, daß der Text eher da war als die Bilder, ja die Bilder sogar vom Autor selbst in Auftrag gegeben wurden und sie auf Grundlage des Textes zu entstehen hatten, quasi als bildliche Umsetzung der Worte.

³³² Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1846. Andriessen 1956, S. 144. Salviucci 1996, S. 141-144, Lieb 1999, S. 308/309. Zu den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der beiden Ausgaben: Waterschoot 2007.

³³³ Funck 1925, S. 302.

³³⁴ Waterschoot 2007, S. 533: *Sentinel against the false fortune-tellers, sorcerers and such godlessness*.

³³⁵ Waterschoot 2007, S. 533, der sich hier bezieht auf: Museum Plantin-Moretus, Archives M 39, Jahr 1602, No.19.

Das Mittelbild des Titelblattes (Abb. 1) ist in seiner Aussage wichtig für die Gesamtaussage des Werkes: Ein Lehrender sitzt – umringt von einer alle Lebensalter und gesellschaftliche Stände wiedergebenden Menschenmenge – von einem Baldachin mit Spruchband überfangen: *Venite filii AUDITE ME Timore[m] D[omi]ni docebo vos. Psalm 33.* [Kommt Söhne, Hör mir zu. Ich werde Euch Gottesfurcht lehren]. Die Gottesfurcht ist ebenfalls Thema des ersten Kapitels und damit des ersten Kupferstiches (Abb. 3), es wird darauf zurückzukommen sein.

Nach dem Titelkupfer beginnt das Werk mit einer fünfseitigen Widmung an Jan Davids alten Freund Petrus Simons,³³⁶ dem Bischof von Ieper. David beginnt mit der Erinnerung an die 100 Verse, die er in Brüssel vor einigen Jahren in der eigenen Sprache verfaßt (*nostro scripta idiomate*), zum Zweck der Katechese der Jugend herausgegeben hatte. Diese Verse wolle er nun in Metall schneiden lassen (*centum in aes incisus iconibus illustrare...*), (*cum typorum incisoribus Anverpiae...*). Auf Anraten der Antwerpener Kupferstecher und des Herausgebers übersetzt er die Verse aber zur Minderung der editorialen Gefahr und zur besseren Verbreitung in die lateinische Sprache. Darauf entschuldigt er sich für die daraus folgende Minderung des Stils.

Der Widmung folgt das dreiseitige Antwortschreiben Petrus Simons, in dem er sich für die Widmung bedankt und topisches Lob formuliert. Er habe schon davon gehört, daß David ein Buch mit dem Titel *Veridicus Christianus* schreibe, das angefüllt sei mit gut zu lernenden, nützlichen Weisheiten.³³⁷ Die Heiligen Paulus und Johannes³³⁸ zitierend bedauert der Bischof die schlechten Zeiten, gegen die ein „Medikament“ gefunden werden müsse; aber die Verderblichkeit der Gesellschaft sei nie schlimmer gewesen. Also, so der Bischof, soll Vater David beginnen, den Weg zur Pflicht zu zeigen, das Feuer zu zerstören, das Wrack der Gesellschaft abzudichten; mit einem Zitat aus Horaz *Epistulae* preist er die Effizienz von Davids Werk.³³⁹ Die Ausführungen des Bischofs sind so allgemein, daß Waterschoot vermutet, ihm sei nur der Titel bekannt gewesen.³⁴⁰

Das auf der folgenden Seite abgedruckte 25-zeilige Widmungsgedicht unter der Überschrift *Hendecasyllabon* (Elfsilber)³⁴¹ stammt vermutlich von Jan David selbst. Es ist unterschrieben mit den Großbuchstaben I.D.C., was Ian David abkürzen könnte, das C. kann hier nicht aufgelöst werden. Waterschoot vermutet mit

³³⁶ Petrus Simons, 1538 in Tielt geboren, kam 1556 zum Studium nach Löwen, wurde am 20. März 1559 als zweiter von 154 Teilnehmern zum Magister Artium promoviert. Andriessen 1956, S. 118, vgl. dort auch Anm. 24 und 25.

³³⁷ Waterschoot 2007, S. 529.

³³⁸ *Mundus totus in maligno positus est.* (1. Joh. 5) David 1601, Exemplar Epistolae...

³³⁹ David 1601, Exemplar Epistolae... Vgl. auch Waterschoot 2007, S. 529.

³⁴⁰ Waterschoot 2007, S. 530.

³⁴¹ In der niederländischen Fassung von 1603 ist auch das Widmungsgedicht ins Niederländische übertragen - vermutlich von Jan David selbst – und auf die letzte Seite der Einleitung gerutscht. Es wurde übertragen in Alexandriner und hat anstatt 25 Zeilen nun 26 Verse, weil der Autor Kuppelreime benutzte. Waterschoot 2007, S. 533.

Hinweis auf Van der Haeghen³⁴² den Dichter J. de Codt, was unsicher bleiben muß. Der Schreiber des Gedichtes zeigt seine humanistische Ausbildung und seine dichterische, sprachliche und stilistische Fähigkeit.

In der *Admonitiuncula Auctoris* wendet sich David an den Leser, um nochmals zu erläutern, daß er auf Anraten der Kupferstecher (*incisoribus*) und des Herausgebers den ursprünglich deutsch (*Teutonice*) formulierten Text ins Lateinische übertragen hat. Stilistische Unebenheiten, die aus der eiligen (*currente calamo*) Übersetzung – die nicht länger als sechs Monate dauern solle³⁴³ – resultieren, werden auch hier entschuldigt.

Die nun folgende vierseitige *Praefatio ad lectorem* besteht ausschließlich aus Bildungszitaten. Er bemerkt, daß einige Leute Wohltäter seien, Timon von Athen und Alcibiades aber Zerstörer. Schlimmer noch seien jene, welche die Seele verletzten, wie Häretiker, schlechte Christen und *politici*, womit er Menschen meint, die der Religion indifferent gegenüber stehen. Auf der anderen Seite gebe es tugendhafte, zu Gott betende, Kirchen und Schulen errichtende Menschen, die als gutes Beispiel voranschreiten – diesen möchte David zur Seite stehen, hofft gleichzeitig, einige Sünder auf den richtigen Weg bringen zu können. Das Vorwort ist eine genaue Wiedergabe von demjenigen des niederländischen *Waersegger*, hinzugefügt wurde nur ein Absatz die Struktur des Buches betreffend. Obwohl David anmerkt, etwas von der niederländischen zur lateinischen Ausgabe verändert zu haben, zählt jedes lateinische Kapitel exakt so viele Seiten wie in der niederländischen Ausgabe. Lateinische Texte sind in der Regel kürzer, so daß diese „Textersparnis“ für David den von ihm angemerkten Platz für Variationen schuf.³⁴⁴

Dem lateinischen Ausdruck *Veridicus* (*verum dicens*) fehlt die Zweideutigkeit des niederländischen Originaltitels *Waersegger*, was sowohl Wahrsager als auch die „Wahrheit Erzählender“ meint. Waterschoot weist auf den Kontrast des kurzen lateinischen Titels mit den bei David sonst üblichen ausführlicheren Titelformulierungen hin. Dies betrifft auch den Titel der niederländischen Ausgabe.³⁴⁵

Der *Veridicus* ist Ende des Jahres 1600 vollendet, die kirchliche Approbation, signiert vom Genter *ensor librorum* Joannes van Dale, datiert auf den 22. September 1600,³⁴⁶ das erzbischöfliche Privileg für die Südlichen Niederlande wird am 6. November bewilligt und die Widmung an den Bischof von Ypern datiert auf den 30. Oktober 1600. Das Titelblatt trägt das Datum 1601, Waterschoot vermutet, daß Moretus aufgrund größerer Aktualität das Werk später datierte.³⁴⁷

³⁴² Haeghen, *Bibliotheca Belgica*, II, S. 69, 72.

³⁴³ In der Widmung an Simons ist noch von der Hälfte der Zeit die Rede: *Trimestri*.

³⁴⁴ Waterschoot 2007, S. 531.

³⁴⁵ Waterschoot 2007, S. 529.

³⁴⁶ Seit 1529 mußte jedes gedruckte Buch in den Niederlanden zur Erlangung der *Approbatio* vorgelegt werden. Einzeldrucke und Graphikserien fielen nicht unter diese Obligation. Hollstein Galle I, S. XLIV.

³⁴⁷ Waterschoot 2007, S. 529.

An dieser Stelle jeden der 100 Kupferstiche zu besprechen und zu analysieren, sprengte den Rahmen der Arbeit und würde zu keinem konkreteren Ergebnis führen, als eine repräsentative Anzahl von ausgewählten Kupferstichen der Analyse zu unterziehen. Die Struktur des Gesamtwerkes läßt sich anhand der Überschriften erkennen und vorführen, danach folgen ausgewählte Einzeluntersuchungen.

Die Kupferstiche haben eine lateinische Überschrift, in der rechten oberen Ecke erfolgt die Numerierung von 1 bis 100. Unter dem Bild liest man in drei querrechteckigen Feldern drei Distichen gleichen Inhalts in Latein oben, Niederländisch mittig und Französisch unten. Für die verschiedenen Sprachen wurden verschiedene Schriften benutzt: Nach Waterschoot wurden die lateinischen Verse in „*Roman Charakter*“ gedruckt, die niederländischen in „*Civilité Type*“, orientiert an der im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Handschrift, und die französische in „*Italien Face*“. Die lateinischen und französischen Verse sind jeweils Übersetzungen des niederländischen, die wiederum eine leicht veränderte Lesform von den Distichen des 1593 veröffentlichten *Wijshbeyd der simpel Christen* haben.³⁴⁸

Die Reihenfolge der Kupferstiche, bzw. Kapitel ist nicht beliebig, denn ihr Aufeinanderfolgen unterliegt einer bestimmten gedanklichen – heilsgeschichtlichen – Gliederung. Diese ist schon an den Überschriften, die die Bildthemen angeben, zu erkennen.

Im ersten Teil des Buches – Kapitel 1 bis 5 – ist die Weisheit und die Dummheit Thema von Bild und Text:

1. *Initium sapientiae timor domini* [Der Anfang der Weisheit ist die Gottesfurcht] (Abb. 3)
2. *Prima Sapientia est vita laudabilis* (Greg.Naz.) [Die erste Weisheit ist ein lobenswertes Leben] (Abb. 4)
3. *Qui, spreto Deo, diabolo servit; desipit* [Wer, nachdem er Gott zurückgewiesen hat, dem Teufel dient, ist dumm]³⁴⁹
4. *Summae dementiae est, peccatum committere* [Es ist von höchster Dummheit, eine Sünde zu begehen]³⁵⁰
5. *Tria, ad animae perniciem inducentia* [Es gibt drei Einführungen zum Verderben der Seele]

In den Kapiteln 6 bis 14 werden der Häretiker, seine Eigenschaften sowie die Ursprünge und Folgen der Häresie beschrieben:

6. *Haeresis, peste perniciosior* [Die Häresie ist verderblicher als die Pest]

³⁴⁸ Waterschoot 2007, S. 528/529.

³⁴⁹ Im folgenden werden in der Literatur – allerdings meist ohne zugehörige Schriftbestandteile – publizierten Abbildungen der Kupferstiche nachgewiesen. Dies zeigt, wie häufig Abbildungen aus Davidschen Büchern herangezogen, doch stets nur isoliert und ohne Beachtung ihres funktionalen Kontextes behandelt werden. So etwa der Kupferstich des 3. Kapitels bei: Dekoninck 2005a, Abb. 29.

³⁵⁰ Salviucci 1991, Abb. 45.

7. *Tres Diabolici nidi haereseos* [Es gibt drei teuflische Nester der Häresie]
8. *Haeretici typus; et descriptio* [Der Typus des Häretikers; und seine Beschreibung]
9. *Diabolici spiritus delineatio* [Eine Zeichnung des diabolischen Geistes]
10. *Diaboli Haereticique Lapsus Simillimus* [Teufel und Häretiker haben denselben Sturz]³⁵¹
11. *Diaboli haeretique commune studium* [Teufel und Häretiker haben dasselbe Bemühen]
12. *Nimum creduli ab Haereticis seducuntur* [Die allzu sehr Leichtgläubigen werden von Häretikern verführt]³⁵² (Abb. 5)
13. *Haeticorum parens et magister diabolus* [Vorfahr und Lehrer der Häretiker ist der Teufel]
14. *Quomodo quis, verum dicens mentiatur* [Auf welche Weise derjenige, der die Wahrheit sagt, lügt]

Die Kapitel 15 bis 23 beschreiben die positiven Gegensätze der Häresie, wie Tugenden, Sakramente, Treue, Barmherzigkeit usw.:

15. *Hominis vere christiani descriptio* [Die Beschreibung des wahren Christenmenschen]
16. *Tres virtutes theologicae* [Die drei theologischen Tugenden]
17. *Septem sacramenta, et iustitia christiana* [Die sieben Sakramente, und die christliche Rechtsprechung]
18. *Symbolum fidei: et divisio apostolorum* [Das Treuesymbol: und die Aussendung der Apostel]
19. *Oratio dominica, et angelica salutatio* [Das Sonntagsgebet und der Engelsgruß]
20. *De charitate, et triplici lege* [Von der Barmherzigkeit, und dem dreifachen Gesetz] (Abb. 6)
21. *Salutaris septem sacramentorum institutio* [Die Einsetzung der sieben Sakramente des Heils]³⁵³
22. *Legitimus SS. Sacramentorum usus* [Der rechte Gebrauch der heiligen Sakramente] (Abb. 7)
23. *Iustitiae christiana officium* [Die Aufgabe der christlichen Rechtsprechung].³⁵⁴ (Abb. 8)

Die Gruppe der Kapitel 24 bis 30 führt verschiedene Arten von Sünden vor:

24. *Peccatum eiusque occasio fugienda* [Die Sünde und ihre Gelegenheit sind zu vermeiden]³⁵⁵

³⁵¹ Salviucci 1991, Abb. 35 und Knipping 1974 I, Abb. 127.

³⁵² Knipping 1974 II, Abb. 364.

³⁵³ Erwähnt bei Knipping 1974 II, S. 468, Abb. 451, wegen der sieben Kompartimente im Brunnen, in die das Blut aus dem Bassin fließt, die für die sieben Sakramente stehen. Abgebildet bei Chatalein 1993, S. 156, Nr. 78 und Salviucci 1996, Abb. 46.

³⁵⁴ Kurz besprochen in Kat. Passau 1987, S. 322, dort Verweis auf Beschreibung bei Harms 1970.

³⁵⁵ Knipping 1974 I, Abb. 21.

25. *Primus omnium peccavit lucifer* [Als erster von allen hat Lucifer gesündigt]
26. *Septem peccata capitalia* [Die sieben Todsünden]
27. *Sex peccata in spiritum sanctum* [Die sechs Sünden gegen den Heiligen Geist]
28. *Novem peccata aliena* [Die neun nachteiligen Sünden]
29. *Quartuor peccata, in caelum clamantia* [Vier zum Himmel schreiende Sünden]
30. *Quis sit clamor ille, peccatorum clamantium* [Was jener Lärm sei, der schreienden Sünden]

Die Gruppe der Kapitel 31 bis 37 ist der vorhergehenden (Kap. 24-30) entgegengesetzt und führt die Gegenteile der verschiedenen Sünden vor, nämlich die Dinge, die Gott barmherzig machen:

31. *Virtutes, atque opera merentia caelum* [Tugenden und Werke, die den Himmel verdienen]
32. *Plenitudo legis est dilectio* [Die Erfüllung des Gesetzes ist Freude]³⁵⁶
33. *Tria, Deum ad misericordiam flecentia* [Drei Dinge, die Gott zur Barmherzigkeit geneigt machen]³⁵⁷ (Abb. 9)
34. *Eleemosynae vis, et energia* [Die Macht des Almosens und das Tun] (Abb. 10)
35. *Victor sui, primam meretur coronam* [Der Besieger seiner selbst verdient die erste Krone]
36. *Tria praecipua virtutum incentiva* [Es gibt drei vornehmliche Anreize zu den Tugenden] (Abb. 11)
37. *A recto absterrere non debent obloquia* [Widersprüche müssen nicht vom Rechten abschrecken]

Waren sich bisher Positives und Negatives in Gruppen aufeinanderfolgend gegenübergestellt, so sind es nun zwei Kapitel – 38 und 39 –, die direkt in ihrem Gegensatz zusammengehören:

38. *Tres coniurati animae hostes* [Drei verschworene Feinde der Seele] (Abb. 12)
39. *Triplex contra hostes animae praesidium* [Dreifacher Schutz gegen die Feinde der Seele]

Kapitel 40 bis 44 zeigen die Möglichkeiten, denen menschliches Handeln unterworfen ist:

40. *Triplex angeli tutelarum officium* [Dreifache Aufgabe des Schutzengels]³⁵⁸
41. *Duo praesentissima in adversis praesidia* [Zwei hervorstechende Dinge im Unglück]
42. *Quinque hominis sensus* [Die fünf Sinne des Menschen]
43. *Tres animae potentiae* [Die drei Kräfte der Seele]³⁵⁹
44. *Octo Beatitudines* [Die acht Glückseligkeiten]

³⁵⁶ Michels 1987, Abb. 62.

³⁵⁷ Salviucci 1991, Abb. 47.

³⁵⁸ Knipping 1974 I, Abb. 129.

³⁵⁹ Dekoninck 2005a, Abb. 7, Lieb 1999, Abb. 4.

Das Kapitel 45 steht für sich allein, ist keiner Gruppe zuzuordnen, steht dennoch in gedanklich-inhaltlichem Zusammenhang, sowohl mit der vorhergehenden als auch mit der nachfolgenden Gruppe:

45. *Mundus delirans non sapit, quae dei sunt* [Die verrückte Welt weiß nicht, was Gottes ist]³⁶⁰ (Abb. 13)

Um – in Bezug auf Kapitel 45 – deutlich zu machen, was Gottes ist und was nicht, werden im folgenden innerhalb einer Themengruppe Positives und Negatives gegeneinander gestellt. Der erste Themenkomplex betrifft die Jugend, deren Erziehung und die Pflichten der Eltern in den Kapiteln 46 bis 49:

46. *Tria rara adolescentiae ornamenta* [Drei seltene Schmuckstücke der Jugend]

47. *Parentibus non obtemperantum praemia* [Der Lohn der den Eltern nicht Gehorchenden]

48. *Filium qui non castigat, orco immolat* [Wer seinen Sohn nicht züchtigt, der opfert ihn der Hölle]

49. *Idulgens mater filio net laqueum* [Die verweichlichte Mutter knüpft dem Sohn die Schlinge]³⁶¹

Im zweiten Themenkomplex wird der positive und negative Gebrauch von Sprache in den Kapiteln 50 bis 57 erläutert:

50. *Vere amicus, qui delinquentem corripit* [Wahrer Freund ist, wer den Abtrünnigen tadelt]

51. *Os, quod mentitur, occidit animam (Sap.1)* [Der Mund, der lügt, tötet die Seele]

52. *Lingua maledici virulentia* [Die starken Dinge der schlechten Zunge]

53. *Detractionis amuletum: ATTENDE TIBI* [Ein Amulett der Verweigerung: Paß auf Dich auf!]

54. *Geminum detractionis remedium* [Zweifaches Heilmittel der Verweigerung]

55. *Auribus aequae ac lingua detrahitur* [Er wird gleichsam durch Ohren und Zunge hinabgezogen]

56. *Contra verbosos noli contendere verbis* [Gegen die Wortreichen sollst Du nicht mit Worten streiten]

57. *Contentiosi charitatem extinguunt* [Die Streitsüchtigen löschen die Liebe aus]

In den Kapiteln 58 bis 64 wird die Nächstenliebe thematisiert, sowie ihr negatives Gegenteil, die Selbstsucht. Allerdings nicht im Wechsel, wie zuvor, denn die Kapitel 58, 60, 63 und 64 beschreiben das Positive – die Nächstenliebe –, die Kapitel 59 und 61 das Negative, Kapitel 62 beides:

58. *Adversa secundant* [Ungünstige Dinge nützen]

³⁶⁰ Rödter 1992, Abb. Taf. 6,2.

³⁶¹ Rödter 1992, Abb. Taf. 6,3.

59. *Si malum pro malo reddis; tibi plus nocet* [Wenn Du Schlechtes für Schlechtes zurückgibst, schadest Du Dir noch mehr]
60. *Perfectum patientiae exemplar, Christus passus* [Perfektes Beispiel für Geduld ist der Passionschristus]
61. *Plus sibi, quam aliis, invidus nocet* [Mehr sich als anderen schadet der Neidische]³⁶² (Abb. 14)
62. *Nobile, ac novum vindictae genus* [Die edle und neue Art der Strafe]
63. *Benefacite his, qui oderunt vos* [Tut jenen gut, die Euch hassen]
64. *Charitate ignescit charitas* [Nächstenliebe fängt Feuer durch Nächstenliebe]

Die nächsten drei Kapitel – 65 bis 67 – warnen vor unbeherrschten Verhaltensweisen:

65. *Deploranda temulentorum vesania* [Der beweinenwerte Wahnsinn der Besoffenen]
66. *Adspectus incauti dispendium* [Der Anblick ist der Schaden des Unvorsichtigen]³⁶³ (Abb. 15)
67. *Oris incuria, quantum parlat mali* [Wieviel des Schlechten gebiert die Sorglosigkeit des Blickens]

Die Kapitel 68 bis 71 sind Exempel der Demut:

68. *Humilimus, deo acceptissimus* [Der besonders Demütige wird von Gott besonders angenommen]
69. *Quantus coram deo es, tantus es* [Wieviel Du vor Gott bist, soviel bist Du]³⁶⁴
70. *Optimum in adversitate consilium* [Der beste Rat im Unglück]
71. *Docent volucres, et lilia, fiduciam* [Es lehren die Vögel und die Lilien Vertrauen]

Fleiß und Faulheit führen die Kapitel 72 bis 74 vor:

72. *Vade ad formicam, o piger! Et discite sapientiam* [Geh zur Ameise, Dummer! Und lerne Weisheit!]
73. *Gaudebis semper vespere; si die[m] expenderis fructuose* [Du wirst Dich immer am Abend freuen, wenn Du den Tag fruchtbar aufgewendet hast]
74. *Die male exacto; mirum quid serus vesper vehat* [Nachdem der Tag schlecht verbracht ist, ist es verwunderlich, was der Abend bringt]

Eitelkeit und Verweltlichung sowie deren Gegenteil – die Tugendhaftigkeit – kommen in den Kapiteln 75 bis 80 zur Sprache:

75. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas (Eccl.1)* [Eitelkeit der Eitelkeiten und alles ist eitel]
76. *Cui caelum desipit, terra sapit* [Wem der Himmel nichtig ist, dem gefällt es auf Erden]

³⁶² Lieb 1999, Abb. 1.

³⁶³ Dekoninck 2005a, Abb. 30.

³⁶⁴ Rödter 1992, Abb. Taf. 6,1.

77. *Qui maxime mu[n]do servit, a mu[n]do decipitur maxime* [Wer besonders der Welt dient, wird am meisten durch die Welt getäuscht]³⁶⁵
78. *Mundi lactantia, minus est NIHILO* [Die Freuden der Welt sind weniger als nichts]³⁶⁶ (Abb. 16)
79. *Virtutum ornatus deo gratissimus* [Der Schmuck der Tugend ist Gott besonders gefällig]
80. *Formae fallax gratia, et vana pulchritudo* [Die täuschende Gnade der Form und eitle Schönheit]

Die letzten 20 Kapitel des Buches lassen sich zusammenfassen unter den Themen Sterben, Tod und Jüngstes Gericht:

81. *Coemeterii lectio; mundi despectio* [Die Liegestatt des Friedhofs ist die Verachtung der Welt]
82. *Optima philosophia, mortis meditatio* [Die beste Philosophie ist das Bedenken des Todes]³⁶⁷
83. *Praestantissimum hominis pignus, ANIMA* [Die hervorragendste Gabe des Menschen ist die Seele]
84. *Perniciosissimum homini PECCATUM* [Das schändlichste ist die Sünde für den Menschen]
85. *Statutum est hominibus, semel mori (Hebr.9)* [Es ist dem Menschen bestimmt, einmal zu sterben]
86. *Hoc age, quod in morte egisse velis* – [Tue das, was Du im Tod vollbracht haben willst]
87. *Inania et sera fere morientium vota* [Eher nichtig und spät sind die Gelöbnisse Sterbender]
88. *Mortem timet, quem terret conscientia* [Den Tod fürchtet, wen das Gewissen erschreckt]
89. *Optat mori, cui mens est conscia recti* [Es hofft zu sterben, wer Geist und Gewissen des Rechten hat]
90. *Qui in statu gratiae moritur, caelo asseritur* [Wer im Zustand der Gnade stirbt, wird im Himmel aufgenommen]
91. *Culpa in letali moriens, debetur averno* [Sterbend in tödlicher Schuld ist dem Bitteren geschuldet]
92. *Tria sunt asperissima verba* [Es gibt drei besonders scheußliche Worte]
93. *Quo plus acceperis, hoc maior reddenda ratio* [Wodurch Du mehr erhältst, dadurch ist größere Vernunft wiederzugeben]
94. *Horrendum tonitrum: ITE MALEDICTI* [Im Donnerschlag zu fürchten: Geht Übeltäter]
95. *Aeternitas! Aeternitas! Quam longa es!* [Ewigkeit! Ewigkeit! Wie lang bist Du!]

³⁶⁵ Lieb 1999, Abb. 2.

³⁶⁶ Schilling 1979, Abb. S. 118.

³⁶⁷ Münch 2009, S. 202, Abb. 196.

96. *Vere admiranda dei misericordia* [Wahrhaftig zu bewundern ist die Barmherzigkeit Gottes]
97. *Cur tam exiguus tot concionum fructus* [Warum ist so klein die Frucht so vieler Predigten]
98. *Ne tardes converti ad dominum* [Zaudere nicht, Dich Gott zuzuwenden]
99. *Memorare novissima: nec peccabis* [Erinnere die letzten Dinge, und Du wirst nicht sündigen]
100. *Quatuor hominis novissima* [Die vier letzten Dinge des Menschen]³⁶⁸

Einige Beispiele sollen das Zusammenwirken von Bild und Text demonstrieren. Der erste Kupferstich (Abb. 3) greift das Thema des Titelpupfermittelbildes auf, die Gottesfurcht: *Initium Sapientiae Timor Domini*. (Der Anfang der Weisheit ist Gottesfurcht). Dieses Zitat aus dem *Liber Sapientiae* taucht im Bild ein zweites Mal auf. Am Hang des umzäunten Bergs in weiter Landschaft liegt ein überproportional großes Buch, auf dessen rechter Seite der gesamte Text geschrieben steht, auf der linken Buchseite Rute und Spiegel – ein Verweis darauf, daß man Gott nicht schauen darf. Moses kniet auf dem brennenden Berg, nimmt aus den Händen Gottes die Gesetzestafeln entgegen. Aus den Wolken kommen Blitze und trompetende Engel. Im linken Bildhintergrund sieht man eine vor den Geschehnissen auf dem Berg fliehende Menschenmenge – das Volk Israel. Im linken Bildvordergrund fällt ein Esel rückwärts kopfüber über den den Berg eingrenzenden Zaun. Es scheint, als sei der Esel mit dem Buchstaben B gekennzeichnet, Moses mit einem A. Beim Blick in den Text merkt man jedoch, daß der Esel an keiner Stelle Erwähnung findet und mit dem Buchstaben B das Volk Israel gemeint ist. Man kann nur vermuten, daß es sich bei der Darstellung des Esels um die Verbildlichung der Dummheit handelt, die aus dem umzäunten Bereich der *Sapientia* herausfällt. Dem Kupferstich folgt ein fünf Seiten langer Text, das Capitulum I. Die Erläuterungen durch die Buchstaben A und B erfolgen jedoch erst auf der dritten Seite, davor kompiliert David über die Weisheit und die Gottesfurcht aus Aristoteles, Augustinus, Diogenes, Basileus, Ieremias, Iesaja, Ecclesiastices, dem Psalm 110 (*Initium Sapientiae Timor Domini*), den Sprüchen, aus dem Johannesevangelium, wiederum den Psalmen, Ecclesiastes, erneut Basileus, dem Matthäusevangelium und schließlich – hier zeigt er seine Bildung besonders deutlich – aus Horaz: *Oderunt peccare boni, virtutis amore: Tu nihil admittes in te, formidine poenae*. Erst jetzt beginnt die Bilderläuterung: Mit der Verkündigung des Gesetzes brachte Gott durch Blitze, Donner, Rauch usw. die Furcht in das Volk Israel: *Timor Legis* – die Furcht vor dem Gesetz. So erläutert David, daß es eben gut sei, auch in der Schule durch Rute und Stock (*ferulis & virgis*) zuerst die Furcht und dadurch die Weisheit zu den Jungen zu bringen. Ebenso im Staat, wo Rechtsinstrumente wie der Pranger nicht nur außerhalb der Stadt, sondern auch in der Mitte des Marktes gezeigt werden müssen, damit durch die Furcht alle lernen, das Gute und die Weisheit zu lieben.

³⁶⁸ RDK Bd. V, Art. Eschatologie, Abb. 5.

Der Text endet – wie jedes der 100 Kapitel – mit einem Gebet. In diesem Fall ist es ein Gebet für die Gottesfurcht und die Erlangung von Weisheit (*Oratio pro timore Domini & sapientia obtinenda*).

Bereits am ersten analysierten Beispiel wird deutlich, daß Theodoor Galle die Thematik des Kapitels – die Gottesfurcht – nicht einfach nur durch das alttestamentliche Exempel des die Gesetze empfangenden Moses und das fliehende Volk Israel darstellt, sondern die Darstellung dieser Szene zu Grunde legt und durch Hinzufügung nicht zugehöriger Details – der Zaun, über den der Esel rückwärts fällt, das aufgeschlagene Buch mit Rute, Spiegel und Inschrift – zu einer Allegorie gestaltet. Das eine biblische Exempel wertet er durch auf das Thema verweisende Gegenstände und Motive auf, eine Methode der Verbildlichung abstrakter Begriffe und Inhalte, die seit Alciatus auch in der Emblematis verwendet wurde. Damit ist nicht gesagt, hier handele es um irgendeine Form des Emblems. Im Gegenteil: Galle verbildlicht einen didaktischen Text durch ein zentrales Exempel, das er durch Beigabe allegorisch-emblematischer Motive zu einer allegorischen Textillustration gestaltet.

Die Verbildlichung des 20. Kapitelthemas (Abb. 6) *De charitate, et triplici lege* [Von der Barmherzigkeit, und dem dreifachen Gesetz] ist vor allem konzeptionell interessant: Mediale Spielereien bestimmen die Allegorie. Vor einer Wandnische steht die überdimensional große Personifikation der Caritas (A), die – so der Text – der Hitze eines entflammten Herzens (B) entspricht. Die im Text erläuterte *Lex triplex* – das Recht der Natur, Gottes und der Kirche – wird durch das Triptychon, das Caritas vor sich hält, im Exempel verbildlicht. So wird das Recht Gottes auf dem rechten Seitenflügel durch die Szene Moses auf dem Berge Sinai (C) exemplifiziert. Christus im Kreis der Apostel auf der Mitteltafel (D) steht für das Recht der Kirche, eigentlich für die Vorschriften der Kirche und das Gesetz der Gnade. In der Predellenzone findet man keine szenische Darstellung, sondern ein Zitat aus Lukas 10: *Qui vos audit, me audit* [Wer Euch hört, hört mich.]. Gemeint sind die Worte Christi, die er in der Szene darüber an die Jünger richtet – woraus das Recht der Kirche abgeleitet wird. Der auf dem linken Flügel einem Darniederliegenden Helfende verbildlicht das Recht der Natur (E). Andächtig betend knien rechts und links ein Mann und eine Frau vor dem Triptychon; sie dienen als Identifikationsfiguren für den Leser-Betrachter. Der besondere Trick der Darstellung besteht darin, daß Galle die in dem Kapitel wichtige Caritas einfach als stehende Personifikation mit der Zutat eines entflammten Herzens zeigt. Die Visualisierung der *Lex triplex* durch Exempelszenen, die nicht wie sonst häufig in Landschaft oder Rahmenfelder gesetzt werden, sondern die Innenseiten eines aufgeklappten Triptychons einnehmen, das von Caritas vorgeführt wird, ist von besonders originellem Charakter. Es kommt hinzu, daß es sich nur scheinbar um eine Szene in einheitlichem Bildraum handelt, da die betenden Identifikationsfiguren des Vordergrundes in wesentlich kleinerem Maßstab als Caritas gezeigt werden. Darüber hinaus sug-

geriert die Darstellung, daß die knienden Figuren das Triptychon so anbeten, wie einen dergestaltigen Altar, die darauf abgebildeten Szenen entsprechen jedoch keinesfalls den Anforderungen an einen solchen.

Einige Darstellungen, wie etwa 22. (Abb. 7) *Legitimus SS. Sacramentorum usus* [Der rechte Gebrauch der heiligen Sakramente], zeigen, in welcher bildlichen Tradition Galle steht und auf welcher Grundlage er seine komplizierten, nur durch aufschlüsselnde Buchstaben zu verstehenden Allegorien entwirft. Hier nämlich bietet er einen Blick in einen dreischiffigen Kirchenraum, in dem verschiedene Personengruppen die Sakramente darstellen. So sehen wir mittig die Eheschließung, rechts hinten die Taufe, links das Abendmahl, im Vordergrund rechts die Beichte und links die Priesterweihe. Im Hintergrund links ist wahrscheinlich das Sterbesakrament gemeint. Ohne direkte Übernahmen bediente sich Galle hierbei eines gut eingeführten Darstellungstyps, den zuerst Rogier van der Weyden in seinem Löwener Sakramentenbild³⁶⁹ verwendete: Die Spendung der sieben Sakramente über einen aufgeschnittenen Kirchenraum verteilt, der in Obersicht dargestellt ist. Ein Bildtyp der gerade auch in kontroverser Druckgraphik der konfessionellen Auseinandersetzung immer wieder verwendet wurde. Deshalb kommt das Bild als Ausnahme ohne Buchstabenverweise aus.

Der 23. Kupferstich (Abb. 8) wird kurz im Passauer Katalog³⁷⁰ besprochen: „Harms hat die diffizile Bildlichkeit des Y-Signums von Emblem 23 als Sinnbild für „*liberum arbitrium*“ dargestellt: der Mensch vor der entscheidenden Wahl, von dem in die Landschaft gezeichneten Y den linken, breiten Ast in den Höllenabgrund zu wählen – hier ist bewußt eine Umkehrmöglichkeit eingezeichnet – oder in Adorantengeste empor zum göttlichen Licht den schmalen rechten Zweig zu wählen. Es geht um Lebensentscheidungen und Umkehr, der Mensch, der sein altes, zerschlissenes Kleid abgelegt und ein neues, prächtigeres anzieht, parallelisiert mit der sich häutenden Schlange. Die Entscheidung zum Guten ist für den Kommentar Davids, auch angesprochen durch das Lemma „*Iustitiae christianae officium*“, eine Entscheidung zur Gerechtigkeit, und in diesem Sinn kommt der Darstellung des Lebensbaumes in der Bildachse, dessen linksseitige, dürre Äste abgeschlagen werden, auf daß grüne Zweige nachwachsen, eine zentrale Aussagekraft zu.“ Diese Einschätzung bedarf der Korrektur: Die Darstellung des Y-Signums, also des Scheideweges, ist keineswegs diffizil. David selbst weist in seinem Fließtext unter E und F auf die lange Tradition dieses Bildes hin: Pythagoras wird in den Mund gelegt, er habe die Symbolik schon benannt (*Litera Pythagorae*), die Herkunft des Bildmotivs aus „*Herkules am Scheidewege*“³⁷¹ wird mit

³⁶⁹ Belting / Kruse 1994, Abb. 108-111, S. 188.

³⁷⁰ Kat. Passau 1987, S. 322.

³⁷¹ Hierzu hätte zumindest die grundlegende Habilitationsschrift von Wolfgang Harms zur Bildlichkeit des Weges genannt werden müssen. Harms 1970.

keinem Wort erwähnt. Vor allem in der Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts ist diese Darstellung geläufig.³⁷²

Im 36. Kupferstich (Abb. 11) *Tria praecipua virtutum incentiva* [Es gibt drei vornehmliche Anreize zu den Tugenden] zeigt uns Galle den Blick in einen rippengewölbten Chor. Auch hier bevölkern verschiedene Gruppen den Kirchenbau, es werden ebenfalls liturgische Handlungen gezeigt, die hier anders als in Nr. 22 aufgrund der höheren Komplexität und fehlenden Bildtradition durch Buchstaben erschlossen werden. So werden das Hören der Predigt (AB), das Ablegen der Beichte (CE) und der Gang zum Abendmahl (D) als die drei wesentlichen Beförderungsmittel der Tugend vorgestellt.

Der Kupferstich des 38. Kapitels (Abb. 12) behandelt Bild und Versunterschriften drei verschworene Feinde der Seele (*Tres coniurati animae hostes*):³⁷³ Mundus, Caro und Satanas.³⁷⁴ In der Mitte der nach hinten auf einen Hügel zulaufenden Landschaft kniet ein mit A gekennzeichnete bärtiger Mann, der die Seele darstellt. Die drei verschworenen Feinde in Gestalt von Teufel und zwei weiblichen Gestalten bedrängen die Seele. Im Vordergrund bedrohen drei Hunde einen Igel. Hier wird dem Leser-Betrachter vorgeführt, daß die Seele – so der Erläuterungstext – durch gutes Gewissen und Unschuld ebenso geschützt ist, wie ein Igel (C) zwischen streunenden Hunden sicher ist durch seine Stacheln. Die mit B (BBB) gekennzeichneten Szenen im Hintergrund auf dem Hügel sollen demonstrieren, daß bei jedem Kampf – wie hier das Beispiel aus dem Buch Hiob beim Kampf der Chaldäer – der Teufel in die Seele Einzug hält. Die drei Feinde der Seele sind bezeichnet als Fleisch (D), Welt (E) und Teufel (F). Das Fleisch und seine Attribute werden im Text folgendermaßen erläutert: durch die in der einen Hand gezeigten Blumen und duftende Kränze gibt es Schönheit vor, doch trägt es in der anderen Hand heimlich das Höllenfeuer bei sich. So kann es unvorsichtige Menschen leichter täuschen, durch Wollust jeden ins sichere Verderben reißen. Das Kissen auf

³⁷² Um nur einige Beispiele zu nennen: Peter van der Borcht: *Scala Coeli et Inferni ec divo Bernardo*, Abb. in Hollstein Borcht II, Nr. 140, S. 146. Hier ist der Mensch, der in der Mitte steht und sich entscheiden muß, mit *Liberum arbitrium* [freier Wille] beschriftet. Desweiteren Karel de Mallery: *Bivium Hominis Christiani*, Abb. bei Buschhoff 2004, Abb. 138.

³⁷³ Erwähnt bei Knipping 1974 I, S. 94 als Beispiel für die Darstellung „these three powers unite in their offensive against man; in one hand they hold their bait – the Devil his peacock, the World her cup and the Flesh a flower – but they conceal the punishment in the other: the book of hell, the fetters and strings and a flame images denoting remorse, slavery and passion. Flesh also has on her head a cushion, probably as an emblem of her flabbiness, or, perhaps, it recalls the „Devil’s pillow“, according to a Netherland saying: Laziness is the Devil’s pillow.“

³⁷⁴ Die dreisprachigen Verse unter dem Bild lauten hier:
Quae nos infesto circumstant agimine pestes? / Mundus ovans: Sathanasq[ue] furens: Caroq[ue] intimus hostis.
Die dry vianden fel, welck synse; die ons quellen? / De weerelt: t Vleesch rebel: en den Vrinse der hellen.
Quel enemy tache / Sans trene et relache / Sur nous trionfer? / La Chair fretillarde / Le Monde, et la darde / Du Prince d’enfer.

dem Kopf der weiblichen Personifikation des Fleisches wird weiter hinten im Text erwähnt: *Hostem tuum in te circumfers, eodem tecum non tantum vestimento tegis, eodem cubili componis, eadem tecum dignaris mensa; verum etiam eum foves, pascis, defendis, & fortem facis contra te.* [Du trägst Deinen Feind mit Dir herum, bedeckst ihn nicht nur mit dem gleichen Kleidungsstück, lagerst ihn auf dasselbe Kissen und läßt ihn mit an dieselbe Tafel, sondern du begünstigst ihn auch, nährst ihn, verteidigst ihn und machst ihn stark gegen dich].³⁷⁵ Der Seele wird demnach gesagt, daß ihr Feind – das Fleisch, also ihr Körper – immer bei ihr ist, sie sich nicht davon lösen kann. Auffällig ist die Darstellung der deutlich durch das Kleid scheinenden Brustwarzen, die im Text nicht erwähnt werden. Sie verbildlichen offensichtlich die Wollust. Da in den Kupferstichen sonst viel Wert gelegt wird auf keusche Darstellungen, beispielsweise die *Occasio* in *Occasio Arrepta Neglecta* als Frau im langen Kleid, anstatt traditionell antikisch nackt, handelt es sich hier um eine Ausnahme. Die zweite weibliche Personifikation E ist die Welt, die sich verstellt und Boshaftigkeiten anstellt. Mit der einen Hand zeigt sie dem Sterblichen die Reichtümer der Welt, verbildlicht durch Degen, Fechtschild, Amtsketten, Börse und Krone. In der anderen verbirgt sie Henkersschlinge, Handschellen und Schere, Zeichen der Armut, Sklaverei und jedweden erdenklichen Übels. Vor dem Gesicht trägt sie als Meisterrin der Verstellung eine Maske, die Sphaira trägt sie als Weltsymbol auf dem Kopf. Im Text werden weitere Laster wie Eitelkeit, Schlechtigkeit, Täuschung, Dummheit usw. mit ihr in Verbindung gebracht.³⁷⁶

Wie oben bereits erwähnt, steht das Kapitel 45 (Abb. 13) für sich allein, ist keiner Gruppe zuzuordnen, steht dennoch in gedanklich-inhaltlichem Zusammenhang sowohl mit der vorhergehenden als auch mit der nachfolgenden Gruppe. Die Überschrift lautet *Mundus delirans non sapit, quae dei sunt* [Die verrückte Welt weiß nicht, was Gottes ist]. Auch die Disposition der Darstellung folgt einem eigenwilligen Schema. In einer weiten Landschaft mit niedrigem Horizont steht mittig die übergroße, dreiviertel der Bildhöhe einnehmende weibliche Personifikation der Welt (A). Ihr Gesicht ist von einer Maske verdeckt, auf ihrem Kopf befindet sich die Weltkugel mit Kreuz, allerdings geneigt, der Bewegung ihres Kopfes folgend. Hinter der Kugel kauert ein Narr, im Text als Dummheit der Frau Welt bezeichnet, er hält die Kette, an der vor dem Leib der Welt die große Waage (C) hängt. Die maskierte Personifikation blickt auf die leichte, darum hochplazierte Waagfläche mit Kelch, Buch, Kreuz und Geißelwerkzeug, Dinge, die zu den Frommen und Tugendhaften gehören (B), zu denen die Welt, so der Text, nicht verleitet.³⁷⁷ Schwerer ist die Waagfläche zu ihrer Linken. Auf ihr finden sich Krone, Becher, Schwert und weltlicher Tant, die Eitelkeit und weltliche Begierde bezeichnen (D). Diese Zentralfigur umgeben weitere Figuren und Gruppen: Die Verkündigung an

³⁷⁵ David 1601, S. 107.

³⁷⁶ David 1601, S. 108.

³⁷⁷ David 1601, S. 145.

Maria unten links (E), die Himmelfahrt Mariens (ebenfalls E) und rechts oben der Engelssturz (F). Der Höllenrachen in der rechten unteren Ecke, in den die herabstürzenden Engel ebenso fallen wie die Dinge der rechten Waagschale, ist nicht gekennzeichnet. Der Erklärungstext erläutert:³⁷⁸ Durch das größere Gewicht überredet die Welt Dumme, nach dem Tant der schwereren Waagfläche zu streben. Diese bemerken nicht, daß die leichteren Dinge der hohen Waagfläche sie dem Himmel näher bringen, die schwereren zum Höllenrachen führen. Die dumme Welt weiß, so der Text, eben nicht, daß Gott die Demütigen erhebt und die Hochmütigen demütigt. Die allegorische Komposition unterscheidet sich von den meisten anderen des Buches dadurch, daß hier die zentrale Personifikation in einem anderen Figurenmaßstab, nämlich erheblich größer als die Figuren der zugeordneten Erläuterungsszenen, dargestellt ist. Grundsätzlicher Gedanke ist die im Text ausgeführte Gegenüberstellung von leicht und schwer, demütig und hochmütig in ihrer paradoxen Umkehrung durch räumliche Annäherung an die Opponenten Himmel und Hölle.

Kupferstich 61 (Abb. 14) mit Darstellung des schädlichen Neids zeigt deutlich, daß die Darstellung nach dem bereits vorhandenen Text entworfen wurde. Die Bildüberschrift gibt Auskunft zum Bildinhalt: *Plus sibi, quam aliis, invidus nocet.* [Mehr sich als anderen schadet der Neidische]. Das Bild ist in drei horizontal hintereinander liegende Szenen geteilt. Im Vordergrund sieht man drei menschliche Gestalten. Der rechte Mann, mit einem A gekennzeichnet, verletzt sich mit Schwert und Messer selbst, gemeint ist die Selbstverletzung der Neider, in Entsprechung zur Überschrift. Die weibliche Gestalt links, bezeichnet mit B, ist Personifikation des Neides, die ihr eigenes Herz verspeist. Die Schere in ihrer Hand, mit C gekennzeichnet, ist gutes Beispiel für die emblemähnliche Verwendung bestimmter, durch ihre Beschaffenheit der jeweiligen Thematik metaphorisch entsprechender Einzelmotive – hier die sich gegenseitig schneidenden Scheren schneiden – die in die allegorischen Darstellung gelegentlich eingefügt sind.

Der Kupferstich des 66. Kapitels (Abb. 15) *Adspectus incauti dispendium* [Der Anblick ist der Schaden des Unvorsichtigen] ist eine der verrücktesten Bilderfindungen, die für die vier Davidschen Bücher gemacht wurden. Unter dem Motto *AD-SPECTUS INCAUTI DISPENDIUM* (Das Anschauen ist der Schaden des Unvorsichtigen) zeigt der Stich eine Landschaft mit hohem Horizont, im Hintergrund Gebäude, im Vordergrund ein Kopf, der kubisch stilisiert an Stelle von Augen und Ohren Fenster, statt des Mundes eine Tür aufweist. Links hinter dem Kopf sehen wir eine nackte Frau mit Apfel (A), die im Text als Eva und erstes Beispiel teuflischer Verführung durch ihren Anblick erklärt wird.³⁷⁹ Der Kopf im Vordergrund (B) ist Verbildlichung jenes Menschen, der seine Blicke sorglos

³⁷⁸ David 1601, S. 145f.

³⁷⁹ David 1601, S. 220.

schweifen läßt, dadurch die Fenster seiner Seele öffnet, im Bild ein Mann, der die Fensterläden mit einer Stange hochschiebt. So ist es dem Tod – das zum Fenster hinein kletternde Skelett auf der Leiter (C) – möglich einzudringen. Diese sehr wörtliche Verbildlichung wird im Text unter dem Buchstaben D zusammenfassend so erläutert, daß menschlicher Körper und besonders der Kopf als Haus zu verstehen seien, wobei die Augen für Fenster, der Mund aber für die Tür stünden.³⁸⁰ Im Hintergrund badet Bathseba von David beobachtet (E) als begleitendes Exempel. Die ihr Haupt verhüllende Frau rechts (F) erklärt der Text als Dina, Jakobs Tochter, die in Sichem ob ihres Anblicks geschändet wurde (Gen 34).³⁸¹ Die dreisprachigen Zweizeiler unter dem Bild lauten:

Quid, qui emissitios nusquam non iactat ocellos? / Hoc agit, ut pandas mors involet atra fenestras.

Wat doet hy, die syn oogh' int sein en bewaert? / Hy beft die vensterd boogh; al waer de doot invaert.

Qui laisse s'ebatre / Sa veue folatre / Quel malheur l'attend? / La mort aeternelle, Par ces trous eschelle, L'ame, et la surprend.

Das Bild der Augen als Fenster, die dem Tod durch sorgloses Schauen Zugang gewähren, wird in den Versen abermals formuliert. Verblüffend ist der Stich durch seine direkte und wörtliche Verbildlichung der Metapher. Vor allem ist es der durch rechteckigen Grundriß und dachartige Gestaltung des Haares zum Haus stilisierte Männerkopf, durch dessen Fenster das Skelett steigt, der den Betrachter verblüfft, da hierfür keinerlei Bildtradition vorliegt. Theodoor Galle schuf in wörtlicher Umsetzung des Textes eine sehr eindringliche und ungewöhnliche bildliche Allegorie des zugrunde liegenden Themas.

Im Zentrum des Kupferstiches zum 78. Kapitel³⁸² (Abb. 16) *Mundi lactantia, minus est NIHILO* [Die Freuden der Welt sind weniger als nichts] steht ein Podium mit einer Losziehung (A) und verlockenden Preisen in kleinen Regalen vorne und hinten – wie z.B. Krone, wertvolle Becher u.a. Die beiden bärtigen Lotteristen verkünden auf kleinen Spruchbändern die Ziehungsergebnisse: NIHIL – NIHIL, die auf der gedachten Vorderfront der Lotteriebühne zu Seiten ausgestellter Gewinne in Niederländisch wiederholt werden: NIET – NIET, entnommen aus dem ursprünglichen niederländischen Spruch unter dem Bild.³⁸³ Mittig steht der Loszieher mit beiden Händen in jeweils einer Loskugel, vor den Bärtigen sitzen zwei

³⁸⁰ David 1601, S. 220.

³⁸¹ David 1601, S. 223.

³⁸² Kurz beschrieben in Kat. Passau 1987, S. 322/323.

³⁸³ *Ergo, quid est Mundus, mundum licet induat omnem? / Vanius hoc nihil est: Nibilo quin vanior ipso est.*

Wat ist van sweereldt toch, en wonderbaerer bediet? Al ydelheydt bedroch, met eenen grooten NIET.

Qu'est donc l'apparence, Et la grand'bouhance, Du mondain attueil? / La Vanité vaine, Moins que rien, qui meine, L'homme a tresgrand dueil.

kleine Verlierer. Im Mittelgrund erhebt sich vor dem Horizont eine gerundete Erhebung, die durch ein Spruchband *Parturiunt montes* als schwangerer Berg (B) und damit als Verbildlichung der bekannten Horazstelle schwangerer Berge gekennzeichnet ist: *Parturiunt montes: nascetur ridiculus mus* [Es sind schwanger die Berge, geboren wird eine lächerliche Maus]. Im Erläuterungstext werden die beiden betrachtenden männlichen Figuren (C) als jene bezeichnet, die die Geburt eines Berges erwarten, doch dann (B) aus dem Bergesriß nur jene Maus (D) kommen sehen.³⁸⁴ Das Bild aus Horaz' *Ars Poetica* (Vers 139) wird wie schon die Losszene im Vordergrund als Exempel falscher Versprechungen und nichtiger Aufgeblasenheit in der Welt verwendet. Als Verbildlichung der doch recht abstrakten Horazmetapher, die auf Verspottung hochtrabender Formulierung zielt, ist dies – soweit ich sehe – einzigartig. Die beiden übrigen Exempel, mit Seifenblasen spielende Kinder (E) und äsopischer Hund (F), der nach dem Fleisch im Spiegelbild des Sees hascht und so seine Beute verliert, sind vergleichsweise einfach und weniger überraschend.

Beim Kupferstich zum 82. Kapitel *Optima philosophia, mortis meditatio* [Die beste Philosophie ist das Bedenken des Todes] handelt es sich auf den ersten Blick um eine traditionelle, herkömmliche, heilsgeschichtliche Darstellung des Christus am Kreuz. Doch auch dieser Kupferstich ist durch Simultanszenen im Hintergrund und allegorische Zutaten des Themas im Vordergrund – um das Kreuz Christi herum – erweitert. Im Text wird zu Anfang nicht der Gekreuzigte thematisiert, sondern der ihn umgebende Friedhof, der als öffentliche Schule bezeichnet wird (A):³⁸⁵ *Coemeterium, schola publica*. Das Bild wird weiter ausgebaut durch den Kommentar zu (B) *Ossa & sepulchra, praeceptores nostri*, daß nämlich die Knochen und Gräber unsere Lehrer seien, weshalb im Bild die Gräber offen dargestellt sind. Unter C wird die im Hintergrund dargestellte Szene mit der ebenfalls sich auf den Friedhof beziehenden Aussage kommentiert, gelernt wird in Stille (*In silentium discen[dum]*), worauf sich die Szene links anschließt (D), die Hiob mit seinen Freunden zeigt, die, so der Text, sieben Tage schweigend um ihn saßen.³⁸⁶ Die Friedhofsallegorie wird bildlich vervollständigt durch das barfüßige Schulkindlein, das in den rundummauerten Friedhof tretend nicht nur mit dem Anblick der Kadaver, sondern auch mit dem Friedhofskruzifix und dessen Aufschrift *Discite a me* [Lernt von mir. Matth. 2] und einem knienden Skelett konfrontiert wird, das mit seinem Pfeil wie mit einem Lehrstock auf die Tafel, die es vor sich hält, weist. Auf dieser ist zu lesen *Mibi hieri et tibi hodie* [Gestern mich, morgen dich. Eccl.38]. Die Verse unter dem Bild erklären zwar nicht die einzelnen Bildbestandteile, spielen aber ebenfalls mit dem Motiv der verwesenden Leiche in Gräbern und deren Wert

³⁸⁴ David 1601, S. 270/271.

³⁸⁵ David 1601, S. 286.

³⁸⁶ David 1601, S. 286.

als Lehrmittel der Lebenden.³⁸⁷ In verschiedener Hinsicht ist die Darstellung bemerkenswert: zunächst ist die Inanspruchnahme des Friedhofs als Schule des Lebens eine höchst originelle Memento-Mori-Metapher, deren Verbildlichung durch einen kreisrund eingefassten Platz, gefüllt mit Kadavern, Schädeln, Skelett und Friedhofskruzifix ist eine nicht weniger überraschende Abstraktion eines realen Friedhofs.

Der letzte Kupferstich *ASPICIENTES IN AUCTOREM FIDEI* (Abb. 17) ist zweifellos der bekannteste unter allen Illustrationen Davidscher Bücher.³⁸⁸ Im Bild dient der das Kreuz tragende Christus den Malern als Modell. Die Mehrzahl der Künstler läßt der Anblick des Schmerzensmannes an eine Begebenheit im Leben Jesu denken. Nur zwei Künstler scheinen verblendet zu sein und folgen dem Vorbild nicht. Einer malt das Portrait des Teufels, ein anderer ist offenbar der Begierde verfallen und hat eine junge Frau und groteske Tierköpfe dargestellt. In der Unterschrift wird der Betrachter zur wahren *Imitatio Christi* aufgefordert. Die Überschrift des Kupferstiches lautet *ORBITA PROBITATIS / AD CHRISTI IMITATIONEM / VERIDICO CHRISTIANO / SUBSERVIENS* [Pfad der Rechtschaffenheit, der dem ehrlichen Christen bei der *Imitatio Christi* unterstützt].

Position im Buch und spezielle Funktion des Blattes müssen, da bislang nicht beachtet, präzisiert werden: Nach 100 Kapiteln mit 100 nummerierten Kupferstichen schließt das eigentliche Werk mit einem zweiseitigen Epilogus. Danach folgt eine Seite mit einem Augustinuszitat aus den *Confessiones*: *TOLLE, LEGE; / TOLLE; LEGE. / ARRIPUI, APERUI, LEGI / IN SILENTIO CAPITULUM, / QUO PRIMUM CONIECTI / SUNT / OCULI MEI. / D. AUGUSTINUS; / Confess. Lib. VIII. Cap. XII.* Auf den Kupferstich folgt ein Musikstück über das reine Herz,³⁸⁹ das dreimal auf je zwei Seiten für vier Stimmen abgedruckt ist, für Superior, Tenor, Contratenor und Bassus, mit lateinischem, niederländischem und französischem Text. Der 20-seitige Text, der den gleichen Titel wie der Kupferstich trägt, schließt sich an, es folgt ein bewegliches Papierrad, das unten gesondert erläutert wird (Abb. 18 und 19).

In zahlreichen Publikationen unterschiedlicher Thematik wird das Bild der Christus mit unterschiedlichem Erfolg malenden Künstler mal als Exempel be-

³⁸⁷ *Quis docet hic Mundi fastus calcare superbos? / Putria humatorum graveolentibus ossa sepulchris.*
Wel toch! Wat schole es daer; tot sweereld groot verbeenen? / Der grauen stanck, en vaer; en de dorre dootsbeenen.

Qui en ceste escole, Monstre le frivole, Du Monde evantè? / La relante fofse, Pleine d'os se gosse, De sa Vanité.

³⁸⁸ Z.B. Kat. Hamburg 1983, S. 265, Kat. Nr. und Abb. 141, Ganz 2010, Münch 2009, S. 202f und Abb. 197.

³⁸⁹ Der Text lautet: *Quod sibi principium posuit sapientia vera? Numinis inficxum summisso summisso summisso corde timorem. / Welck is d'oprecht beghin / om tot wijs hept te coeme[m] / om tot wijs hept te coeme[m]? De vreesse Godts met sin / ij. Sonder dies te beroemen. / Divine sa gesse, don ne moy adresse pour aller à vous. Commenc' a refraindre ton cœur, et à craindre de Dieu le sourroux.*

stimmter medialer Aspekte, mal als Beispiel emblematischer Bildgestaltung in Anspruch genommen. Der Kupferstich wird meist nur als Illustration aus dem *Veridicus Christianus* bezeichnet, die Überschrift in den Abbildungen oft abgeschnitten.³⁹⁰ Tatsächlich versteht man den Stich stets falsch: Es wird nicht zur Kenntnis genommen, daß er Titelblatt eines selbständigen, dem *Veridicus* nur angehängten Traktates ist, daß er keinesfalls Illustration einer Kunstmetapher ist und auch der Inhalt des Textes, eine Invektive gegen das Lotteriespiel, wird ignoriert. Unter dem Titel *Orbita Probitatis Ad Christi Imitationem* behandelt Jan David im Text eben nicht, wie zu erwarten wäre, die Imitation Christi in allegorischer Parallelisierung zum Maler Christi. Diese Metaphorik des Stiches wird im Text nur auf der ersten halben Seite angeführt als eines von vielen Exempeln zur *Imitatio Christi*. Des Malers höchstes Ziel ist, die Natur nachzuahmen. Dies vergleicht David mit dem gläubigen Christen, der genau so Christus imitieren, also in sich formen soll. Davids Text wendet sich schnell zur Invektive gegen das Lotteriespiel. Dieser Hauptaspekt wird aber im Kupferstich nicht thematisiert. Das komplizierte Bild ist wohl Erfindung Theodor Galles und korrespondiert mit der Bildunterschrift nach Augustinus, die besagt, derjenige bezeichne sich zu Unrecht als Christ, der Christus schlecht nachahmt (*minime imitatur*). Theodor hat diese Vorstellung von der schlechten Nachahmung Christi sehr pragmatisch umgesetzt durch jene Reihe von Malern, die vieles malt, nur nicht den modellstehenden Christus mit Kreuz. Es scheint, daß der Künstler sich allein auf das Augustinuszitat und das Malerexempel am Anfang von Davids Text stützte, als er das Bild erfand, dabei das eigentliche Thema des schädlichen Lotteriespiels im Text nicht beachtete, vielleicht weil er sich allein auf die Lektüre des vorgestellten Augustinuszitats und der Davidschen Einleitung stützte, die allein die *Imitatio Christi* behandelt. Dem entspricht das Fehlen von Buchstabenvereisen auf Texterklärungen. Hinzu kommt, daß das Thema der nichtigen Lotterie bereits im Kupferstich zu Kapitel 78 (Abb. 16) von Galle ins Bild gesetzt wurde.

Das Buch schließt mit einer Kuriosität (Abb. 18 und 19). Ein Rahmen trägt die Überschrift *QUAERITE ET INVENIETIS*. Innerhalb einer Blumenbordüre befinden sich konzentrische Kreise mit den Namen der Evangelisten, vier zugeordneten rechteckigen Öffnungen, in der Mitte IHS, darunter Erläuterungen:

1. *Delige, quamunque voles, ex quatour fenestellis unam.*
2. *Tum, verso parumper chartaceo orbiculo, sis te.*
3. *Vide, quem delecta tibi fenestella suppeditet numerum.*
4. *Illum eundem in subiecto Indiculo require: ac Sententiam legito.*
5. *Quere tunc in Veridico folium, quo te Sententia remittit.*
6. *Illic, et imaginem contemplare; et eius explicationem considera.*

³⁹⁰ Z.B. Spengler 2003, S. 71, Abb. 17. Knipping I 1974, S. 94, Abb. 92, Dekoninck 2005a, Abb. 14, Reinitzer 2000, S. 13.

Unter den Erläuterungen ein Zitat aus Psalm 118: *Ruela oculos meos: Et considerabo mirabilia de Lege tua.* Auf der dem Kupferstich gegenüberstehenden Seite liest man *QUOCUNQUE IBAT SPIRITUS, / ILLUC; EUNTE SPIRITU, / ET ROTAE PARITER ELEVABANTUR, / SEQUENTES EUM. / SPIRITUS ENIM VITAE ERAT IN ROTIS. / CUM EUNTIBUS IBANT, / ET CUM STANTIBUS STABANT, / ET CUM ELEVANTIS A TERRA, / PARITER ELEVABANTUR ET ROTAE, / SEQUENTES EA. / QUILA, / SPIRITUS VITAE ERAT IN ROTIS. / Ezech. Cap. I*

Eine runde Papierscheibe mit Zahlen, die auf die folgenden Indices verweisen, ist in den meisten Ausgaben drehbar hinter die Kreisdarstellung mit den vier Öffnungen montiert. Folgt man den Anweisungen, dreht das Rad, wählt ein Fensterchen und sucht die Indices auf, so wird man auf einen der 100 Sprüche verwiesen und zum entsprechenden Kapitel des *Veridicus* geleitet, dessen Kupferstich man, so die Anweisung, betrachten und die Erklärung lesen soll. Drei Indices und eine Liste, die die Titel und Seitenzahlen der 100 Gebete des Werkes auflistet, stehen zur Verfügung: *INDEX RERUM VERIDICI CHRISTIANI* (8 Seiten), *INDEX EXEMPLORUM VERIDICI* (6 Seiten), *INDEX SIMILIIUM VERIDICI* (7 Seiten) und *CENTUM ORATIONES VERIDICI* (3 Seiten). Es handelt sich um eine Art Zufallsgenerator zur Auswahl aus den 100 Kapiteln des Buches, zugleich um eine christliche Losmaschine, wodurch ein positiver Rückbezug auf den das Lotteriespiel verdammenden nachgestellten Traktat hergestellt wird. Wie der unten zitierte Brief des Justus Lipsius belegt, erfreute sich das Wählrad bei den Lesern großer Beliebtheit.

Die Buchbindung betreffend konnten zwischen den eingesehenen Exemplaren einige Unterschiede festgestellt werden. So ist beispielsweise in dem Exemplar der Münchner Staatsbibliothek³⁹¹ der zweite Kupferstich (Abb. 4) zwischen *Admonitiuncula Auctoris* und *Praefatio ad Lectorem* geheftet. Nach der Auseinandersetzung mit u.a. den ersten beiden Kupferstichen des Buches erscheint es logisch anzunehmen, daß dies in diesem Fall mit Absicht geschah. Die Bücher wurden als lose Blätter verkauft, man brachte sie in den meisten Fällen selbst zum Buchbinder. Dem Besitzer des Exemplars war die Betrachtung des Themas „Aufrichtigkeit“ wichtiger als die des Themas „Gottesfurcht“. Zudem enthält das Exemplar nach der *Praefatio ad Lectorem* einen zweiten Titelkupfer, der offensichtlich für die oben schon erwähnte Ausgabe der 100 Kupferstiche als lose Blattsammlung durch Philips Galle, den Vater des Kupferstechers Theodoor Galle, bestimmt war: *ICONES AD VERIDICUM CHRISTIANUM / P IOANNIS DAVID / E SOCIETATE IESU / ANTVERPLAE / Apud Philippum Gallaeum / Anno MDCI* (Abb. 2).

Das Werk findet Erwähnung in einem Brief vom 29. Dezember 1602 von Justus Lipsius an Jan Moretus: „*Ma fem[m]e se recom[m]ande a vous et la vostre, et avoict desia*

³⁹¹ Signatur Res.4L.eleg.m.46.

*trouvé la Roue en son Waersegger par moijen et enseigneme[n]t de mon homme. Ce livre la est son Breviaire.*³⁹² In der Anmerkung wird zu *Roue en son Warsegger* erläutert: „*Une illustration spirituelle sous forme d'un disque tournant se trouvant dans J. David S.J., Christeliicken Waersegger, Anvers, Jean Moretus, 1603, 373 sq.*“ Es handelt sich dabei um die schon erwähnte Drehscheibe (Abb. 18 und 19), die Wegweiser durch das Kirchenjahr ist und Parallelen zwischen den Evangelien anzeigt. Aus diesem Kommentar läßt sich entnehmen, daß Lipsius' Frau das Buch als Breviarium benutzte. Diese Quelle zeigt deutlich, daß Davids Bücher durchaus als unterhaltend-erbauliche Literatur gelesen und geschätzt wurden. Lipsius' Bericht über die Begeisterung seiner Frau für das „Rad“ deutet darauf hin, daß es gerade die originellen Neuerungen – damit auch der Bilder und Bildverwendung – waren, die das Publikum attrahierten.

In der Forschung wurde der *Veridicus Christianus* – wie auch die anderen Werke Davids – immer wieder, doch stets selektiv, nie systematisch und praktisch, überall nur als ikonographischer Joker zur Stützung unterschiedlichster Thesen herangezogen. Dabei wurden nirgends Entstehungsgeschichte, Buchstruktur, Aufbau der Bilder, deren Bezug zum Text oder die Funktion geprüft, geschweige denn überdacht. So bediente sich Knipping in seiner Studie zur Ikonographie der Gegenreformation in den Niederlanden immer wieder aus dem *Veridicus*. Er benutzte z.B. die Darstellung des Häretikers im 10. Kapitel,³⁹³ die der leichtgläubig dem Häretiker Glauben Schenkenden des 12. Kapitels (Abb. 5),³⁹⁴ die der zu fliehenden Sün-

³⁹² Gerlo/Vervliet 1967, S. 179, dort Brief Nr. 150 (Arch. Plant. 86, f. 603-606).

³⁹³ Knipping 1974 I, S. 126, Abb. 127, S. 125, Abb. 128. Knipping 1974 II, S. 328, S. 380. „*The Enemy falls from heaven's security; the heretic falls from the church.*“ / „*On the ostentatious theatre of Rader and Gretscher, held in Munich in 1597, the fall of the unbeliever and the heretic was compared with Lucifer's damnation in Hell.*“

³⁹⁴ Knipping 1974 II, S. 380, Abb. 364 und 365: „*Father David, in comparing the unorthodox believer with Lucifer falling from Heaven, refers at the same time to the Temptation of Christ: the Devil wished Christ to throw himself from the temple's battlement and, by means of Heresy, he does the same to the simple people by asking them too, to throw themselves from the mountain or rock on which is built the true Church. The Devil and the Heresy are partners in the allegories invented in literature and in visual art. It is reported that one day, a witty "klopje" teased a protestant Minister of the Word by saying: "Mind you, the protestant pulpit stands on the Devil's head". A series of prints in David's Waersegger show Heresy as an ally of Satan and Hell. She had often been described and drawn as coming out of Hell's muzzle in the form of Envy with in her left hand an open book and in her right a "cornucopia" full of weapons. Together with Satan a heretic teacher draws a sledge full of deceived people into this flaming muzzle. In the three "nests" of Heresy – Solitude, the Gathering in Forests or bushes ("baghen") and the Instigation of Satan – the last is considered by far the most peniculous. All collaborate. A reformed clergyman, preaching before a group of men and women, is inspired by the Devil, who stands behind or beside him. On another print with about the same tendency, the more clever listeners walk away from the pulpit, shouting "Don't believe him!" and the more simple and credulous people are seduced by the preacher, whose words are inspired by a winged animal originating from Hell. (Nr. 6, 7, 11, 12, 13. On the foreground of both latter prints two dogs are seen fighting; it is already a traditional symbolism to compare the "heretics" with enraged dogs; it was even, rather undiplomaticaly, uttered at the Trent Council, cfr. Jedin 1934, S. 431 und David 38).*“

de im 24.,³⁹⁵ die des 33. Kupferstiches (Abb. 9)³⁹⁶ zu den drei Dingen, die Gott barmherzig machen, die des 40. Kapitels *Triplex Angeli tutelaris officium*³⁹⁷ und andere mehr. Dabei wird nirgends die spezielle Funktion und Intention der zitierten Darstellung thematisiert, meist geht es um Nachweis eines ikonographischen Details – wie des Häretikers auf der Kanzel – in den besten Fällen erfolgt eine Beschreibung des Gesamtbildes. Dem Verständnis des *Veridicus Christianus* als innovativer und streng funktionsgebundener Text-Bild-Verbindung kommt Knipping an keiner Stelle nach. Fälschlicherweise geht er davon aus, die Illustrationen stammen von Jan Galle.

In einem 1999 publizierten Vortrag, der 1996 auf einer Konferenz in Löwen gehalten wurde, behandelte Ludger Lieb zwei Kupferstiche des *Veridicus Christianus*. Anhand dieser aus dem Zusammenhang gerissenen Beispiele problematisiert er als erster und bislang einziger die Einordnung der Kupferstiche als Embleme.³⁹⁸ Auch er bleibt eine umfassende Analyse des Buches, die Aufbau, Editionsgeschichte, Vorlagen und Anregungen in Betracht zieht, schuldig. Ebenso bleibt bei der Behandlung seiner Beispiele der Text unbeachtet, die dreisprachige Bilderläuterung wird nicht einmal erwähnt.

Anita Schorsch beschäftigt sich 2002 mit allegorischen Darstellungen von Körper und Seele. Als Beispiel dient ihr der Kupferstich des 95. Kapitels aus *Veridicus Christianus*,³⁹⁹ den sie nur in seiner niederländischen Fassung von 1602 zu kennen scheint, denn die lateinische Erstausgabe aus dem Jahre 1601 erwähnt sie nicht. Die Auseinandersetzung mit dem Text erfolgt bei Schorsch nur aufgrund einer mündlichen Übersetzung des Textes Heckschers zur „Aeternitas“. Nur so erkennt sie, daß die im Hintergrund gezeigten Frauen hoffnungslos die Zeit mit Teelöffeln ausmessen. Die weiteren durch Buchstabenverweise erläuternden Texte vermag sie nicht weiter zu nutzen. Die Gesamtaussage des Kupferstichs bleibt unbeachtet. Ebenso verfährt sie mit den Kupferstichen zu den Kapiteln 83⁴⁰⁰ und 91.⁴⁰¹ Ihre These, an den Darstellungen der Trennung von Körper und Seele ex-

³⁹⁵ Knipping 1974 I, S. 31, Abb. 21.

³⁹⁶ Nicht Kapitel 35, wie Knipping 1974 II, S. 329, Abb. 314 in der Bildunterschrift schreibt. „*In the 33rd print the allegories of this triade are grouped around the follower of Christ, the winged heart denoting the Prayer, the dressed old man with the jar and plate symbolizing abstinence, and finally the woman holding an open money bag and a small treasury indicating the Distribution of alms. Theologians have arranged the different pious works in a more or less constant series which they call the "Works of Mercy", initially six and later seven ...*”

³⁹⁷ Knipping 1974 I, S. 128, Abb. 129: „*This development of a pictorial and iconographic formula has also a literary variant, for to describe the function of the Guardian angel, that of the archangel in favour of Tobias is often taken as an example. The engraver illustrating David's Waerseggber visualizes his likeness: the angels stand in the posture of an "orans" and between Christ, who before his apostles, designates the angels as protectors of the children, and a number of scenes rendering the entire story of the old Tobias and his son.*”

³⁹⁸ Zu dieser Problematik siehe Kapitel „Sind Jan Davids Bücher Emblembücher?“ ab S. 215.

³⁹⁹ Schorsch 1997, S. 168/169, Abb. 4.

⁴⁰⁰ Schorsch 1997, S. 172.

⁴⁰¹ Schorsch 1997, S. 176-177.

plizit katholische und an der demonstrativen Nichtdarstellung protestantische Ausdrucksweisen erkennen zu können, ist nicht nachvollziehbar.

Occasio Arrepta Neglecta, 1605

Das zweite Werk Jan Davids erscheint 1605, finanziell unterstützt mit der Summe von 150 „*livres parisis*“ durch den Rat seiner Heimatstadt Courtrai.⁴⁰² Eingeteilt in zwölf Kapitel⁴⁰³ ist es durch zwölf Kupferstiche mit höchst außergewöhnlichen Ikonographien illustriert (Abb. 21-32).⁴⁰⁴ Die Kupferstiche sind bereits 1603 unter dem Titel *Typus Occasionis in quo receptae commoda, neglectae vero incommoda, personato schemate proponuntur*⁴⁰⁵ erschienen.⁴⁰⁶ Die Ausgabe *Typus Occasionis* stellt – bis auf die

⁴⁰² Funck 1925, S. 302.

⁴⁰³ *1 Tempus et occasio sua explicant munia / 2 Ad frugem vocat angelus, avocatur diabolus / 3 Fatui instinctu satanae turpiter tempus terunt / 4 Stimulante daemone, misere eluditur occasio / 5 Tempus et occasione[m] prudentes studiose observat / 6 Alacres occasionis commoda amplectuntur / 7 Dum tempus labitur, occasione[m] fronte capillata[m] remoratur / 8 Imprudentes sero sapiu[n]t, suamq[ue] deplora[n]t amentiam / 9 Elapsum tempus et occasionem insequu[n]tur, non assequuntur / 10 Quanti damni quantiq[ue] periculi sit, Occasione[m] neglexisse / 11 Angelus diabolo praedam extorquet ad poenitentiam / 12 Captatae neglectaeq[ue] Occasionis dispares exitus.*

⁴⁰⁴ Das hier beschriebene Exemplar liegt in der BSB/München (Signatur 4 Asc. 243) und ist online komplett einsehbar unter:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11229131-2>.
Ein weiteres Exemplar wurde konsultiert im Kupferstichkabinett des Plantin-Moretus-Archivs in Antwerpen (c:lvd:6897708).

⁴⁰⁵ Wittkower 1937/38, S. 314. Als Serie findet man die 12 Stiche auch heute noch in Kupferstichkabinetten, z.B. mit einem Titelblatt und einem einseitigen Vorwort zusammengebunden im

eine Seite Vorwort (Abb. 36) – eine reine Kupferstichausgabe dar, die Stiche sind also auf der Rückseite leer. In der Buchausgabe von 1605 sind die Kupferstiche rückseitig bedruckt mit den jeweils letzten Zeilen des vorhergehenden Kapitels.

Paultre⁴⁰⁷ bildet Stiche ab, auf denen die Schriften lesbar, die Bilder jedoch seitenverkehrt zu allen anderen Ausgaben sind, die die Verfasserin der vorliegenden Arbeit einsehen konnte. Leider weist er nicht nach, welches Exemplar welcher Bibliothek er benutzte. Auf den ersten Blick kann man diese Bilder für Vorzeichnungen der Stiche halten; da Paultre jedoch ausschließlich von Stichen spricht, muß es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um eine später nachgestochene Serie handeln, obwohl er die Jahreszahl 1605 angibt. Für eine spätere Datierung sprechen auch die nur hier an Ecken und Seiten rahmend auftauchenden Ornamente.

Das Titelblatt zu *Typus Occasionis* (Abb. 35) ist ein anderes als das unten zu behandelnde für die Buchausgabe. Es ist in drei horizontale Zonen unterteilt. Eine Rollwerkkartusche mit der Inschrift *ANTVERPIAE / delineabat et incidebat / Theodorus Gallaenus*. füllt die untere aus. Die oberen beiden werden von einer ovalen hochformatigen Kartusche durchbrochen, in der ein stehender Engel ein ausgebreitetes Tuch vor sich hält, darauf die Titelinnschrift *TYPUS / OCCASIONIS / IN QUO / RECEPTAE COMMODA / NEGLECTAE VERO / INCOMMODA, / PERSONATO SCHEMATE / PROPONUNTUR*. In der mittleren Zone stehen rechts und links neben der ovalen Kartusche zu dem Engel emporschauende Männer in zeitgenössischer Kleidung. In der oberen Zone sitzen neben der Kartusche rechts *Tempus*, links *Occasio*, in der Mitte von Strahlen umgeben Gottvater. Das auf der folgenden Seite stehende Vorwort *STUDIOSAE IUVENTUTI / THEODORUS GALLAEUS / S.P.*⁴⁰⁸ verweist auf den antiken Ursprung der

Plantin-Moretus-Archiv in Antwerpen, als in einem Sammelband aufgeklebte Einzelblätter im Stadel in Frankfurt/M. aus dem Brönnerschen Vermächtnis, leider fehlt hier die erste Abbildung. Fünf von den zwölf Blättern sind im Kupferstichkabinett der Nationalgalerie in Prag (im Kinsky-Palais) vorhanden: 1 *Tempus et occasio sua explicant munia* R 47464 / 2 *Ad fugem rocat angelus* R 47465 / 4 *Stimulante daemone, misere eluditur Occasio* R 47466 / 5 *Tempus et occasionem prudentes studiose observant* R 47467 / 6 *Alacres occasionis commoda amplectuntur* R 47468. Im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen München befinden sich alle zwölf Stiche, jedoch auf der Rückseite mit Schrift bedruckt. Folglich müssen diese Stiche aus einer Buchausgabe 1605 herausgetrennte Blätter sein.

⁴⁰⁶ Hollstein Bd. VII, S. 85, Nr. 377-389: *TYPUS OCCASIONIS IN QUO RECEPTAE COMMODA, NEGLECTAE VERO INCOMMODO PROPONUNTUR*, *Antverpiae 1600 and 1603*. Vgl. auch Imhof 2011.

⁴⁰⁷ Paultre 1991, S. 121-126.

⁴⁰⁸ *OCCASIONEM tot Poetarum encomiis celebratam, posteriore capitis sui parte depilam, anteriore vero capillatam, veneranda finxit Antiquitas. Facete, sed nec minus prudenter: ea quippe est naturae nostrae sive amentia, sive malitia, ut rerum praecclare gerendarum commoditatem nacti, facile eam praetereamus, nec ita multo post praeterita neglectam[ue] ex animo doleamus: ut ob id merito Metanoea OCCASIONI comes soleat associari. Unde ille, sero licet, inelamabat: O mihi praeteritos referat si Iupiter annos! Et quamvis malum hoc, omne hominum genus fatali quadam proclivitate innoquat, maxime tamen ad vos, Iuvenes optimi, pertinere arbitratsum; quorum scilicet mollis adbus, ac in proclivi aetas, magnum vel ad VIRTUTEM vel ad VITIUM momen-*

Personifikation der *Occasio* und die zugehörige moralphilosophische Topik im Bedeutungsfeld ergriffener und verpasster Gelegenheit. Hervorhebenswert ist, daß Theodoor Galle offensichtlich selbst ein lateinisches Vorwort verfasste für seine Ausgabe der Stiche, die er, wie noch zu zeigen, nur für und nach dem Davidschen Text entworfen haben kann. Offensichtlich vertrieb Galle bereits 1603, zwei Jahre vor Erscheinen von Davids Werk, die dafür angefertigten Stiche als eigenständige Bildfolge, was nur durch die unten zu besprechende Konzeption der Bilder mit darunter stehenden Texten möglich war.

Der Titelkupferstich (Abb. 20) des 1605 erschienen Buches *Occasio Arrepta Neglecta* hat einen konventionellen architektonischen Aufbau, mit außergewöhnlichen Ikonographien – 10 kleine Bilder mit Beispielen für Gelegenheit. Auch hier unten ein Sockel, in dessen Mitte zwischen den seitlichen Vorsprüngen eine Rollwerkkartusche mit den Angaben von Verlagsort, Verleger und Erscheinungsjahr: *ANT-VERPLAE, / Ex officina Plantiniana, / apud Ioannem Moretum. / M. DC. V.* Auf den Fronten der Sockelvorsprünge befinden sich szenische Darstellungen: Links sitzt eine weibliche Gestalt, in den Armen ein Füllhorn, vor einer Mauer mit Torbogen. Neben ihren Füßen liegt ein Faß und ein geschnürtes Paket, sie wird umrahmt von einem Gestell: links eine korinthische, rechts eine pyramidenförmige Säule, welche oben durch eine Stange verbunden sind, auf der fünf verschiedenförmige Kronen hängen, daneben zwei freischwebende Engelsköpfe: irdisches Glück mit dem Segen des Himmels. Unter der Szene steht auf dem Konsolfuß *OCCASIONIS Arreptae Commoda*. Rechts sitzt eine männliche Gestalt in abgerissener Kleidung, an Händen und Füßen gefesselt, auf dem Boden vor einer leicht hügeligen Landschaft ebenfalls unter einem Gestell. Dieses besteht allerdings aus zwei runden Stämmen, auf den Astgabelungen liegt oben eine Stange auf, an der verschiedene Gegenstände an einer Kette hängen: Strick, Handschellen, Blechnapf u.a. Im Hintergrund rechts sieht man das Höllenfeuer, aus dem eine Teufelsgestalt mit erhobenen Armen hervorkommt. Unter der Szene steht die Fortsetzung des Satzes:

tum habet. Quae una ratio me perpulit, ut duodecim hasce ICONES vobis lubens merito consecrarem, inspicendasq[ue] proponerem. Sint igitur hae vobis in oculis, manu, mente. Valet. [Das verehrungswürdige Altertum hat die durch so viele Lobreden von Dichtern berühmte *Occasio* erfunden, am hinteren Teil des Kopfes enthaart, am vorderen aber behaart. Fein, aber nicht weniger schlau: sie ist freilich unserer Natur, sei es Sinnlosigkeit, sei es Bosheit, so daß, wenn wir den Vorteil der gut zu betreibenden Sachen erlangt haben, wir sie leicht übergehen und nicht viel später sie das Vergangene und Vernachlässigte in der Seele von Herzen betrauern: so daß deshalb zurecht die Erinnerung als Begleiter der *Occasio* beigegeben zu werden pflegt. Daher ruft jeder, mag es auch spät gewesen sein, aus: Oh wenn Jupiter mir die vergangenen Jahre wiederkehren ließe! Und obgleich dieses Übel, jedes Menschengeschlecht mit fataler Geschwindigkeit der Menschen betrifft, so glaube ich dennoch, daß es am meisten euch, gute Jungen, angeht. Das heißt, von denen, die bisher weich und im gesegneten Alter haben ein großes Gewicht, sei es hin zur Tugend, sei es hin zum Laster. Welcher eine Grund mich dazu gebracht hat, daß ich von daher euch mit Vergnügen zwölf Bilder weihe und zur Betrachtung vorlege. Deshalb mögen diese in euren Augen, Händen und Geist sein. Seid begrüßt.]

neglecta incommoda. Im Mittelfeld des Gesamtaufbaus sind Titel und Autor benannt: OCCASIO / ARREPTA. NEGLECTA. / HUIUS COMMODA: / ILLIUS INCOMMODA. / Auctore / R.P.IOANNE DAVID, / Societatis IESU Sacerdote.

Rechts und links neben dem Mittelfeld jeweils zwei Szenen in rechteckigen Feldern: links unten in einem durch zur Seite gezogenen Stoff angedeuteten Zelt tötet Jael den schlafenden Feldherrn Sisera, indem sie ihm einen Pflock durch die Schläfe schlägt und so zur Befreiung Israels beiträgt – Exempel einer ergriffenen Gelegenheit. Rechts ruht vor einem offenen Burgtor ein Wächter, der seine Lanze abgestellt hat. Die Mauer ist brüchig und durchlöchert, trotzdem sitzen die Belagerer untätig vor der Mauer und trinken, schlafen und würfeln auf der Trommel – eine verpasste Gelegenheit. In den hochrechteckigen Feldern darüber befindet sich links die ergriffene Gelegenheit neben dem Wort *ARREPTA*, rechts die verpasste neben dem Wort *NEGLECTA*. Links ergreift ein zeitgenössisch gekleideter Soldat den nach vorne hängenden Haarschopf der weiblichen Gestalt *Occasio* – er hat die Gelegenheit im rechten Augenblick beim Schopf ergriffen. *Occasio* hält Siegeskranz, Ordenskette und Zepter als Belohnung bereit. Rechts flieht die *Occasio* aus dem Bilderrahmen, die Gelegenheit ist unwiederbringlich vergangen, der Haarschopf ist außerhalb des Bildrahmens und von hinten ist *Occasio* kahl, ein Umstand, der in den Illustrationen des Buches wiederholt aufgegriffen wird (*Post est Occasio calva*). Im Hintergrund sieht man ein Schiff, in dem ein Mann schläft, obwohl Wind aufkommt, ein anderer Mann ruht neben seinem Spaten am Boden und nutzt das gute Wetter nicht zur Arbeit.

Im oberen Teil wieder ein gesprengter Giebel. Links, rechts und oben drei Medaillons mit szenischen Darstellungen: links *Occasio Temporis*, oben *Occasio Rei* und rechts *Occasio Loci*, wie der Beschriftung zu entnehmen ist. Im linken Medaillon sieht man, wie ein Heer mit Sonne und Wind im Rücken ein anderes in die Flucht schlägt (*Occasio Temporis*). Durch den glücklichen Zeitpunkt, zu dem der Feind von der Sonne geblendet ist und ihm der Wind entgegensteht, kann das eine Heer siegen. Im rechten Medaillon wird von einer hochgelegenen Burg aus ein feindliches Heer beschossen und angegriffen. Dieses wendet sich zur Flucht, da der ungünstige Ort keine Chance für einen Sieg läßt (*Occasio Loci*). Im mittleren Medaillon sieht man eine Schmiede, in der zwei Männer ein Stück Eisen auf einem Amboss hämmern, darunter ist zu lesen *Ferrum dum candet cudendum est* (Man muß das Eisen schmieden, solange es glüht). In der Szene darunter, also über der Titelschrift, ist eine Kriegerschar zu sehen, die ihre Waffen gegen *Auster*, den Südwind richtet, der wie üblich als blasender Kopf dargestellt ist. Links und rechts wenden sich die Krieger zur Flucht, einige schützen sich mit ihren Schilden, andere sind gestürzt und halb verschüttet. Ein in der Bildmitte stehender Krieger deutet auf den Wind, darüber steht auf einem Spruchband *Psylli AUSTRO arma movet: bos abruit AUSTER arenis* (Die Psyllier erheben ihre Waffen gegen den Südostwind, dieser hat sie mit Sand überschüttet.) Dieses Ereignis wurde u.a. durch Herodot überliefert: „Als die Psylli einstens kein Wasser hatten, entschlossen sie sich, den Süd-

Wind zu bekriegen, weil er ihnen ihr Wasser ausgetrocknet hatte, und gingen demnach wider ihn zu Felde. Allein der Süd-Wind begrub sie unter dem Sand.“⁴⁰⁹

Zentrales Anliegen des Davidschen Werkes ist der richtige Umgang mit *Tempus* und *Occasio*, ein Thema, das man vor 1600 in dieser Form nicht findet.⁴¹⁰ Die Kupferstiche sind Illustrationen des Textes. Komplexität der Bildfolge, die *Tempus* und *Occasio* in szenischer Interaktion mit folgsamen und säumigen jungen Männern zeigt, die dialogische Struktur, die auf den Haupttext bezogene wörtliche Rede der Dargestellten durch Buchstaben indiziert unter dem Bild wiedergibt, und deutliche Bezugnahme der Bildszenen auf Davids Text machen deutlich, daß Theodoor Galle nach dem Davidschen Text arbeitete, auch wenn seine Bildfolge wie erwähnt bereits zwei Jahre vor dem vollständigen Buch erschien. Die Gründe dieser Verzögerung kennen wir nicht, doch ist darauf hinzuweisen, daß Galle auch die Stiche zum *Veridicus* selbständig vertrieben hatte.

Jan David demonstriert auch hier Gelehrsamkeit und bemerkenswerte Kenntnis antiker und mittelalterlicher Autoren. So zitiert er im Vorwort, *Praefatio ad lectorem*, das berühmte Epigramm des Ausonius über OCCASIO⁴¹¹ und bezieht in seine Ciceros Definition ein: Zeit ist Ewigkeit, und die Gelegenheit ist die Möglichkeit des christlichen Lebens.⁴¹²

Nach einem zweiseitigen Gedicht unter der Überschrift *AD OCCASIONEM / R.P. IOANNIS DAVID / PROSOPOPOELA* folgen zwölf Kapitel mit jeweils einem Kupferstich (Abb. 21-32). Im folgenden werden alle zwölf Stiche analysierend beschrieben, um den inneren Zusammenhang des Werkes herausarbeiten zu können.

Im ersten Kapitel und in erster Illustration (Abb. 21) werden OCCASIO und TEMPUS vorgestellt, ihre Funktionen, Symbole und Attribute, die sie bei sich

⁴⁰⁹ Zitiert nach Kat. Köln 1981, S. 103.

⁴¹⁰ Wittkower 1937/38, S. 314/315.

⁴¹¹ *Cuius opus? Phydiae qui signum Pallados, eius
Quique Iovem fecit: tertia palma ego sum.
Sum Dea, quae rara & paucis OCCASIO nota.
Quid rotulae insistis? Stare loco nequeo.
Quid talaria habes? Volucris sum; Mercurius quae
Fortunare solet, trado ego, cum volui.
Crine tegis faciem. Cognosci nolo. Sed, heus, tu,
Occipit calvo es. Ne teneat fugiens.
Quae tibi iu[n]cta comes? Dicat tibi. Dic, rogo, que sis?
Sum Dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit.
Sum Dea, quae facti non factique exigo poenas:
Nempe ut poeniteat; sic Metanoea vocor.
Tu modo dic, quid agat tecum? Si quando volavi,
Haec manet: hanc retinent quos ego praeterii.
Tu quoque, dum rogitas, dum percontando moraris,
Elapsam dices me tibi de manibus.*

⁴¹² Wittkower 1937/38, S. 315.

tragen, erläutert. *Tempus* in männlicher Gestalt ist im Bild durch ein A gekennzeichnet, *Occasio* in weiblicher Gestalt durch ein B. Unter dem Bild stehen in einem längsrechteckigen Kasten, ebenfalls durch A und B gekennzeichnet, die Sprechtexte der Figuren, mit denen sich die beiden Figuren dem Leser selbst vorstellen: *TEMPUS ET OCCASIO SUA EXPLICANT MUNIA / A Tempus ego, sine quo nihil est quodcumque ceatum est. / Me sine nec Caelum, neque caelo sidera, nec sol / Aureus irradiant: sine me, nec terra, nec aequor, / Et quidquid vasta Mundi compagne tenetur, / Existant: Sed enim, per me, velut omnia constat; / Omnia sic rursus, per me, revoluta labascent. / B Illa ego, quae priscis OCCASIO cognita Seclis. / Me quicumque catus non fastidivint, amico / Sed vultu acceptam tenuit, mandata capessens; / Ille sibi, compos voti, decora ampla paravit.* (DIE ZEIT UND DIE GELEGENHIET ERKLÄREN IHRE PFLICHTEN / A Ich bin die Zeit, ohne die nichts ist, was auch immer geschaffen ist. Ohne mich würde kein Himmel, keine Sterne am Himmel, keine goldene Sonne erleuchten, ohne mich existieren weder Erde noch Wasser / Meer und was immer im weiten Geflecht der Welt erhalten ist. Denn aber, durch mich, besteht gleichsam alles. So wird durch mich alles Wiedergedrehte vergehen. / B Ich bin jene, welche früheren Jahrhunderten als *Occasio* bekannt ist. Wer auch immer pffiffig ist, verschmäht mich nicht, sondern hat mich mit freundlichem Gesicht gefaßt, das Geschick ergreifend; jener hat sich, des Gelübdes mächtig, reichen Schmuck bereitet.)

Der Leser wird hier also direkt angesprochen und in den Dialog miteinbezogen. Diese frühneuzeitlichen „Sprechblasen“, die sich durch das Buchstabenverweissystem und die Texte unter dem Kupferstich ergeben, dominieren auch die weiteren elf Illustrationen. Hier werden die Figuren oder Szenen nicht erklärt wie im *Veridicus Christianus*, die Buchstaben bringen die einzelnen Figuren, die im Bild mit- und gegeneinander agieren, zum Sprechen.

Deshalb kann ein Buchstabe im Textfeld mehr als einmal vorkommen, wie zum Beispiel in der zweiten Illustration (Abb. 22) *AD FRUGEM VOCAT ANGE-LUS; AVOCAT DIABOLUS* [Zur Rechtschaffenheit ruft der Engel auf, der Teufel hält sie ab]: Als erster meldet sich der Engel (A), von links die Szene betretend und von *Occasio* und *Tempus* begleitet, zu Wort, der zur Rechtschaffenheit aufruft,⁴¹³ die Menge (B) antwortet.⁴¹⁴ Daraufhin spornt der Engel die Menge an, das „zu ergreifende Haar, das die heilige Nymphe angeboten hat, fröhlich zu ergrei-

⁴¹³ *A Machte nova grax dote, frui cui munere Divum Conspectuque datur. Vobis, OCCASIO, TEMPUS, Quodque fero CAELO auxilium, quam molliter adstant! - A Glück auf, Menge, mit dem neuen Geschenk, der gegeben wurde zu genießen das Geschenk und den Anblick der Reichtümer. Wie geneigt stehen Euch, Gelegenheit, Zeit, und was auch immer im wilden Himmel sei.*

⁴¹⁴ *B O nos felices, et amica sorte beatos, Gratia queis CAELO cen roscidus adpluit imber! - B O uns Glücklichen und durch das freundliche Schicksal Glücklichen, welche Gnade des durch den Himmel ganz wie angereget der taufeuchte Regen hat.*

fen⁴⁴⁵. Nun melden sich die durch C und D gekennzeichneten Teufelsfiguren, die durch Hörner auf dem Kopf, Flügel am Rücken, gekringelte Schwänze und tierartige Beine gekennzeichnet sind, zu Wort. Sie wollen die Menge vor der kahlen Göttin bewahren und werfen ihre Angelhaken und Netze nach den Menschen aus.⁴⁴⁶

Im dritten Kapitel (Abb. 23) wird erläutert, wie die Einfältigen auf Anweisung des Teufels die Zeit schändlich zerstören [3 *EATUI INSTINCTU SATANAE TURPITER TEMPUS TERUNT*]. Vor dem Hintergrund einer leicht hügeligen Landschaft steht hinten der zum Himmel aufblickende Engel. Im Bildmittelgrund stehen *Occasio* und *Tempus* und schauen auf die Einfältigen. *Tempus* ist in diesem Fall nicht leicht zu erkennen, kann man doch die geflügelte Figur, ihrer Attribute Armillarsphäre, Stundenglas, Sense beraubt, für einen zweiten Engel halten. Die jungen Männer raubten – angespornt durch die rechts stehenden Teufelsgestalten – die Attribute, um damit Schabernack zu treiben. Im Bild wird vor Augen geführt, wie sie mit der Zeit spielen, diese so verspielen und die rechte Gelegenheit verstreichen lassen: Die Armillarsphäre raubte ein junger Mann (E), der sie sich selbst auf den Kopf setzt. Durch seine Körperhaltung wird deutlich gemacht, daß er sich daraus einen Spaß macht. Mit gebeugten Knien in der Hocke, die Hände in die Hüfte gestützt scheint er mit der Armillarsphäre auf dem Haupte umher zu springen.⁴⁴⁷ F reitet auf der Sense wie auf einem Steckenpferd,⁴⁴⁸ G schaut durch das Stundenglas,⁴⁴⁹ D und C berauben *Tempus* der Federn seiner Flügel.⁴²⁰ Die Teufelsgestalten verkünden, daß die Jugend die einzige und richtige Zeit sei, sich diese durch Gelächter und Spiel zu vertreiben.⁴²¹

⁴⁴⁵ *A Ergo manus proferte alacres; quamque obtulit ultro Prensandam sarca NYMPHA comam constringite laeti* - A Also bringt hervor eifrige Hände, und das zu ergreifende Haar, das die heilige Nymphe darüber hinaus angeboten hat, ergreift fröhlich.

⁴⁴⁶ *C Non sic, o Iuvenes: deliria vana facebant.* - C So nicht, oh Jugend, sie führen inhaltlosen Wahnsinn aus.

D Laeta decent laetos, tristes Dea calva Catones. - D Die herrlichen Dinge schmücken die Fröhlichen, die kahle Göttin schmückt die traurigen Catones.

C Hem praedam! Hem praedam! Date retia, et ocyus hamos. - C Sieh den Vorteil! Siehe den Gewinn! Gebt Netze und scharfe Köder / Angelhaken!

⁴⁴⁷ *Hem, que sphaera! Polo subdam caput. En novus Atlas.* - Sieh, welche Sphäre! Ich habe das Haupt unter das Himmelreich gestellt. Wohl an, ein neuer Atlas.

⁴⁴⁸ *F Ast ego subsiliens equitabo in arudine longa.* – Siehe, aufspringend werde ich reiten auf einem langen Stecken.

⁴⁴⁹ *G Quam pellucidulo placet haec mihi clepsidra vitro!* - Wie gefällt mir diese Uhr aus durchsichtigem Glas!

⁴²⁰ *C Unam de multis mihi sit fas vellere pennam Gestamen capiti. D Non pluma hac aptior ulla.* – C Mir sei das Recht eine Feder von den vielen zu beanspruchen als Kopfschmuck. D Es gibt keine geeignete Feder als diese.

⁴²¹ *A Effluit in risum TEMPUS: quid rectius istam Aetatem deceat, quam ludere, quamque iocari?* - A Die Zeit vergeht im Gelächter: was ziemt sich diesem Alter besser als zu spielen und zu scherzen. *B Dum ver molle sinit, rapiat sua quemque voluptas.* - B Denn der weiche Frühling lässt, wen auch immer seine Lust ergreift.

Wurde im dritten Kapitel die Zeit verachtet, so wird im vierten Kapitel (Abb. 24) die Gelegenheit – durch den Teufel angespornt – elend verspottet [4 *STIMULANTE DAEMONE, MISERE ELUDITUR OCCASIO*]. Wieder steht der Engel im Hintergrund, *Tempus*, weiterhin der Attribute beraubt, im Mittelgrund. Im Vordergrund verspotteten die jungen Männer, die weiterhin die Attribute von *Tempus* halten, angespornt durch die Teufelsgestalten, die Gelegenheit.⁴²² Der rechte Teufel (A) weist eine Besonderheit auf. Ein Spruchband ist von seinem Mund ausgehend direkt in den Bildzusammenhang eingefügt: *Spectatum admissi risum teneatis amici* [Zum Schauspiel herbeigezogene Freunde, Ihr möget das Gelächter halten]. Ob diese Zeile nicht in Davids Versschema unter dem Bild passte, es zur Dramatisierung der Szene eingebaut wurde, ob David die Vorgabe dafür gab oder Theodor Galle die Initiative ergriff, ist nicht mehr festzustellen. In den Kupferstichen der Kapitel 8, 9, 10 und 11 kommen weitere Spruchbänder im Bild vor, von denen einige die unter den Bildern stehenden Dialoge zitieren, nicht jedoch in diesem Fall. Die jungen Männer umstehen *Occasio* hänselnd in einem Halbkreis,⁴²³ während einer von hinten eine Maske vor den kahlen Hinterkopf hält.⁴²⁴ Man macht sich darüber lustig, daß *Occasio* den langen Haarschopf nach vorn trägt und hinten kahl ist.⁴²⁵

Im fünften Kapitel (Abb. 25) wird gezeigt, wie die Klugen Zeit und Gelegenheit fleißig verehren, das vorbildliche Verhalten also [5 *TEMPUS ET OCCASIONE PRUDENTES STUDIOSE OBSERVANT*]. Der Engel A steht wieder im Vordergrund links und zeigt gen Himmel.⁴²⁶ Nachdem *Occasio*, die den jungen Män-

A Sic decet, et fas est: sic praesens excigit aetas. - A So gehört es sich und so ist es recht; so fordert es das gegenwärtige Alter *B Seria sint senibus, pueris ioci et ocia curae.* - B Ernstes sei für die Alten, den Jungen die Späße und die Zeit dafür.

⁴²² *A Hanc quoque nunc, Iuvenes, certatim invadite Larvam; Quandoquidem dat sponte sua se OCCASIO sponsam.* - A Jugend, geht dieses Gespenst jetzt und die Wette an; weil die Gelegenheit sich selbst freiwillig als Braut gibt.

B Huc socii, nova nascitur hic occasio risus. - B Hier Gefährten; hier bringt die Gelegenheit neues Gelächter hervor.

⁴²³ *C Pro monstru[m] borrendu[m]! D Quid id est? Num femina, vel mas?* – C Was für ein zu fürchtendes Monster! D Was ist dies? Entweder weiblich oder männlich?

⁴²⁴ *F Mos pueris, sponsam Maij exornare calendis, Reginaeque instar longa deducere pompa, Et ramis capiti obtensis, fausta omnia Nymphae Acclamare novae; quid si pro tempore, pro re, Haec eadem nobis ludatur fabula?* *G Belle.* - F Für die Jugend ist es Brauch, an den Kalenden des Mai die Braut zu schmücken, und nach Art der Königin auf einem langen Umzug herumzuführen und mit entgegen gehaltenen Zweigen auf dem Kopf und alles Glück der neuen Nymphe entgegenzurufen; was wenn für die Zeit für die Sache für uns diese selbe Geschichte gespielt wird. G Hübsch.

⁴²⁵ *E Fronte capillitium gerit; ast glabrum occiput illi* – Vorne trägt es Haare; jedoch jener Hinterkopf ist glatt / ist ein Milchgesicht.

⁴²⁶ *A Vos aedum Iuvenes; iam nunc datur esse beatis. Vos sapite, atque aliis spretum ne temnite Numen.* - A Wohl an ihr Jungen, nun wird schon gegeben bei den Glücklichen zu sein. Ihr wisst und verachtet nicht die von anderen verworfene Gelegenheit.

nern den Vorteil des guten Handelns erläutert, und *Tempus* zu den jungen Männern gesprochen haben (B und C),⁴²⁷ äußern sich diese in kurzen Kommentaren und Wünschen dazu.⁴²⁸ Zwei Buchstabenverweise zeigen, daß zwei falsche Textzuweisungen gemacht wurden: der Kommentar von dem durch D gekennzeichneten jungen Mann *Hospes gratus ades*,⁴²⁹ gehört zum Engel A, denn gemeint ist der Himmel, von dem zuvor im Kommentar von *Tempus* die Rede ist *Et rutili statuet super atria Celi*.⁴³⁰ Die zweite falsche Textzuweisung betrifft die beiden jungen Männer H und D. Letzterer ergreift die Hand von *Tempus*, aber H sagt „*Cedo manum, ed fidos amplectere fida cliens*,⁴³¹ dieser Kommentar paßt demnach eher zu D. Am Ende lobt der Engel die jungen Männer.⁴³²

Das sechste Kapitel (Abb. 26) zeigt, daß die Schnellen die Vorzüge der Gelegenheit ergreifen [6 *ALACRES OCCASIONIS COMMODA AMPLECTUNTUR*]. Der Engel, *Occasio* und *Tempus* stehen im Hintergrund und schauen zufrieden auf die fünf jungen Männer vor ihnen, die ihre Zeit für sinnvolle Dinge gebrauchen. Einer liest⁴³³ – vermutlich in der Heiligen Schrift –, einer betrachtet den Kruzifix,⁴³⁴ ein weiterer verteilt Geschenke.⁴³⁵ *Occasio* reicht dem Jüngling B den Palmwedel, um ihn zu ermutigen, weiter auf dem richtigen Pfad der Tugend zu wandeln,⁴³⁶ der neben *Occasio* stehende Engel ermahnt den Jüngling, er solle das Geschenk sinnvoll im Sinne der Geberin nutzen.⁴³⁷ *Tempus* ermahnt den Jüngling G,

⁴²⁷ *B Si quis amor nostri, vel si vos cura salutis Ulla tenet; magnam parvo post tempore messem Proferet.* - B Wenn es eine Liebe zu uns gibt, oder wenn euch irgendeine Sorge um das Heil festhält, dann wird es eine große Ernte nach kurzer Zeit hervorbringen.

⁴²⁸ *E Pro quam tua lumina laeti Adspicimus!* - E Wie sehen wir Deine Augen glücklich an.
F Quam tu nostris OCCASIO ocellis Exoptata venis! - F Wie kommst Du ersehnte Gelegenheit vor unsere Augen?

G Quam te tardante dolemus! - G Wie bedauern wir es, wenn Du Dich verspätest.

⁴²⁹ *D Hospes gratus ades.* - D Als willkommener Gast wirst Du hingehen.

⁴³⁰ *C Et rutili statuet super atria Celi.* - C Und wird es stellen über die Hallen des rötlichen Himmels.

⁴³¹ *H Cedo manum, ed fidos amplectere fida cliens.* - H Gib die Hand und umarme als Treue die treuen Klienten.

⁴³² *A Gratus hic est animi candor, placet ista voluntas.* - A Dies ist ein wertvoller Glanz der Seele, und dieser Wunsch gefällt.

⁴³³ *E Scire volo ad quantos OCCASIO ducat honores.* - E Ich will wissen, zu wie viel Ehre *Occasio* führt.

⁴³⁴ *H Ne dubita; mens ista mea est, mens ista meorum.* - H Kein Zweifel; jener Geist ist meiner, jener Geist ist der der meinen.

⁴³⁵ *C O praestans donum, dono praestantius omni!* - C O welches hervorragendes Geschenk, ich gebe hervorragender allen.

⁴³⁶ *A En tibi, care, mei magnum in te pignus amoris. Hoc si sollicite serves, et noveris uti; Magnus eris quondam. B Grates ago Nympha perennes.* - A Hier mein lieber ein großes Pfand meiner Liebe zu Dir. Wenn du dies fleißig bewahrst und wissen wirst es zu nutzen wirst du einst ein Großer sein. B Ewigen Dank sag ich Dir Nymphe.

⁴³⁷ *D In pretio sint dona tibi: dein utere iuncta Numinis instinctum, et Ductorum iusta tuorum.* - D Deine Geschenke sollen Dir wertvoll sein dann nutze sie nach der Ahnung der Göttin, und den Befehlen Deiner Führer.

auch er solle auf sein Geschenk achtgeben.⁴³⁸ Die beiden Teufelsfiguren streben rechts aus dem Bild, der eine schaut sich um und fragt den Engel, wie viele Jünglinge er ihm noch abwerben wolle.⁴³⁹

In der siebten Illustration (Abb. 27) wird gezeigt, was geschieht, wenn man das tut, was in den Illustrationen fünf und sechs vorgeführt wurde: Man ist in der Lage, zum rechten Zeitpunkt die Gelegenheit zu ergreifen [*DUM TEMPUS LABITUR, OCCASIONEM FRONTE CAPILLATAM REMORANTUR* – WÄHREND DIE ZEIT ENTSCHWINDET; HALTEN SIE DIE AN DER STIRN BEHAARTE GELEGENHEIT ZURÜCK]. *Tempus* steigt in die Luft, um in andere Gegenden zu fliegen.⁴⁴⁰ Die Jünglinge (B, C, E) geraten in Aufruhr, sie spornen sich gegenseitig an, die Gelegenheit beim Schopfe zu ergreifen,⁴⁴¹ dazwischen verkündet *Occasio*, daß auch sie zu einem anderen Ort muß.⁴⁴² Nachdem aber ihre Haare ergriffen wurden, sichert sie den Jünglingen zu, daß sie bei ihnen bleibe, bis sie mit dieser ergriffenen Gelegenheit zum Erfolg gelangt sein werden.⁴⁴³ Die Situation wird vom Engel (F) gelobt. Er erläutert, daß *Occasio* sich gerne freundlich zwingen läßt.⁴⁴⁴

Im Kupferstich des achten Kapitels (Abb. 28) *IMPRUDENTES SERO SAPIUNT, SUAMQUE DEPLORANT AMENTLAM* [DIE UNKLUGEN ERKENNEN SPÄT UND BEWEINEN IHRE GEISTLOSIGKEIT] stehen die beiden Teufelsgestalten inmitten der Menge von Jünglingen, die ihnen jedoch alle den Rücken zukehren und in die Luft schauen. Sie haben bemerkt, daß sie ihre Zeit vertan haben und daß sie die passende Gelegenheit nicht mehr ergreifen können. Nacheinander bringen sie ihr Erschrecken und Bedauern darüber zum

⁴³⁸ *F Quilibet ergo suo fungatur munere. G Faxo* - F Jeder verwalte also sein Geschenk. G Werde ich machen.

⁴³⁹ *I Angele, sic nostris usque insidiabere lucris?* - I Engel, wohin wirst du unseren Gewinn noch nachstellen?

⁴⁴⁰ *A Nunc opus est alios Terrarum invisere tractus, Et Iuvenes alios. Moniti vos ergo valete.* - Nun ist es nötig, andere Gegenden der Erde und andere Jünglinge zu besuchen. Ihr Ermahnten macht's gut.

⁴⁴¹ *B Quis subitae calor iste fugae?* - Was ist das für eine Hitze der unternommenen Flucht.
C Quin si fuga tandem Cera tibi est; pennas saltem Dea calva fugaces Sistas adhuc. - Wenn also die Flucht Dir endlich sicher ist, so lasse wenigstens, kahle Göttin, flüchtige Federn hier.
E Aufugiat? Sparsos potius pro fronte capillos Arripite. - Sie flieht? Ergreift eher die über die Stirn fallenden Haare.

⁴⁴² *D Cur tot nequidquam verba per auras Perditis? Hinc alio, mora nulla, recedo; valete.* - Warum verliert ihr so viele Worte vergebens über die Lüfte. Von hier weiche ich ohne Aufenthalt zu einem anderen zurück, machts gut.

⁴⁴³ *D Ai! Sine sponte sequar; vestrisque morabor Aedibus, ad ius tam donec perduxero metam.* - Oh! Laß los, freiwillig folge ich und werde mich in Euren Häusern aufhalten, solange bis ich Euch zur gerechten Ernte geführt haben werde.

⁴⁴⁴ *F Laudo animos, nam vi cogi DEA gaudet amica.* - Ich lobe die Seelen, denn es freut die Göttin mit freundlicher Gewalt gezwungen zu werden.

Ausdruck, was auch durch die Spruchbänder im Bild zum Ausdruck kommt.⁴⁴⁵ Einige versuchen, *Occasio* und *Tempus* zurückzurufen.⁴⁴⁶ Die beiden Dämonen (FG) merken, daß die Jünglinge sich von ihnen abwenden.⁴⁴⁷

Im neunten Bild (Abb. 29) wird die verzweifelte Situation derer dargestellt, die merken, daß sie die richtige Gelegenheit verpasst haben: *ELAPSUM TEMPUS ET OCCASIONEM INSEQUUNTUR, NON ASSEQUUNTUR*. [DER VERLORENEN ZEIT UND GELEGENHEIT STELLEN SIE NACH, ABER ERREICHEN SIE NICHT]. Die Jünglinge A und B im Hintergrund sehen der davonfliegenden Zeit hinterher. Im ersten Moment meinen sie, *Tempus* käme noch einmal zurück, sie rufen ihm hinterher, er solle sich nach ihnen umdrehen.⁴⁴⁸ Die beiden Jünglinge C und D im rechten Vordergrund laufen der *Occasio* hinterher, versuchen sie noch zu ergreifen. Ihr Hinterkopf ist aber kahl (*Post est Occasio calva*), sie können ihren Haarschopf also nicht mehr erfassen, nur das unnütze Schultertuch reißen sie von ihr.⁴⁴⁹ Ein weiterer junger Mann (E) läuft links hinter einer

⁴⁴⁵ Spruchbänder: A *Ne scit sors lapsa reverti*. – Das gefallene Schicksal weiß nicht zurückzukommen.
D *O mihi praeterita*.s – O meine Vergangenheit.

⁴⁴⁶ A *Hei mihi! Quo TEMPUS, quo se gratissimus hospes Proripuit?* - A Oh weh mir! Wohin ist die Zeit, wo hat sich der willkommene Gast hinbewegt?
B *Quo blanda parens Occasio rerum Tam locuples abiit?* - B Wo ist die so reiche *Occasio*, der strahlende Ursprung der Dinge hingegangen?

C *O si mihi Iupiter illam Nunc statuat reducem, neglectaque tempora reddat!* - C Oh, wenn mir Jupiter jene zurückgäbe, kehrte ich um und wenn er die vernachlässigten Zeiten zurückbrächte!

D *Ut mihi nulla brevis, sine fructu, diffluat hora!* - D Daß mir keine kurze Stunde, ohne Frucht, entfliehe!

E *O mihi delapsi fiat si copia vultus!* - E Wenn ich doch den Reichtum des entflohenen Gesichtes hätte.

A *TEMPUS, ades! Nobis utinam te OCCASIO sistas! Grati eritis.* - A *Tempus*, komm! *Occasio*, wenn du doch hierliebtest! Glücklich werdet ihr sein!

B *Vos amplectemur.* - B Wir werden euch umarmen.

C *Dona placebunt.* - C Die Gaben werden gefallen.

D *O volucres Divi, pia Numina, ades te, redite.* - D O flüchtige Götter, fromme Geister, kommt her, kehrt zurück.

E *Vos revoco.* - E Euch rufe ich zurück.

⁴⁴⁷ F *Frustra.* G *Remunt aversa reverti.* - F Vergeblich. G Die Verkehrten rudern zurück.

⁴⁴⁸ A *Hem socii, quantum video, non omnis adempta Spes nobis: nova praeteritorum alludit imago.* - A Hallo Gefährten, soweit ich sehe, ist noch nicht jede Hoffnung verloren. Ein neues Bild des Vergangenen kommt heran.

B *Siste gradum, TEMPUS. Quo tam pernicibus alis Praecipitas?* - B Verhalte den Schritt *Tempus*, wohin stürzt du dich auf so verderblichen Flügeln?

A *Lentesce precor, nosque adspice praesens.* - A Werde langsam, bitte ich und sieh uns jetzt an.

B *Ab! Fugit!* - B Ah! Sie flieht.

⁴⁴⁹ C *Heu! Velox Occasio praeterit, ora Detorquens alio.* - C Oh! Die Gelegenheit geht schnell vorüber, das Gesicht einem Anderen zudrehend.

D *Miseris quid denique restat?* - D Was bleibt nun den Armseligen?

C *Quid vetat iniectis manibus retinere fugacem?* - C Was verhindert die Flüchtige zurückzuhalten mit hochgeworfenen Armen?

D *Ferte manus.* - D Bring die Hände.

Dämonengestalt her, zeigt auf einen Vogel, der in den Himmel hinauffliegt. Im Text unter dem Bild ist ihm der Ausruf „*Spät verstehen wir!*“ zugeteilt, im Bild ein Spruchband „*Die Zeit fliegt unwiederbringlich davon!*“⁴⁵⁰ Ein bemerkenswerter Wortwechsel findet statt zwischen dem Jüngling D und der im Hintergrund auf einer kleinen Anhöhe stehenden, bzw. tanzenden Teufelsgestalt. Der Jüngling ruft durch ein Spruchband im Bild verzweifelt *Post est Occasio calva!* Derselbe Satz ist durch den Buchstaben F dem Teufel in den Mund gelegt, durch die Situation wird deutlich, daß dieser den jungen Mann gehäßig nachhafft.⁴⁵¹

Der zehnte Stich (Abb. 30) führt dem Betrachter vor: *QUANTI DAMNI, QUANTIQUE PERICULI SIT OCCASIONEM NEGLIXISSE* – WIEVIEL DER VERDAMMNIS UND WIEVIEL DER GEFAHR IST ES, DIE GELEGENHEIT ZU VERNACHLÄSSIGEN? Am rechten Bildrand klafft neben einer hügeligen Landschaft das große, aufgerissene Maul des Höllenhundes, aus dessen Nasenlöchern Dampf und dem Maul Feuerflammen emporsteigen. Die große Teufelsgestalt hat sich das Schultertuch der *Occasio* umgelegt, das im Bild davor einer der jungen Männer erhaschen konnte. Er macht sich über die Jünglinge her, die er mit dem anderen Dämon zusammen durch eine Kette gefangen dem Höllenschlund zuführen will. Durch das umgehängte Tuch und seinen Ausruf, die Jungen sollen doch, da die *Occasio* hinten kahl sei, seinen Haarschopf, den er hinten habe, ergreifen, zeigt er sich als falsche *Occasio*.⁴⁵² Der kleinere Dämon ruft, an der Kette ziehend, daß passive Menschen in die Hölle zu führen seien.⁴⁵³ Die in der Kette der Dämonen gefangenen Männer (C, D, E, F) beklagen sich über ihr Unglück und ihre Dummheit, Ratschläge nicht befolgt zu haben, so daß die Zeit ungenutzt verstrich.⁴⁵⁴ Der große Dämon macht ihnen klar, daß es nun zu spät sei weise zu werden und auf Heil zu hoffen.⁴⁵⁵

C En eluctata est, veste relicta Prende capillitium, et proprio remorare capistro. - C Sieh, sie hat es erreicht mit zurückgelassenem Gewand. Nimm die Perücke und halte sie mit dem eigenen Halfter zurück.

⁴⁵⁰ *E Heu! Sero sapimus.* - E Oh! Spät verstehen wir.

Spruchband: *D Post est occasio calva.* – Hinten ist *Occasio* kahl.

E Volat irrevocabile tempus. – Die Zeit fliegt unwiederbringlich weg.

⁴⁵¹ *F POST EST OCCASIO CALVA.*- F Hinten ist die *Occasio* kahl.

⁴⁵² *A Non, ut vos fertis, post est Occasio calva: Ecce, capillatam obtendo, gaudete, tenete.* - A Nein, das müßt ihr ertragen, hinten ist die Gelegenheit kahl: hier, freut euch und nehmt, ich habe einen behaarten Hinterkopf.

⁴⁵³ *B Ad baratrum, ad baratrum, sic sic raptentur inertes.* - B In die Hölle, in die Hölle! Dorthin werden die passiven Leute weggeführt.

⁴⁵⁴ *C O stultum puerile genus!* – C O dumme und kindische Gesellschaft!

D Proh vana Inventae Consilia! - D O vergebliche Ratschläge verschwendet an die Kinder!

E O sero semper meliora sequentes! - E Oh jene die nichts machen wartend, daß ein besserer Moment kommt!

F Eben, me miserum, cui ver geniale inventae Frugis inops abiit, Metamoeaque sola remansit! - F Wie unglücklich bin ich! Der glänzende Frühling meiner fruchtlosen Jugend ist entflohen und nur die Erinnerung bleibt.

Im elften (Abb. 31) und damit vorletzten Stich zeigt eine Darstellung, die an „Christus in der Vorhölle“ erinnert: *ANGELUS DIABOLO PRAEDAM EXTORQUET AD POENITENTIAM* – DER ENGEL ENTWINDET DEM TEUFEL DIE BEUTE ZUM BEREUEN. Der Engel betritt von links die Szene, er ruft den jungen Männern zu, daß sie keine Nahrung für diese brennenden Kieferknochen seien – der offene Höllenschlund am rechten Bildrand.⁴⁵⁶ Die beiden Dämonen haben die Kette fallen lassen, sie sitzen nun verzweifelt, die Hände über dem Kopf zusammenschlagend und sich die Ohren zuhaltend, am Rand des Höllenschlundes. Sie halten sich die Ohren zu, um nicht die reuigen Worte des Jünglings B hören zu müssen, der zusammen mit zwei weiteren vor dem Engel auf die Knie gesunken ist.⁴⁵⁷ Auch einer der beiden stehenden Jungen spricht durch ein Spruchband bittende Worte der Reue zum Engel.⁴⁵⁸ Der Engel nimmt die entschuldigenden Worte an und ermahnt sie, immer an die vermiedenen Gefahren zurückzudenken, um nicht wieder faul und untätig zu werden.⁴⁵⁹

Der letzte Stich (Abb. 32) zeigt DIE UNTERSCHIEDLICHEN AUSGÄNGE DER ERGRIFFENEN UND VERNACHLÄSSIGTEN GELEGENHEIT [*CAPTATAE NEGLECTAEQUE; OCCASIONIS DISPARES EXITUS*]. Im Himmel sieht man diejenigen, die die Gelegenheit zum rechten Zeitpunkt ergriffen haben, ihre Lebenszeit sinnvoll nutzten und nun den Lohn dafür erhalten (A).⁴⁶⁰ Unter der durch Wolken abgegrenzten Himmelszone befindet sich keine

G Parce Deus; tam vesani nos poenitet orsi. - G Hab Mitleid, großer Gott! Wir bereuen bitter die außerordentliche Dummheit unserer Jugend!

O[mn]es Quam dolet, insano sic indulsisse furori! A Iam sero sapitis: non est spes ulla salutis. - Alle Wir bereuen alle nachgegeben zu haben einer sinnlosen Leidenschaft.

⁴⁵⁵ *A Iam sero sapitis: non est spes ulla salutis.* - A Es ist zu spät weise zu werden, es gibt keine Hoffnung mehr auf Heil.

⁴⁵⁶ *A Hinc, hinc, foeda lues Erebi, fera pessima, ad Orcum: Non haec tam furis debetur faucibus esca.* - A Komm da raus, laß all die schrecklichen Bestien im Dunkel der Unterwelt, derartige Nahrung ist so flammenden Kieferknochen nicht angemessen.

⁴⁵⁷ *B Angele, fide comes, nos traegue salutis amator Quaesio, tuere tuos deinceps hac lege clientes; Ut, licet ad magnos posthac OCCASIO honores Et TEMPUS miseris perit; tamen illa supersit Ansa, patrocinio vestro, quae rite piandis Commisissatis esse quae: ne morte luamus Aeterna, et nunquam liceat sperare salutem.* - B Engel, treuer Begleiter, der du über unser Heil wachst, beschütze die, die von dir abhängig sind und die, die von nun an untergeben sind. Erlaube *Occasio* und *Tempus* zu großer Ehre zu gelangen, trotz der zugestoßenen Unglücksfälle. Versöhne die, die gottesfürchtig die Riten erfüllen, um dem ewigen Tod zu entweichen und um eines Tages auf Heil hoffen zu können.

⁴⁵⁸ *Angele qui meus es custos, pietate superna / Me tibi commissam serva, defende, gubernata.* - Engel, du bist mein Beschützer, ich gebe mich zurück in deine Hände, beschütze mich, leite mich.

⁴⁵⁹ *A Faxo, modo faciant praemissa pericula cautos.* - A Ich gewähre sie Euch, aber daß die vermiedenen Gefahren Euch umsichtig machen!

⁴⁶⁰ *A O pietas suprema, et inenarrabile donum Laetitiae! Deus alme, tuo quot fonte redundant Gaudia! Felices, QUIBUS EST OCCASIO CORDI!* - A O höchste Gottesfurcht, unsagbares Geschenk der Freude! Allmächtiger Gott, welche Glückseligkeiten sprudeln aus deiner Quelle hervor! Glückliche die, die *Occasio* ergriffen haben!

Landschaft, in welche die Szenerie gebettet ist, wie in den anderen Darstellungen. Der Hintergrund ist grau, davor ein riesiges, aufgerissenes Maul, worin diejenigen, die ihre Lebenszeit ungenutzt verstreichen ließen, in Flammen darben müssen. Alle drei bedauern die ausgelassenen Gelegenheiten, die sie im Leben hätten ergreifen müssen (B, C, E).⁴⁶¹ Die Dämonengestalten, die in den letzten Bildern sich stets um zu verderbende Seelen bemüht haben, freuen sich über die Dummheit der nun in der Hölle sitzenden Faulen und ermahnen sie, daß jeder Klagelaut zu noch mehr Schmerzen führen wird und das Bedauern zu spät kommt (D, F).⁴⁶²

Dadurch, daß der Betrachter der Stiche den direkten Dialog der Figuren in den Unterschriften lesend verfolgen kann, selbst angesprochen wird und hinter dem eigentlichen Werk eine von Jan David als Theaterstück geformte Kurzversion des Textes, *OCCASIO DRAMA*, angehängt ist, bleibt kein Zweifel, daß dieses Buch pädagogisch-didaktische Funktion, vor allem für junge Leute, haben sollte. Im neunten Stich (Abb. 29) spricht ein junger Mann durch ein beschriftetes Papierband vor seinem Mund direkt: *Post est Occasio calva*. Dies bezieht sich, zusammen mit der vorher erwähnten *frons capillata*, auf ein bekanntes Distichon aus den *Disticha Catonis* (II, 16): *Rem tibi quam nosces aptam dimittere noli: Fronte capillata, post est occasio calva*.⁴⁶³ Das Distichon wurde schon in der mittellateinischen Schulbuchliteratur häufig zitiert, jeder gebildete kannte das literarische Bild, Jan David zeigt in seinem Buch, wie es auf das christliche Leben angewendet werden kann. Zusätzlich läßt er es von Theodoor Galle anschaulich illustrieren, läßt die bekannten, jahrhundertealten literarischen Vorbilder fast wörtlich ins Bild umsetzen. Die dialogische Struktur und Aufteilung in Szenen prägt wie ausgeführt auch deutlich die Konzeption der Bilder, die als Illustration von Szenen funktionieren.

Dem angehängten Drama ist ein eigenes Titelblatt vorangestellt (Abb. 33), das neben der Inschrift *OCCASIO DRAMA P. IOANNIS DAVID, Societatis Iesu Sacerdotis. ANTVERPLAE, EX OFFICINA PLANTINIANA, Apud Ioannem Moretum. MDCV* lediglich das Signet des Verlagshauses in Rollwerkkartuschen aufweist. Nach zwei Vorreden sind auf der dritten Seite die darzustellenden Personen bzw. Personifikationen aufgelistet, überschrieben als *DRAMATIS INTERLOCU-*

⁴⁶¹ *B Tempus iit; dum vixi OCCASIO spreta recessit: Do nunc stultitiae poenas miseranda perennes.* - B Die Zeit ist mir mein Leben lang entwichen, die mißachtete *Occasio* ist hinweggegangen. Jetzt ertrage ich nur die ewige Strafe meiner Dummheit.

C Hei quanti constans OCCASIO perditā, quanti! - C Nun, du siehst, wie du den Verlust der *Occasio* teuer bezahlt hast.

E Me miseram, quantas parit haec amentia clades! Propterea horribiles infelix incolo flammās. - E Wie unglücklich ich bin! Welche Pein erzeugt diese beklagenswerte Torheit, die mich herabgestürzt hat in die schrecklichen Flammen.

⁴⁶² *D Vana canis: duplicant semper lamenta dolores* - D Du jammerst vergeblich. Der einzige Effekt der Klagelaute ist den Schmerz zu verdoppeln.

F Sero Phryges sapiunt: POST EST OCCASIO CALVA. - F Zu spät wissen die Phrygier: Hinten ist die *Occasio* kahl.

⁴⁶³ Zitiert nach Wittkower 1937/38, S. 314, Anm. 5.

TORES (Abb. 34). Zu *Angelus*, *Tempus* und *Occasio* stehen folgende Kommentare: *Angelus – splendide ornatus / Tempus – Iuvenis alatus, cum falce & clepsidra / OCCASIO – Nympha, fronte capillata*. Die fünf uneinsichtigen Jünglinge [*Quinque iuvenes imprudentes*] heißen Golphus, Britto, Pontanus, Morinus und Oleander, die fünf einsichtigen [*Quinque prudentes*] Drusillus, Tornus, Storia, Mirandulus und Darotistus. Die drei verdammten Seelen [*Tres animae damnatae*] tragen keine Namen, sind nur als 1., 2. und 3. Anima gekennzeichnet. Es folgen *Diabolus magnus* und *Diabolus parvus* ohne weitere Angaben, zuletzt der *Beatorum chorus* mit der Ortsangabe *In caelo*. Es folgt das neunundzwanzig Seiten lange Drama⁴⁶⁴ das in 12 Akte [*Schema I, II, III ...*] aufgeteilt ist. Diese tragen dieselben Überschriften, wie Kupferstiche und Kapitel des ersten Teils des Werkes. Das Ende bildet ein einseitiger Epilog.

In Hinblick auf die dramatische Version des Anhangs soll hier kurz auf das Jesuitentheater eingegangen werden. Jan David legte wie die meisten anderen jesuitischen Autoren auch großen Wert auf seine humanistische Bildung. An einigen Stellen wurde gezeigt, daß er diese durch Zitate von Horaz, Aristoteles und anderen in seinen Texten beständig demonstriert. Das jesuitische Theaterstück war als didaktische Veranstaltung unaristotelisch und damit traditionsbrechende Neuerung.⁴⁶⁵ Dies läßt sich schon für das zur Einweihung der Münchner Michaelskirche 1597 aufgeführte Stück *Triumphus Divi Michaelis* nachweisen.⁴⁶⁶ Die Hinwegsetzung über die Vorschriften des Aristoteles und des Horaz ist dem Dichter jedoch keineswegs als Fehler anzulasten, sondern vielmehr Konsequenz aus der Einsicht, daß an das jesuitische Schuldrama Anforderungen gestellt wurden, denen die alleinige Orientierung an der antiken Poetik nicht beizukommen sei. Bei Jan David ist es vor allem die Einführung allegorischer Personen,⁴⁶⁷ die von der aristotelischen Form abweichen. Dies ist schon von den Ordenschronisten mit dem übergeordneten rhetorischen Ziel größtmöglich affektiver *persuasio* legitimiert worden.⁴⁶⁸ Es sei hier nur ergänzend erwähnt, daß z.B. der Kölner Stiltheoretiker, Dramatiker und Lyriker Jacob Masen (1608-1681) geistliche Dramen schrieb, die in Analogie zum vierfachen Schriftsinn mehrfach gedeutet werden konnten. Indikatoren für eine über den *sensus historicus* hinausgehende *significatio* waren Personifikationen, Allegorien und Embleme auf der Bühne. Masen empfahl, den antiken Chor durch eine emblematische Darstellung in einem *Tablaeu vivant* zu ersetzen, das von Instrumentalmusik und einem Ballett untermalt werden könnte; die Kombination von visuellen und auditiven Effekten gewähre zugleich ästhetischen Genuß und

⁴⁶⁴ David 1605, S. 278-307.

⁴⁶⁵ Bauer 1994, S. 200.

⁴⁶⁶ Bauer 1982.

⁴⁶⁷ Bauer 1994, S. 199: „Für die Personifikationen von Tugenden und Lastern und die Einbeziehung überirdischer Mächte, die wie Personen agieren, gab es in den aristotelischen Poetiken keine Lizenzen.“

⁴⁶⁸ Vgl. zu dieser Problematik Bauer 1994, v.a. S. 198/199, wo sie weitere Kennzeichen jesuitischer Theaterstücke, die nicht mit Hilfe der aristotelischen oder horazischen Poetik zu rechtfertigen sind, aufzählt und erläutert.

wirke aufs Gemüt.⁴⁶⁹ Erwünscht war eine Überflutung des Rezipienten mit Sinnangeboten und Bedeutungsdimensionen, deren umfassende Entschlüsselung nur noch dem exegetisch geschulten und ikonographisch versierten Zuschauer zuzutrauen war. Jan David wird 50 Jahre vor Masens Schriften, Ausführungen und Definitionen sein Drama noch frei von diesen erst später entstehenden Vorgaben geschrieben haben, doch die Einführung der Allegorien stellt eine Vorbereitung auf das dar, was unter Masen und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch ausführlicher unter Menestrier in seinem *L'art des emblèmes* von 1684⁴⁷⁰ definiert wird. Die Theorie folgt der Praxis.

Die Illustrationen in Davids *Occasio* unterscheiden sich von denen des *Veridicus* besonders deshalb auffallend, weil Theodoor Galle die dramatische Dialogstruktur des Textes in Bilder übersetzt. So ist die Bilderfolge als Szenenfolge zu verstehen, in der die stets wiedererkennbaren Akteure, sowohl Jünglinge als auch Teufel, ihre allegorischen Spielereien um genutzte und vertane Gelegenheit treiben. Die in den Szenen häufig simultan agierenden Figuren erhalten Erklärung und Sprache durch das Buchstabenverweissystem und die dadurch erschlossenen Dialogtexte unter den Darstellungen. Letztendlich ist die Bildfolge als Umsetzung der Schlüsselszenen eines Dramas zu verstehen, wie es dem ausführlichen Text der *Occasio* im Druck angehängt ist.

Zur Darstellung der *Occasio* in Literatur und Kunst vor Jan David muß vor allem das *Occasio*-Emblem bei Alcivius Erwähnung finden. In der ersten französischen Ausgabe von 1540, die Jan David gekannt haben wird, ist es das 42. Emblem (Abb. 37): Die Inscriptio lautet simpel *In occasionem*, die Subscriptio ist in lateinischen elegischen Distichen verfasst, auf der gegenüberliegenden Seite steht der französische Text unter der Überschrift *De la deesse Occasion*. Die Darstellung der Figur *Occasio* ist recht einfach: Vor einer hügeligen Landschaft steht *Occasio* auf bzw. über den Wellen des Meeres, an den Füßen mit Flügeln ausgestattet. Sie ist nackt, nur ein langes Tuch umflattert von ihrer linken Hand gehalten die Hüften, so daß die Scham verdeckt ist. In der rechten Hand hält sie ein scharfes Messer (*novacula*). In der linken oberen Ecke kommt aus den Wolken ein Gesicht mit aufgeblasenen Backen zum Vorschein, der Wind, der Tuch und Haare aufwirbelt. Der Hinterkopf der *Occasio* ist kahl, die Haare flattern im Wind nach vorn, hängen also nicht vor dem Gesicht. Der Holzschnitt ist in diesem wichtigen Detail nicht sehr souverän ausgeführt. Wäre einem die Ikonographie nicht bekannt, könnte man meinen, *Occasio* trüge auf dem Hinterkopf eine kappenartige Kopfbedeckung, mit der sie die Haare nach vorne gebunden hat.

⁴⁶⁹ Vgl. Bauer 1994, S. 218, die auf Masens *Palaestra eloquentiae ligatae*, S. 21 des 2. Bandes verweist.

⁴⁷⁰ Claude-Francois Menestrier: *L'art des emblèmes*, Paris 1684, Nachdruck 1981. Menestrier bescheinigt Masen eine immense Gelehrsamkeit, kritisiert aber die positivistische Stoffanhäufung. Vgl. Bauer 1994, S. 219, Anm. 71.

Im Vergleich mit dem Galle-Davidschen Werk ist hervorzuheben, daß die Personifikation wie in antiker Tradition üblich nackt erscheint, bei Galle/David ist sie für die Jesuitenzöglinge gänzlich bekleidet. Das einzige Attribut bei Alciatus ist das scharfe Messer, bei Galle/David trägt sie eine ganze Reihe von Attributen bei sich. Für den Zusammenhang mit dem Davidschen Buch ist die Tatsache, daß der französische Text, anders als der lateinische, in der Ich-Form geschrieben ist, von großer Bedeutung. *Occasio* stellt sich dem Leser-Betrachter ebenso selbst vor, wie dies *Occasio* und *Tempus* im ersten Stich von *Occasio Arrepta Neglecta* tun: *Je suis Occasion que Lysippus forma, / La marque seule estant du cher temps que l'homme a. / La roe soubz mes pieds, dont ne puis arrester / Les plumes que ie y ay, me sont plus fort haster. / Mon rasoir signe rend, que tout oultre ie taille. / Mes cheueux au front seul, monstrent quon ne me faille: / Car sile doz ie tourne, accoups puis eschapper: Veu que derrire poil nay, ou lon me puisse happer. / A cause de vous tous, louvrier feist no[n] histoire, / Esperant que seray image monitoire. / Pourcesante durant, mettez le temps a point, / Veu que en viellesse, a tard remord au cueur vous poinct.*⁴⁷¹

Daß Lysipp die *Occasio* geschaffen haben soll, geht auf ein Antologia Graeca-Epigramm zurück.⁴⁷² Ein Bildungszeit, das auch David im Text erwähnt, für Theodoors Illustrationen jedoch keine Rolle spielt, schon deshalb weil seine *Occasio* bekleidet für den Jesuitenzögling antikische Nacktheit vermied.

In der Forschung findet Davids *Occasio* noch weniger Beachtung als sein *Veridicus Christianus*. Wittkower sah in dem Werk die Ursache späterer Unterscheidung von *Occasio* und *Tempus* in der flämischen Kunst,⁴⁷³ übersah dabei jedoch, daß hier vor allem die Alciatus-Rezeption und verstärkt humanistisch geprägte Aufgabenstellung eine Rolle gespielt haben dürften. Exakte Nachbildungen der Davidschen Erfindungen scheinen außerhalb der Graphik bislang nicht nachweisbar zu sein. Eine eingehende Untersuchung zu Bild und Text oder wenigstens den Bildern Galles fehlten bislang vollständig.

⁴⁷¹ Henkel-Schöne 1967/1996, Sp. 1810: *Diß Bild hat der Meister erdacht/ Lysipp von Sycion vnd gmacht / Wer bistu aber nir das sag?/ Die Gelegenheit der zeit on zag. / Warumb stehst auffs Rads Felgen rund?/ Weil ich alles verkehr zur stund. / Was tun dFlügel an Füßen dein?/ Dmüt ich belder von hin köndt seyn. / Warumb belst in der rechten Hand / Ein schrpfen Scharsach one band?/ Damit gib ich zuwerstehn ja / Das ich scherpfjer sey dann diß da. / Was thust an der Stirn mit dem Har?/ Das man mich kommend greiffe zwar. / Warumb ist aber hinden sGnick / So kal? Vnd hast kein Haar zurück?/ So einer mich last also schnell / Wegfabren / vnd sicht nicht auff hell / Derselbs kann nachmal mich nit mehr / Greiffen vnd zu rüek ziehen ber. / Also hat der Meister kunstrich / Gemacht vnd außgestrichen mich / Damit ich jedermann verman / So thu ich auff den Felgen stan.*

⁴⁷² Henkel-Schöne 1967/1996, Sp. 1810.

⁴⁷³ Wittkower 1937/38, S. 324, Abb. 48c.

PARADISVS
SPONSI ET SPONSÆ:
IN QVO

MESSIS

MYRRHÆ ET AROMATVM,
ex instrumentis ac mysterijs
Passionis CHRISTI colligenda,
vt ei commoriamur.

ET

PANCARPIVM MARIANVM,
Septemplici Titulorum serie
distinctum:

*vt in B. VIRGINIS odorem curramus
et CHRISTVS formetur in nobis.*

Auctore P. IOANNE DAVID,
Societatis IESV
Sacerdote.

ANTVERPÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA,
Apud Ioannem Moretum.
M. DC. VII.

Paradisus Sponsi et Sponsae, 1607

Das dritte Erbauungsbuch von Jan David erscheint 1607 unter dem Titel *Paradisus Sponsi et Sponsae*.⁴⁷⁴ Es handelt sich eigentlich um zwei Werke – *Messis Myrrhae et Aromaticum* und *Pancarpium Marianum*, die unter dem Titel *Paradisus Sponsi et Sponsae* meistens zusammengebunden erscheinen. Sie werden in der nachfolgenden Untersuchung in einem Kapitel als ein Werk mit zwei häufig zusammen edierten und gebundenen Büchern behandelt: *Messis Myrrhae et Aromaticum... ET Pancarpium Marianum*. Es existieren zwar von beiden Werken einzelne Ausgaben, dem Leser wird aber auf dem gemeinsamen Titelkupfer (Abb. 38) deutlich gemacht, daß sich hinter dem Titel *Paradisus Sponsi et Sponsae* zwei Titel, respektive Werke verbergen, denn es folgt ein Doppelpunkt und die beiden eigentlichen Titel zu den Werken: „in quo *Messis Myrrhae et aromaticum... ET Pancarpium Marianum*“. Diese Tatsache ist in der spärlichen Forschungsliteratur – außer bei Chatelain – weder bemerkt noch bedacht worden, die Titel werden willkürlich und tatsachenverkennend benutzt. So schreibt Spengler: „Davids *Paradisus Sponsi et Sponsae* mit seinen 100 ganzseitigen Emblemstichen und dessen zweitem Buch *Pancarpium Marianum*, das mit 52 Abbil-

⁴⁷⁴ Knipping gibt als Erscheinungsjahr 1618 an. Knipping 1974 I, S. 186. In diesem Jahr erschien eine weitere Ausgabe, den Drucken sieht man jedoch an, daß die Kupferplatten vorher schon oft benutzt worden sein müssen. Funck 1925, S. 303.

dungen ausgestattet ist...“⁴⁷⁵ Der Autor verstand weder Titel noch Inhalt und es entging ihm unter anderem auch, daß das Werk insgesamt 104, jedes Buch aber 50 numerierte Stiche enthält, zuzüglich der jeweiligen Titelkupfer (Abb. 38 und 40 und je einem Vorwortkupferstich (Abb. 39 und 41).

Sehr ähnlich im Aufbau sind beide Teile durch je 50 numerierte Kupferstiche illustriert, die wiederum Theodoor Galle anfertigte. Die ersten 50 Kupferstiche (z.B. Abb. 42-46) sind der Meditation über die Passion Christi gewidmet, die zweiten 50 (z.B. Abb. 47-62) der Jungfrau Maria und ihren Beinamen. Beide Bücher werden hier in einem Kapitel gemeinsam als eine Publikation untersucht, analysiert und vorgestellt,⁴⁷⁶ da sie als solche Einheit konzipiert wurden, auch wenn Einzelausgaben nachweisbar sind.⁴⁷⁷ Das Doppelbuch gilt als eines der erfolgreichsten Werke der flämischen Erbauungsliteratur im 17. Jahrhundert.⁴⁷⁸ Von März bis Juli 1607 druckt Jan Moretus eine Auflage von 1525 Exemplaren im Oktavformat. Bereits 1608 erscheint bei Mikolaj Lob in Krakau die polnische Übersetzung „*Piecdziesiat punkton*“, 1617 die deutsche Übersetzung des Benediktiners Carolus Stengelius bei Christoff Mang in Augsburg.⁴⁷⁹ Noch im 19. Jahrhundert erscheinen Ausgaben, wie z.B. die französische Übersetzung im Jahre 1854 in Paris bei Paul Sausseret „*Le jardin mystique...Pancarpe de Marie*“.⁴⁸⁰

Die Titelkupfer (Abb. 38 und 40) sind zu denen der anderen Bücher komplett unterschiedlich, untereinander aber sehr ähnlich. In dem ersten (Abb. 38) für die gemeinsame Edition finden sich die verlegerischen Angaben in einer querrrechteckigen Rollwerkkartusche am unteren Rand: *ANTVERPLAE, / EX OFFICINA*

⁴⁷⁵ Spengler 2003, S. 156. Einzig Chatelain 1993, S. 157 bemerkt im kurzen Katalogbeitrag, daß es sich um zwei Werke unter einem Titel mit zwei Untertiteln handelt.

⁴⁷⁶ Als gemeinsame Edition konnte das Werk in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Sign. Res. Asc. 1344) eingesehen werden. Online unter: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00007241-6> Auch in der Kölner Universitätsbibliothek sowie in der HAB Wolfenbüttel wurden zusammengebundene Exemplare konsultiert.

⁴⁷⁷ Funck 1925, S. 302/303. Als Einzeledition ist das *Pancarpium Marianum* in der Berliner Staatsbibliothek vorhanden (Sign. Dv 1010), es fehlen bis auf drei alle weiteren Abbildungen, die zu einem nicht mehr bestimmbareren Zeitpunkt herausgetrennt worden sind. In Passau scheint eine Einzeledition des ersten Teils vorzuliegen, in Kat. Passau 1987, S. 323 folgendermaßen beschrieben: „*David, Jan, Paradisus Sponsi et Sponsae: Dieses zweite EmblemBuch Davids hat 52 Emblemkupfer, ... die Leidensgeschichte Christi dargestellt.*“ Es wird sich hier um den ersten Teil *Messis myrrhae et aromatum* handeln, der den Titelkupfer, den Kupferstich des Vorwortes und 50 numerierte Kupferstiche beinhaltet, die Aussage 52 Emblemkupfer ist ungenau und falsch. Desweiteren ist anzumerken, daß es sich nicht um das zweite sondern bereits um das dritte Buch Davids handelt.

⁴⁷⁸ Salviucci 1996, S. 155-157.

⁴⁷⁹ Hansmann 1982, S. 223. Vgl. auch die Information der Emblemdatenbank der Bayerischen Staatsbibliothek München unter [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=144&inpBitmuster=2](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=144&inpBitmuster=2) (zuletzt am 7.10.2015).

⁴⁸⁰ Vgl. Information der Emblemdatenbank der Bayerischen Staatsbibliothek München unter [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=144&inpBitmuster=2](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=144&inpBitmuster=2) (zuletzt am 7.10.2015).

PLANTINIANA, / *Apud Ioannem Moretum. / M. DC. VII.* Am oberen Rand steht der „Übertitel“ in einem quer ovalen an den Seiten von Schleifen zusammengehaltenen Lorbeerkranz: *PARADISUS / SPONSI ET SPONSAE: IN QUO.* Die beiden Titel der zusammeneditierten Bücher erscheinen in einem großen runden Kranz aus Blumen, Blättern, Zweigen, in Blüten erscheinenden Engelsköpfen usw.: *MESSIS / MYRRHAE ET AROMATUM, / es instrumentis ac mysterijs / Passionis CHRISTI colligenda, / ut ei commoriamur / ET / PANCARPIUM MARIANUM, / Septemplici Titulorum serie / distinctum: / ut in B.VIRGINIS odorem curramus, / et CHRISTUS formetur in nobis.* In dem Kranz unten die Angabe des Autors: *Auctore P. IOANNE DAVIS, / Societatis IESU / Sacerdote.*

In der der Verfasserin dieser Arbeit vorliegenden Ausgabe der Münchner Staatsbibliothek⁴⁸¹ befindet sich vor dem ersten Buch *Messis myrrhae et aromatum* kein eigener Titeltupferstich, *Pancarpium Marianum* jedoch besitzt einen eigenen (Abb. 40). Dies war in allen von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit eingesehenen Exemplaren der Fall, ob Editionen existieren, in denen auch das erste Werk einen eigenen Kupferstich besitzt – was durchaus zu vermuten ist – kann bislang nicht verifiziert werden.

Die editorischen Angaben befinden sich auch im Titeltupferstich (Abb. 40) des *Pancarpium Marianum* in einer – hier jedoch ovalen – Rollwerkkartusche am unteren Bildrand: *ANTVERPLAE, / EX OFFICINA PLANTINIANA, / Apud Ioannem Moretum. / M. D. VII.* Der Titel erscheint auch hier in einem großen runden Kranz aus Zweigen, Blättern und Blumen, anstatt der Lorbeerkranzkartusche mit dem „Übertitel“ schwebt ein geflügelter Engelskopf über dem Kranz. Die Inschrift lautet: *PANCARPIUM / MARIANUM, / Septemplici Titulorum serie / distinctum: / ut in B.VIRGINIS odorem curramus, / et CHRISTUS formetur in nobis.* Wie im ersten Titeltupfer steht auch hier die Autorenangabe im Kranz unter dem Titel: *Auctore P. IOANNE DAVID, / Societatis IESU / Sacerdote.*

Dem ersten Titeltupferstich folgt die dreiseitige Widmung an Albert und Isabella Clara Eugenia „Belgicae Principibus“. Das auf der folgenden Seite abgedruckte Widmungsgedicht unter der Überschrift *Ad eosdem Hendecasyllabon* (Elfsilber für dieselben) stammt, wie schon im *Veridicus Christianus*, von Jan David selbst. Abermals zeigt er seine humanistische Ausbildung sowie seine dichterische, sprachliche und stilistische Fähigkeit. Es folgt *Lectori Benevolo; super utriusque Libelli consensu* [Dem wohlmeinenden Leser; über den Zusammenhang beider Bücher], die zweiseitige *PRAEFATIO*, zuletzt das schon mit einem unnummerierten Kupferstich (Abb. 39) *Reciproca sponsae sponsique ad hortum suum invitatio* [Gegenseitige Einladung der Braut und des Bräutigams in ihren Garten.] illustrierte *PRAEAMBULUM, Tripartitam praesenti Libello praeferens facem.* Diese Präambel ist – wie schon der Titel sagt, dreigeteilt. Die Teile bezeichnet David als Faces, Fackeln. Die erste behandelt den Erlösungstod Christi am Kreuz und besagt, daß wir uns anhand der Passi-

⁴⁸¹ Signatur Res. Asc. 1346.

onswerkzeuge stets an die zweite Braut des Hohen Liedes in vielfacher allegorischer Deutung erinnern sollen. Die dritte behandelt Christus als Bräutigam des Hohen Liedes.

Der Inhalt der zweiten und dritten Fackel wurde von Theodoor Galle im genannten Kupferstich umgesetzt, bereits hier erschließt sich der Bildinhalt durch die im Bild eingezeichneten und am Textrand wiederholten Buchstaben. Der Kupferstich ist eine Verbildlichung der beiden folgenden Werke: Jedes Buch (*Messis Myrrae* und *Pancarpium*) stellt einen Gang durch den Garten erstens des Bräutigams, zweitens der Braut dar, die sich gegenseitig in ihre Gärten einladen, die im Vorwortkupferstich hintereinander angeordnet und in Aufsicht dargestellt sind.

Ohne Buchstabenverweissystem begänne man die Beschreibung vermutlich beim vorderen Garten; durch die Buchstaben wird der Blick aber zunächst in den Hintergrund gelenkt. Neben dem hinteren, umzäunten und durch eine Pforte verschlossenen Garten steht die Braut (A), die den Bräutigam (E) in den Garten einlädt – was durch Spruchband (*Veniat dilectus meus in hortum suum*) und Fließtext verdeutlicht wird. Mit B ist der Garten und sein Inhalt bezeichnet: die Allegorie der durch den Sündenfall verderbten und menschlichen Laster in Unordnung geratenen Welt, vom Tod beherrscht, mit darnieder liegender Iustitia und Dämonen. In der Mitte des Gartens steht der Baum des Lebens, den allerdings die verräterische Schlange (C) umwindet. Von dieser verführt, werden die Ureltern (D) aus dem so verlorenen Paradies vertrieben. Christus als Bräutigam (E) führt nun die Menschen, und damit die Braut durch sein Evangelium in seinen offenen Garten, der in der dritten Präambel erklärt wird. Mit dem ersten verschlossenen Garten ist also hier nicht der „*Hortus conclusus*“ als Mariensymbol gemeint, sondern die Welt vor der Erlösung durch Christus. Im Vordergrund ist der Garten des Bräutigams dargestellt, umgeben von einer niedrigen, steinernen Mauer, am linken Bildrand ist der offene Zugang kenntlich gemacht. Rechts neben dem Garten der dornenbekrönte Christus (F) in langer Gewandung, der sich zur hinter ihm gehenden Braut (G) umwendet. Durch ein Spruchband sagt er zu ihr *Veni in hortu[m] meu[m], soror mea sponsa*. Im Garten stehen auf einem Hügel drei Kreuze, um den Hügel sind geometrisch geformte Beete und Wege angelegt, auf denen jedoch keine Pflanzen wachsen, sondern die in den folgenden Kapiteln einzeln vorgestellten und beschriebenen Passionswerkzeuge und anderen Dinge, die dazu gehören, wie die dreißig Silberlinge etc. Die Passionswerkzeuge werden im Text unter dem Buchstaben H erläutert, der Kupferstecher hat in diesem Fall vergessen, diesen Buchstaben ins Bild zu setzen.

Die 50 Kapitel mit ihren nummerierten Kupferstichen widmen sich jeweils entweder einem Gegenstand, einer Sache, die mit der Passion Christi zusammenhängt oder mit einer Handlung. Es werden zuerst jene Dinge angeführt, die dazu notwendig sind, die Handlung auszuführen. Jeder der 50 Kupferstiche zeigt eine Szene aus der Passion Christi oder ein Passionsinstrument, welche meist von Engeln gehalten und präsentiert werden.

Die ersten vier Kapitel beschäftigen sich mit den Anfängen der Passion, die aber nicht mit dem Einritt in Jerusalem oder dem letzten Abendmahl beginnt, sondern mit dem Verrat an Christus, versinnbildlicht durch die im ersten Kapitel behandelten

1. *Triginta Argentei* – dreißig Silberlinge,⁴⁸² für die Christus verraten wird
2. *Horror in Horto* – Furcht im Garten – die Ölbergszene
3. *Angelica confortatio* – Engelströstung⁴⁸³ und der
4. *Sudor Sanguineus* – blutiger Schweiß (Abb. 42)

Die Kapitel 5 bis 10 thematisieren den Verrat und die Gefangennahme Christi:

5. *Gladii et Fustes* – Schwerter und Knüppel
6. *Laternae et Faces* – Laternen und Fackeln
7. *Osculum Judae* – Judaskuß
8. *Manuum iniectio* – Auflegen der Hände (Ergreifung / Festnahme)
9. *Funes et vincula* – Stricke und Fesseln
10. *Petrus negatio, et lacrymae* – Verneinung des Petrus, und (seine) Tränen

Sehr ausführlich werden in den folgenden Kapiteln 11 bis 23 sowohl die Verspottung, Geißelung, Entkleidung, Dornenkrönung usw. als auch die dafür benötigten Instrumente und Gegenstände vorgeführt:

11. *Alapae et Colaphi* – Ohrfeigen und Faustschläge
12. *Conspuatio* – Bespuckung
13. *Faciei velamen* – Schleier des Gesichts (Schweiß Tuch)
14. *Illusiones* – Verspottungen
15. *Vestis Alba* – Weisses Kleid
16. *Barabbae electio* – Wahl des Barabbas
17. *Christi denudatio* – Entkleidung Christi
18. *Columna* – Säule⁴⁸⁴
19. *Flagella* – Geißelung

⁴⁸² Dekoninck 2005a, Abb. 43.

⁴⁸³ Die Darstellung wird von Knipping herangezogen und abgebildet, weil hier seiner Meinung nach extrem artifiziiell Parallelen des Alten und des Neuen Testaments gegeneinander gestellt werden. Knipping 1974 I, S. 186, Abb. 186: *Christ comforting in the Garden of Olives has as its antetype the twofold strengthening of Joshua during his capturing expedition of the Promised Land (Joshua 1, 6 and 7-10). The same relation is laid between the strengthening of Esther before her entrance into the King's room (Esther 15, 11ff.) and that of Elijah in his solitude; even Jeremiah's alleged mocking words concerning the two smiths assisting each other on the hammering and bazing of the metal plates needed to cover their idols (Jerem. 41, 7) are irreverently involved in the typology. In this manner Father David proceeds in his search for typologies, which are partly borrowed from tradition and partly from his own inventive fantasy, poorly trained in the grandiose typological ability of his early medieval forerunners as Walafride Strabo, Honory of Autun, Sicard of Cremona and William Durand. By this defect his own typological concoctions have lost every convincing power, possessing scarcely and value as simple literary comparison.*

⁴⁸⁴ Abgebildet in Chipps 2002, Abb. 59 und in Chatelain 1993, S. 157, Nr. 79.

20. *Vestis purpurea* – Purpurrotes Kleid
21. *Corona spinea* – Dornenkrone
22. *Arundo* – Rute
23. *Genuflexio irrisoria* – Verspottender Kniefall

Mit dem Kapitel 24. *Ecce homo* (Hier ist der Mensch) beginnt die eigentliche Passion, die Thema jedes Kreuzweges ist. Auch hier werden wieder die Instrumente wie Nägel, Hammer usw. Gegenstände eigener Kapitel zur Meditation. Nach der Zurschaustellung geht es weiter mit

25. *Lotio manuum* – Händewaschung
26. *Mortis sententia* – Satz des Todes (Todesurteil)
27. *Crucis aptatio* – Kreuzanheftung⁴⁸⁵
28. *Baiulatio crucis* – Kreuztragung
29. *Simon Cyrenaeus* – Simon von Cyrene
30. *Planctus mulierum* – Wehklagen der Frauen
31. *Veronica, seu Berenice* – Veronica oder Berenice⁴⁸⁶
32. *Golgotha, seu Calvariae Locus* – Golgatha oder der Ort des Schädels (Abb. 43)
33. *Vinum myrrhatum, felle mixtum* – Myrrhewein, mit Galle gemischt
34. *Malleus* – Hammer
35. *Clavi* – Nägel
36. *Crucifixio* – Kreuzigung

Nach der Kreuzigung werden bis zur Grablegung die typischen Themen, die auf einem Altargemälde gemeinsam dargestellt sind, betrachtet:

37. *Duo Latrones* – Zwei Straßenräuber
38. *Vestimentorum Divisio* – Teilung der Kleider
39. *Titulus Crucis* – Beschriftung des Kreuzes
40. *Septem Blasphemiae* – Sieben Schmähungen (Abb. 44)
41. *Septem Christi Verba* – Sieben Worte Christi (Abb. 45)

⁴⁸⁵ Eine gelungene Auslegung dieses Bildes anhand des Textes liefert Kat. Passau 1987, S. 323. Da dies eine Ausnahme darstellt, soll sie an dieser Stelle wiedergegeben werden: „Das Kreuzesholz und seine typologischen Bezüge. Im Vordergrund bereiten die „*fabricatores mendacii*“ und die „*fabricatores errorum*“ das Kreuz, an dem Christus sterben soll. Doch wird das, was für die „*fabricatores errorum*“ den Tod bedeutet, durch Christus zur endgültigen Überwindung des Todes. Alles, was hier noch zu sehen ist, wird Typus zur Erlösung am Kreuz, der vertrauteste Typus, die eberne Schlange, dann die Errichtung des Galgens für Mordechai durch Haman, an dem er am Ende selber sterben wird, so wie nicht Christus, sondern die ihn kreuzigten, dem Tod verfallen sind. Typus für die Rettung durch das Kreuzesholz auch die Arche, Salomons hölzernes Szepter aus den Zedern des Libanon, der Stab Moses; mit dem er Wasser aus den Felsen schlägt und die Jakobsleiter. Das T, von einem Engel auf die Stirn der Männer gezeichnet, die über die Greulaten Jerusalems saßen, in der Vision des Ezechiel, wiederum das Kreuz als Rettungszeichen (das althebräische T wird geschrieben wie x). Ebenfalls die etwas gewalttätig herbeigezogene Geschichte der armen Witwe, die vor Elja Holz auflüsst und es, nach David, kreuzförmig in ihre Hütte trägt. Das Kernbild ist aber der Lebensbaum, wieder in der Mittelachse des Kupferstichs, der Typus des Kreuzes schlechthin, und er steht nach David nicht im Paradies, sondern mitten im Ort des Todes und des Schreckens, denn wo der Tod entsteht, wird sich auch das Leben erheben.“

⁴⁸⁶ Gemahlin des ägypt. Königs Ptolemäus Euergetes.

42. *Hyssopus, Sponga, Acetum* – Ysop, Schwamm, Essig
43. *Septem signa stupenda* – Sieben erstaunliche Zeichen⁴⁸⁷ (Abb. 46)
44. *Lancea* – Lanze
45. *Apertio lateris* – Öffnung der Seite⁴⁸⁸
46. *Quinque vulnera* – Fünf Wunden
47. *Depositio de Cruce* – Kreuzabnahme
48. *Inunctio Christi* – Salbung Christi
49. *Christi sepultura* – Begräbnis Christi.

Merkwürdig ist, daß mit der Nummer 50. *Sepulchri Custodia* – Bewachung des Grabes das Ende des Zyklus erreicht ist. Im Normalfall folgen Abstieg in die Hölle, Noli me tangere, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten usw., um das Heilsgeschehen komplett zu gestalten.

Die Gestaltung der einzelnen Stiche ist höchst unterschiedlich, teilweise wird die Szene, wie etwa am Ölberg (Abb. 42), zum Grundmotiv des Bildes, ergänzt durch Exempel im Hintergrund. Häufig weist ein Engel Passionswerkzeuge (Schwerter, Fackeln, Säule, Dornenkrone etc.) oder Passionsmotive (Ohrfeigen und Faustschläge u.a.) vor, während kommentierende Exempel den Bildgrund füllen oder aber, wie im Falle der sieben Schmähungen Christi (Abb. 44), werden in ebenso abstrakter wie treffender Setzung die Köpfe der Schmäher und die Schmähungen als Pfeile verbildlicht.

Außergewöhnlich ist die Illustration zu Kapitel 32 *Golgotha, seu Calvariae Locus* – Golgotha oder der Ort des Schädels (Abb. 43): Ein Engel (C) hält ein Schriftband *Ponam omnes montes meus in Vnam Isa 47* (Ich setze alle Berge in einen Jesaja 47). Vor dem Engel füllen nach links ansteigende kleine Berge den Bildvordergrund, auf jedem Berg ist eine kleine Szene dargestellt: der Berg Gelboe (D) zeigt den toten Jonatan, Sohn des Saul, der in der Schlacht am Berg gegen die Philister fiel, woraufhin Saul sich in sein Schwert stürzte. Die nächste Szene ist Christi Versuchung durch den Teufel in der Wüste (E), auf dem Berg Tabor (F) ereignete sich die Verklärung Christi, am Ölberg (G) im Garten Gethsemane betet Jesu und schließlich H: drei Kreuze verbildlichen Golgotha und die Kreuzigung Christi. Auch im Hintergrund spielen sich beispielhaft Szenen auf Hügeln, bzw. Bergen ab: im Hintergrund rechts der Auszug aus Sodom und Gomorrha (A), Lots Frau ist bereits zur Salzsäule erstarrt. Rechts im Mittelgrund tragen zwei Männer einen Tierkadaver (B), dies zeigt das Gleichnis aus Hebräer 13, 11 und 12: *Denn die Leiber*

⁴⁸⁷ Salviucci 1996, Abb. 52.

⁴⁸⁸ Der Kupferstich 45 aus *Messis Myrrhae et Aromatum* findet Erwähnung bei Knipping, den das Motiv der die Leiter erklimmenden Seele interessiert. Die Leiter führt zur Seitenwunde Christi, dem Thema des Stiches und Kapitels *Apertio lateris*. Zum Vergleich führt er den Stich von Hieronimus Wierix an (A.1160), in dem die Seele ihr eigenes Herz in Händen hält, um es in die Seitenwunde Christi zu legen. Knipping 1974 I, S. 119-120, Abb. 120.

der Tiere, deren Blut durch den Hohenpriester als Sündopfer in das Heilige getragen wird, werden außerhalb des Lagers verbrannt. Darum hat auch Jesus, damit er das Volk heilige durch sein eigenes Blut, gelitten draußen vor dem Tor. Links steigt Eliseus einen Berg hinauf (I), folgende Begebenheit aus 2 Könige 2, 23 und 24 wird geschildert: *Und er ging hinauf nach Bethel. Und als er den Weg hinanging, kamen kleine Knaben zur Stadt heraus und verspotteten ihn und sprachen zu ihm: Kahlkopf, komm herauf! Kahlkopf, komm herauf! Und er wandte sich um, und als er sie sah, verfluchte er sie im Namen des Herrn. Da kamen zwei Bären aus dem Walde und zerrissen zweiundvierzig von den Kindern. Von da ging er auf den Berg Karmel und kehrte nach Samaria zurück.* Bekannter ist die letzte Geschichte, die in Genesis 22 schildert, wie Isaak (K) auf den Berg Morijah zur Opferung geführt wird. Der hintere Berg ist mit einem Kreuz gekennzeichnet, das sich wie die Großbuchstaben als Kennzeichnung neben dem Fließtext findet und zur Erklärung der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Berges Golgatha führt – wie der Engel auf dem Spruchband zu verstehen gibt, sind alle Berge in dem einen.

Als zweites ausführlicher behandeltes Beispiel soll der 43. Kupferstich (Abb. 46) zu den *Septem signa stupenda* [Sieben Wunderzeichen] beim Tod Christi vorgeführt werden, das den Gekreuzigten in einer Landschaft mit niedrigem Horizont zeigt, in den Wolken erscheinen Engelschöre, sieben Medaillons mit verkürzten Darstellungen der Wunderzeichen sitzen auf einem entrollten Band, das – von zwei Engeln gehalten – den Kruzifix rahmt. Beischriften erklären ebenso wie Verweisbuchstaben die Darstellung: Das A neben dem Kreuz bezieht sich auf die gesamte Darstellung, also die Kreuzigung und die sieben erstaunlichen Zeichen. Im Text wird dies als Ereignis (*res talis*) erklärt, wie es in Israel seit dem Auszug der Urväter aus Ägypten nicht mehr geschehen war. Mit B sind die sieben Posaunen (*septem tubarum*), die der linke Engelschor bläst, mit C die sieben Gefäße der Plagen (*septem phialarum plagis grandiora*), die der rechte Engelschor hält, bezeichnet – ein Verweis auf die heilsgeschichtliche Verbindung des Erlösungstodes Christi mit den in der Apokalypse geschilderten Endzeitereignissen. Die durch B und C bezeichneten Erläuterungen sind in diesem Fall nicht so einfach zu finden wie üblich, da die Erklärungen auf Seite 170 unten, die verweisenden Randbuchstaben jedoch auf Seite 171 oben neben dem Text stehen. Beim Setzen des Textes und der Randbuchstaben scheint ein Fehler unterlaufen zu sein, was zugleich deutlich macht, wie anspruchsvoll auch die praktische Herstellung der Bücher war.

Die sieben Wunderzeichen sind, wie schon erwähnt, in runden Medaillons auf einem beschrifteten Band angebracht. Die Inschrift aus Ieremia 18,13 *Quis audiunt talia horribilia quae fecit virgo Israel* [Fragt unter den Völkern, wer je ähnliches gehört hat. Ganz abscheuliches hat die Jungfrau Israel getan.] ist eines der typologischen Propheten zitate zur Kreuzigung Christi. Die Wunderzeichen sind in ihren Medaillons zwar beschriftet,⁴⁸⁹ im Text aber ausführlicher erläutert. Auf Seite 171 steht

⁴⁸⁹ 1. *Sol obscuratus est* / 2. *Clamans exspiravit* / 3. *Velum templi scissum est* / 4. *Terramotus factus est* / 5. *Petrae scissae sunt* / 6. *Monumenta aperta sunt* / 7. *Effluxit sanguis et aqua.*

am oberen Textrand der Verweis *I. Signum*, es folgen auf den folgenden Seiten die römischen Ziffern II bis VII mit den Verweisen auf die entsprechenden Bibelstellen.

In ähnlicher Weise wie der Kupferstich zum 43. Kapitel funktioniert ein weiterer, der zu Kapitel 41. (Abb. 45) *Septem Christi Verba* [die sieben (letzten) Worte Christi]. Im Kupferstichkabinett des Plantin-Moretus-Archives in Antwerpen fand sich ein einzelner Kupferstich⁴⁹⁰ Theodoor Galles, der eben dieses Bild zeigt. Es handelt sich offensichtlich nicht um eine herausgetrennte Buchseite aus einem Buchexemplar, auch nicht um eine Verwendung derselben Druckplatte für einen Einzelstich. Man muß die beiden Stiche allerdings nebeneinander sehen, um die minimalen Unterschiede, die auf einen Nachstich schließen lassen, zu erkennen: Erstens fehlen die Verweischbuchstaben und Zahlen in den Medaillons, die Kopfhaltungen, vor allem der Engel, sind minimal anders, bei der Angabe der Bibelstelle auf dem das Kreuz umgebenden Band wird im Buchkupferstich die arabische Ziffer, im Einzelkupferstich die römische verwendet: II. bzw. 2. Reg. 23. Desweiteren ist die Bildüberschrift im Einzelstich unter das Bild gerückt, von dem in drei Sprachen wiedergegebenen Spruch unter dem Bild ist im Einzelstich lediglich die lateinische Version geblieben: *In cruce, Dius olor, SEPTEM DISCRIMINA VOCUM / Sanguineis moriens immodulatur aquis.* [Am Kreuz stimmt der göttliche Schwan sieben Teile der Rede vermischt mit blutigem Wasser sterbend an].

Die 50 Kapitel und Kupferstiche (z.B. Abb. 47-62) des *Pancarpium Marianum* widmen sich der Jungfrau Maria und ihren Beinamen. Den 50 Kapiteln mit je einem Kupferstich folgt eine fünfseitige Aufzählung der Titel Mariens mit den jeweils unter den Kupferstichen stehenden lateinischen Distichen (*SERIES TITULORUM cum suis Distichis*).⁴⁹¹

In der deutschen Ausgabe von 1617 heißt es in der Präambel zu Kerngedanken und Ziel der Betrachtungen, daß Maria die wahre und natürliche Mutter Christi und den Gläubigen auserlesenes Vorbild *einer geistlichen Gebärerin* sei. Sie lehrt, *wie wir uns in dieser geistlichen Geburt verhalten / vnnd was wir mit dem Kind / nach dessen Geburt wir vns söhnen / thun sollen / wie wir vns doch von innen vnd außen schicken sollen / biss das Christus in vns ein gestalt gewinne.* Jan David legt seiner Betrachtung anschauliche Bilder zugrunde, damit es einfacher und angenehmer sei, *zu so hoher glückseligkeit vnd würdigkeit zu gelangen.* Die 50 Titel oder Namen werden in sieben mal sieben Gruppen unterteilt, nur die letzte Gruppe besteht aus acht Titeln, um der Anzahl von 50 zu entsprechen. Auch das *PRAEAMBULUM* von *Pancarpium Marianum* ist – wie das von *Messis Myrrhae et Aromatum* – eingeteilt in drei *Faces*.

Der zweiten Präambel ist ein weiterer, unnumerierter Kupferstich (Abb. 41) beigegeben: *Spiritualis prolis educandae studium* [Das Studium des zu erziehenden geis-

⁴⁹⁰ Inv. Nr. 1265, Maße: 128 x 88 mm, Titel: *De zeven woorden van Christus.*

⁴⁹¹ David 1607, S. 209-213.

tigen Nachkommen]. A bezeichnet die in der Wüste betende Mutter, B den kniend zu seinem Herrn in der Wolke betenden Vater, der erkennt, daß er von seiner Frau einen Sohn bekommen wird. Dem opfernden Vater (C) erscheint im Feuerrauch ein Engel (D), den er fragt, was er mit dem Jungen tun soll. Der Engel verweist auf seine frühere Verkündigung an die Mutter (E). In verschiedener Weise wird die so zerlegte Geschichte der Verkündigung Samsons mit menschlicher Seele, Leben, Glauben, Maria und Christus allegorisch vermengt.

Die ersten sieben Titel der Muttergottes betreffen die Geburt:

1. *Sancta Maria* [Heilige Maria]
2. *Sancta Dei Genitrix* [Heilige Gottesgebäerin] (Abb. 47)
3. *S. Virgo Virginitum* [Hl. Jungfrau der Jungfrauen]⁴⁹²
4. *Mater Viventium* [Mutter des Lebendigen]
5. *Mater pulchrae dilectionis* [Mutter der schönen Liebe]
6. *Mater sanctae spei* [Mutter der heiligen Hoffnung]⁴⁹³ (Abb. 48)
7. *Mater honorificata* [ehrenvolle Mutter]

Die zweiten sieben Titel betreffen die „Ernährung“ (*NUTRITII*):

8. *Lignum vitae* [Lebensbaum]⁴⁹⁴
9. *Vena vitae* [Lebensader]⁴⁹⁵
10. *Navis institoris, etc* [Schiff der Kaufmänner etc.]⁴⁹⁶ (Abb. 49)
11. *Favus distillans* [triefende Honigwabe]
12. *Fons signatus* [versiegelte Quelle] (Abb. 50)
13. *Puteus aquarum viventium* [Brunnen der lebendigen Wasser]⁴⁹⁷
14. *Torrens mellis et butyri* [Brennend von Honig und Butter]

Die dritten sieben Titel sind die der Zierde (*ORNANTES*):

15. *Domus sapientiae* [Haus der Weisheit] (Abb. 51)
16. *Speculum sine macula* [Spiegel ohne Fleck] (Abb. 52)
17. *Thronus salomonis* [Thron Salomons]
18. *Mulier amicta sole* [Frau bekleidet mit der Sonne]
19. *Pulchra ut luna* [Schön wie der Mond] (Abb. 53)
20. *Electa ut sol* [Ausgewählt wie die Sonne] (Abb. 54)
21. *Honorificentia populi nostri* [Ehrzugewinn unseres Volkes]

Die vierten sieben Titel bezeichnen Maria als Beschützerin (*TUTELARES*):

22. *Virga Moysis* [Jungfrau Moses]

⁴⁹² Funck 1925, Abb. 82.

⁴⁹³ Smith 2002, Abb. 170.

⁴⁹⁴ Dekoninck 2005a, Abb. 44.

⁴⁹⁵ Dekoninck 2005a, Abb. 45 und Rödter 1992, Abb. Taf. 5,1.

⁴⁹⁶ Dekoninck 2005a, Abb. 46.

⁴⁹⁷ Rödter 1992, Abb. Taf. 5,2.

23. *Civitas Refugii* [Stadt der Zuflucht]
24. *Urbs fortitudinis* [Stadt der Stärke]
25. *Chypus omnibus in te sperantibus* [Schild für alle in dich Hoffenden] (Abb. 55)
26. *Turris eburnea* [Elfenbeinturm]
27. *Turris davidica* [Davidsturm]⁴⁹⁸ (Abb. 56)
28. *Castrorum acies ordinata* [Aufgestellte Reihe der Lager]

Die fünften sieben Titel sind den Reizen und Lockungen (*ALLICIENTES*) der Gottesmutter gewidmet:

29. *Paradisus voluptatis* [Paradies der Gelüste] (Abb. 57)
30. *Desiderium collium aeternorum* [Wunsch nach ewigen Hügeln]⁴⁹⁹
31. *Lilium inter spinas* [Lilie zwischen Dornen]
32. *Rubus ardens incombusus* [unverbrannter brennender Busch]
33. *Hortus conclusus* [verschlossener Garten]⁵⁰⁰
34. *Tabernaculum dei cum hominibus* [Tabernakel Gottes (Bundeszelt) mit Menschen]
35. *Thalamus sponsi* [Brautgemach]

Die sechsten sieben Titel sind die der Bestärkung und Kräftigung (*CORROBORANTES*) durch die Muttergottes:

36. *Tabernaculum foederis* [Bundeszelt]
37. *Altare thymiamatis* [Thymianaltar]
38. *Virga Iesse* [Wurzel Jesse]
39. *Vellus Gedeonis* [Vlies des Gideon] (Abb. 58)
40. *Stella matutina* [Morgenstern] (Abb. 59)
41. *Aurora consurgens* [aufgehende Morgensonne]
42. *Lapis adiutorii* [Stein der Helfer]

Die letzte Gruppe besteht aus acht Titeln, die „Reißer“⁵⁰¹ (*RAPIENTES*):

43. *Sanctarium Dei* [Heiligtum Gottes]
44. *Arca testamenti* [Bundeslade] (Abb. 60)
45. *Propitiatorium altissimi* [Versöhnungsmittel des Höchsten]
46. *Scala Iacob* [Jakobsleiter] (Abb. 61)

⁴⁹⁸ Smith 2002, Abb. 134.

⁴⁹⁹ Rödter 1992, Abb. Taf. 6,10 und S. 261 wird Nr. 30 als Vergleich zur Widmungsschrift vor dem Einführungskapitel in Hermann Hugos *Via Piaae Animae* herangezogen: „*DESIDERIO / COLLUM AETERNORUM / CHRISTO IESU / IN QUEM / Desiderant Angeli prospicere / AMORI ET DESIDERIO SUO / Vir Desideriorum. Gemäß biblischen Berichten wurde dem Propheten Daniel in einer seiner vier Visionen von den Ereignissen der Endzeit und dem Anbruch des Heils gekündet. Dabei wird er als der „liebenswerte Mann“, „vir desideriorum“, angesprochen. Nach dem typologischen Verfahren wird diese Anrede hier auf Christus übertragen. Er, der in persona vom Heil kündet, wird metonymisch als „ewiger Hügel“ bezeichnet, auf den sich alles Begehren richtet.*“

⁵⁰⁰ Lieb 1999, Abb. 3.

⁵⁰¹ RAPIENTES bezeichnet offensichtlich in umgangssprachlicher Äquivalenz die „herausreißenden“ Themen.

47. *Porta caeli* [Himmelspforte] (Abb. 62)
 48. *Gloria Ierusalem* [Glanz Jerusalems]
 49. *Solium Gloriam Dei* [Thron des Ruhms Gottes]
 50. *Regina Caeli* [Himmelskönigin]

Nicht nur Titel und Aufbau des Werkes wurden in der bisherigen Forschung falsch verstanden, sondern auch Konzeption und Inhalt. Der bereits erwähnte Spengler urteilt etwa: „*Das emblematische Meditationswerk enthält die Passion Christi und die Beinamen Marias; neutestamentliche Einzelmotive werden mit biblischen Präfigurationen zusammengestellt. Die korrespondierenden Illustrationen, die Theodoor Galle geliefert hat, bekommen dadurch didaktische Relevanz und verstärkte Glaubhaftigkeit.*“⁵⁰² Nach obiger Erklärung des inhaltlichen Aufbaus ist es unnötig, dies im Detail zu falsifizieren oder zu korrigieren. Es genügt darauf hinzuweisen, daß zu Grunde liegende Garten- und Hohe-Lied-Metaphorik nicht erfaßt, die Bilder wiederum falsch als Embleme verstanden werden. Betrachtet man noch einmal die Konzeption der Illustrationen, so wird deutlich, daß Darstellungen wie die der beiden Gärten, die mit Erbsünde und folgenden Übeln bzw. mit den Passionswerkzeugen bepflanzt sind, in ihrer intendierten Bedeutungsvalenz nur durch die Erklärungen zu den Buchstaben im Bild verstanden werden können, wenig mit den um 1600 entstehenden Emblemtypen zu tun haben. Es liegt keine Dreiteilung in *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* vor, die Überschrift ist nicht aenigmatisch formuliert, der dem Bild folgende Text ist ausführliche Anleitung moralisch-didaktischer Art und Gebetsanleitung, aber keine Auflösung in Versen. Das Bild schließlich ist nicht als Umsetzung eines verrätselten Mottos, sondern als allegorische Verbildlichung der im nachfolgenden Text entwickelten Auslegung zu verstehen. Auch hier erklärt sich dieses Mißverständnis aus dem simplen Kurzschluß, eine ungenügend verstandene Text-Bild-Kombination naiv als Emblem zu erklären. Ähnliches ist auch bei den wenigen übrigen Autoren zu finden, die sich mit dem Werk beschäftigten:

Salviucci Insolera weist darauf hin, daß es sich bei den beiden Büchern um die Thematik „*Braut und Bräutigam*“, Christus und die Jungfrau, also symbolisch Christus und die Kirche handelt. Das mystische und mysteriöse Element läge jedoch in dem poetischen Text und der emblematischen Illustration, so daß es sich eigentlich um die spirituelle Vereinigung Christi mit der menschlichen Seele handele, dem „Kontemplativen Ritus“ des Hohenliedes und einem großen Werk der flandrischen Literatur „*L’Ornement des noces spirituelles*“ des Jean de Ruysbroeck von 1335 folgend.⁵⁰³ Die oben vorgebrachte Kritik an Spengler trifft auch auf diese Einschätzung zu, wobei nur darauf hingewiesen sei, daß Salviucci Insoleras Inhaltscharakterisierung die oben referierten Themen des Werkes verfehlt. Die eigentlichen thematischen Schwerpunkte, Passions- und Marienfrömmigkeit, werden in dieser Hohe-Lied-Topik nicht erfaßt. Hinzu kommt, daß das erwähnte Werk

⁵⁰² Spengler 2003, S. 130.

⁵⁰³ Salviucci 1996, S. 157.

Ruysbrocks weder inhaltlich noch hinsichtlich des Zusammenspiels von Bild und Text als Vorläufer verstanden werden kann.⁵⁰⁴

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, daß derartige, auf Anwendung eines nicht reflektierten, geschweige denn historisch begründeten Emblemegriffs basierende Verallgemeinerungen dem neuartig experimentellen Charakter der Davidschen Bücher nicht gerecht werden. Nach *Veridicus* und *Occasio*, in denen der Autor religiös-moralische Didaxe unter den Grundgedanken christlicher Lebensführung allgemein und an die Jugend gerichteter Ermahnung zu rechtzeitiger christlicher Lebensgestaltung thematisierte, wird in *Paradisus Sponsi et Sponsae* die von der jesuitisch geprägten katholischen Erneuerung angestrenzte Hinwendung zu Passions- und Marienfrömmigkeit in die Form eines experimentell-neuartigen Andachts- und Erbauungsbuchs gegossen. Das damals hoch geschätzte Medium des Emblemabuchs mag als visuelle Anregung gedient haben, wird durch die vollkommen anders gestaltete Konstruktion des Zusammenspiels von Text und Bild aber zu etwas anderem geformt: Die religiös-moralische Didaxe des Textes wird von Theodor Galle in allegorische Bilder überführt, deren Komplexität nur durch das Buchstabenverweissystem erfahrbar an den Text zurückgebunden wird. Ein genauer Vergleich der Bildkonzeptionen folgt unten.

⁵⁰⁴ Ähnlich irreführende, die Eigenart des Werkes verkennende generalisierende Einschätzungen liefert auch Chatelain 1993, S. 157: „*Par cette spécialisation le père David récupère le genre du recueil d'émblèmes thématiques comme instrument adapté à toute dévotion. L'émblématique comme instrument adapté à toute dévotion. L'émblématique est ainsi portée au service d'une des réalités fondamentales de la vie chrétienne, à laquelle était de surcroît particulièrement attentive la Réforme catholique inaugurée par le Concile de Trente*“.

DVODECIM
SPECVLA
DEVM
ALIQUANDO VIDERE
DESIDERANTI
concinnata.

Auctore P. IOANNE DAVID
Societatis IESV Sacerdote.



Theodor. Galle fecit.

ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA,
Apud Ioannem Moretum.
M. DC. X.

Duodecim Specula, 1610

Das 1610 erschienene Buch⁵⁰⁵ enthält 13 Kupferstiche (Abb. 63-75):⁵⁰⁶ ein Frontispiz sowie einen Stich zu jedem der zwölf Kapitel. 1625 erscheint in München eine deutsche Ausgabe.⁵⁰⁷

Der Titelkupferstich (Abb. 63) des Werkes *Duodecim Specula* von 1610 ist architektonisch gerahmt. Unten stehen auf einer längsovalen Kartusche Verlagsort, Verleger und Jahreszahl: *ANTVERPLAE, / EX OFFICINA PLANTINIANA, / Apud Ioannem Moretum. / M. DC. X.* Über der Kartusche umgibt ein aufwendiges Rahmenwerk mit Pfeilern, Konsole und Aufbau einen Spiegel. Auf der Konsole liest man *Auctore P. IOANNE DAVID / Societatis IESU Sacerdote.* Der an den Sei-

⁵⁰⁵ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1851, Nr. 20. Bibliotheca Belgica 1964/1975, II S. 69, S. 73.

⁵⁰⁶ Hollstein Bd. VII, S. 84, Nr. 113-124: *12 plates, Nos I – XII and title: Duodecim Specula Deum...MDCX.*

⁵⁰⁷ Sommervogel/Backer 1890, Bd. II, Sp. 1851: *Himlische Kunstammer, Einer tugendsamen Seel, welche sich durch jnnerliche Beschaw- und Betrachtung der Göttlichen geschöpff und Wunderverck, zu jhrem sonderbaren trost, nützlich und auferbänlich erspiegeln, recreirn und erlustigen kann. In XII. Capitel ordentlich ausge-thailt Allen so wol Geist: als Weltlichen Personen zu einer lebrreichen Underrichtung sehr nützlich und hailsam zulesen. Durch Den Ehrwürdigenunnd Hochgelehrten P. Ioann David der Societet Iesu Priestern beschriben und in Trucke verfertigt. Getruckt zu München, durch Nicolaum Hainricum. Jm Jahr MDCXXVI.* Am Ende steht: *Getruckt zu München, durch Nicolaum Henricum. Jm Jahr MDCXXV.*

ten durch Voluten mit Vogelköpfen verzierte, nach oben spitz zulaufende Aufbau trägt den Titel des Werkes: *DUODECIM / SPECULA / DEUM / ALIQUANDO VIDERE / DESIDERANTI / CONCINNATA* (Zwölf Spiegel zusammengefügt für den, der Gott schauen möchte). Das Gesims, auf dem der Spiegel steht, trägt links die Signatur des Kupferstechers Theodoor Galle: *Theodor. Galle fecit.*

Der auf einem runden Fuß stehende Spiegel ist aufwendig mit Inschriften und in runden Kartuschen eingefassten kleinen Bildern ausgearbeitet. Die am äußeren Rand umlaufende Inschrift – unterteilt in zwölf ovale Kartuschen – bezieht sich jeweils auf das beistehende Bild. Innerhalb der umlaufenden Bilder befindet sich ein Ring, der wie bei einer Uhr mit den römischen Ziffern I bis XII ausgestattet ist. Den Mittelpunkt bildet das IHS-Zeichen unter einem Kreuz vor einem konvexen Spiegel. Die Bilder umlaufen mit ihren Inschriften im Uhrzeigersinn von I bis XII den Spiegel. Kennt man das Werk, vor allen Dingen aber die Inhalte der Kapitel und deren Hauptmotive, erkennt man deren „Kürzel“ in diesen kleinen Bildern wieder:

I Sp.[eculum] Commune – Bärtiger Mann im Halbprofil. Im ersten Kapitel ist dies der alte Mann, der vor dem Spiegel meditieren soll.

II Sp.[eculum] Fallax – Weltenkugel von einem Kreuz bekrönt. Im Zentrum des zweiten Stiches, des betrügerischen Spiegel, steht die Weltkugel als Seifenblase.

III Sp.[eculum] Urens – Feuer. Mit einem durchsichtigen Spiegel, eigentlich einer Lupe, wird im dritten Kupferstich der Holzstapel entzündet, das männliche Herz durch den brennenden Blick der Frau verbrannt.

IV Sp.[eculum] Compl.[acentiae] – Pfau. In dem Stich zum Kapitel über die Eitelkeiten taucht der Pfau nicht auf, doch ist er als Kürzel sofort verständlich.

V Sp.[eculum] Ocul.[orum] Al.[ienorum] – Auge. Die Augen der anderen bedeuten im fünften Kapitel Schmeicheleien.

VI Sp.[eculum] Prop.[riar] Vil.[itatis] – Totenschädel auf zwei überkreuzliegenden Knochen. Das Motiv des Totenschädels auf einem Spiegel ist Zentralmotiv in dem Kupferstich des sechsten Kapitels über die eigene Bedeutungslosigkeit.

VII Sp.[eculum] Purgat.[ivum] – Brunnen. Hier ist der Brunnen der Läuterung und Reinigung aus dem Kupferstich des siebenten Kapitels zitiert.

VIII Sp.[eculum] Creatur.[arum] – Sonne, Mond und Sterne über einer Landschaft. Im achten Kapitel wird gelehrt, hinter allem Sichtbaren das Unsichtbare zu entdecken.

IX Sp.[eculum] S. Script.[urae] – Buch mit sieben Siegeln. Die Heilige Schrift als Spiegel des Himmels steht im Mittelpunkt von Kupferstich und Text des neunten Kapitels.

X Sp.[eculum] Exempl.[are] – Eine im Kreis liegende Schlange umgibt einen Vogel. Im zehnten Kupferstich dienen die Vögel wegen ihrer Einfachheit und die Schlange wegen ihrer Klugheit als Exempel.

XI Sp.[eculum] Aenigm.[aticum] – Heilige Dreifaltigkeit. Im elften Kapitel geht es um Rätsel, also Gleichnisse. Da die Gleichnisse, die in Stich und Text geschildert

werden, nur schwer als Kürzel darzustellen sind, ist dargestellt, was hinter allem steht und was hinter allen Rätseln erkannt werden soll: die Heilige Dreifaltigkeit und Allmacht Gottes.

XII Sp.[eculum] Vis.[ionis] Beat.[ifica]e – Heilige Dreifaltigkeit. Für das zwölfte Kapitel, das beseligende Visionen behandelt, wird wie für Kapitel elf die Dreifaltigkeit gezeigt.

Inschriften, Bilder und römische Zahlen beziehen sich also auf die zwölf Kapitel des Buches. Ohne Kenntnis der vollständigen Überschriften der Buchkapitel könnte man die abgekürzten Inschriften und reduzierten Bildkürzel kaum entziffern. Der Spiegel ist demnach als verkürztes und auch verrätseltes Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerkes zu verstehen, das sich jedoch erst demjenigen erschließt, der sich mit dem Buchinhalt bereits beschäftigt hat, ein gewitztes Spiel mit der üblichen Funktion illustrierter Titelpfeferstiche, den Buchinhalt werbend anzuzeigen.

Nach dem Titelpfefer beginnt das Werk mit der dreiseitigen Widmung an die Jungfrau Maria: *DEIPARAE VIRGINI*. Es folgt das zweiseitige *AD SPECULORUM INSPECTOREM*, also das an den Leser gerichtete Vorwort, mit topischen Wendungen an den geneigten Leser und der ausdrücklichen Bestimmung der Bilder und Texte des Werkes zur Kontemplation⁵⁰⁸. Noch vor dem ersten Pfeferstich beginnt unter dem Titel *PRAEAMBULUM* der Dialog zwischen *Desiderius* und *Anima*, der sich durch den gesamten Text der folgenden zwölf Kapitel zieht. Zunächst wird die Hoffnung des Menschen auf die Erkenntnis Gottes formuliert.

Nach dem *Praeambulum* steht dem Inhaltsverzeichnis ein Widmungsgedicht unter dem Titel *IN DUODECIM SPECULA DEUM aliquando videre DESIDERANTI concinnata*⁵⁰⁹ voran. Darin finden sich in elegischen Distichen hochstilisierte Wortspiele um Spiegel, Gesichtssinn, Augen und deren christlich richtigen Gebrauch. Die Buchstaben P.H.S.I in der Unterschrift des Gedichtes könnten den

⁵⁰⁸ David 1610, S. 4.

⁵⁰⁹ *Olim me speculo, ne vanus haberer, in uno
Explorare, metus religio[ue], fuit.
Rebar enim, speculis in laevibus, atque ea fama est,
Argumenta levis non levia esse animi.
At, postquam SPECULIS me pluribus intuo; ecce,
Nec metuo vanus, nec metuo esse levis,
Quin magis atque magis quo me iuvat usque tueri;
Hoc minus et vanus fio, minusq[ue] levis.
Quae ratio haec, oculi ? SPECULIS qui lusus in istis ?
Dicite, sed ni estis capiti oculis, oculi.
Scilicet hos aliquis caelestior ignis adu[er]sit,
Aethereo Auctoris ductus ab orbe manu.
Hunc ignem, has flammis, SPECULIS deprendet in istis,
Qui non ingrata triverit illa mora.
Hic se deflebit, sese hic mirabitur; et quod
Ante fuit, spernet; quodque erit, esse volet.*

Lütticher Jesuiten Pierre Halloix (1571-1656) bezeichnen.⁵¹⁰ Dem Hauptteil der zwölf Kapitel mit zugehörigen Kupferstichen folgen am Ende des Buches *Conclusio* und *Index rerum*. Die Kupferstiche sind den Kapiteln auf der linken Seite vorangestellt, der Text beginnt rechts. Die Kupferstiche folgen alle demselben formalen Schema: Vor einer hügeligen Landschaft, meist auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt, finden sich verschiedene Exempel unter einem in der Überschrift genannten Spiegelaspekt, der im Davidschen Text thematisiert und von Theodoor Galle in den Kupferstichen verbildlicht wird. Um ein leichteres Verständnis der Bilder zu ermöglichen, stehen auf Erläuterungen verweisende Lettern nicht nur neben dem Text – wie im *Veridicus Christianus* und im *Paradisus Sponsi et Sponsae* – sondern auch samt kurzgefaßter Erläuterung unter dem Bild. Zwischen diesen Auflösungen und dem Bild steht in querrrechteckigem Kasten jeweils ein auf das Kapitelthema bezogenes elegisches Distichon.

Der Titel des ersten Kapitels, *Speculum commune*, steht wie in allen folgenden Kapiteln sowohl über dem Kupferstich (Abb. 64) als auch über dem Kapitelanfang. Der Titel – *Der allgemeine Spiegel* – verrät nichts von Bild- bzw. Kapitelinhalt. Näher an das Thema heran führt das Distichon unter dem Bild: *Naturam inuat artis opus; SPECULOQUE magistro, / Praecipit arcanas emaculare notas*. [Das Kunstwerk hilft der Natur, durch den Spiegel und den Meister, es lehrt die geheimen Zeichen zu erhellen.]. Als geheime Zeichen der Natur werden im Bildhintergrund am Himmel das Phänomen des Regenbogens (A)⁵¹¹ und die Sonne (B)⁵¹² gezeigt, als philosophische Exempel im Bildmittelgrund Sokrates (C)⁵¹³ und Pythagoras (D).⁵¹⁴ Sokrates formt vor dem Spiegel das Betragen seiner Schüler, Pythagoras befiehlt den Seinen, sich im Angesicht der Sonne im Spiegel zu betrachten. In Bilderläuterung und Text fehlen Nachweise, aus welcher Quelle David diese Beispiele zitiert. Im Bildvordergrund stehen rechts und links eines überdimensional großen Spiegels ein alter (F)⁵¹⁵ und ein junger (E)⁵¹⁶ Mann, deren Spiegelbilder in dem von Rollwerk gerahmten Spiegel zu sehen sind. Der junge Mann soll aus der Betrachtung seiner selbst im Spiegel lernen, der alte Mann soll meditieren.

Das zweite Kapitel (Abb. 65) trägt den Titel *Speculum fallax* – Der betrügerische Spiegel, also der Spiegel der Täuschung. Der lateinische Vers lautet hier *Fallacis*

⁵¹⁰ Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bd. II, Sp. 1851, Nr. 20 und Bd. IV, Sp. 55, Nr. 9. Bellot 2007, S. 434, Anm. 3, bestätigt diese Vermutung.

⁵¹¹ *A. Iris, in nubibus solem refert*: - A Der Regenbogen reflektiert die Sonne in den Wolken.

⁵¹² *B Sed imperfecta est solis imaginatio* - B Aber die Vision der Sonne ist nicht perfekt.

⁵¹³ *C Socrates suorum mores ad speculum format* - C. Sokrates formt vor dem Spiegel das Betragen der Seinen.

⁵¹⁴ *D Pythagoras iubet suos se ad solem in speculo contemplari* - D Pythagoras befiehlt den Seinen sich angesichts der Sonne im Spiegel zu betrachten.

⁵¹⁵ *F Quid seni consilio speculi meditandum* - F. Was der alte Mann auf Anraten des Spiegels meditieren muß.

⁵¹⁶ *E Quid iuueni discendum ex speculo* - E Was der junge Mann durch den Spiegel lernen muß.

Speculi canesis te ludat imago: Non aurum est, quidquid bractea fulva tegit. [Gib Acht, das Bild des betrügerischen Spiegels verspottet dich; er ist nicht aus Gold, was das rötlichgelbe Goldblättchen bedeckt⁵¹⁷]. Die im Text geschilderten und im Bild vorgeführten Exempel sind von höchst unterschiedlicher Natur. Die durch Buchstaben vorgegebene Reihenfolge der Motive beginnt rechts im Bildmittelgrund: Eine alte Frau beschaut sich im Spiegel (A),⁵¹⁸ gemeint ist der lügnerische Spiegel, der sie schöner und jünger erscheinen läßt, als sie ist. Das zweite Beispiel, ein Narr, der im Hintergrund sein Bild im Mond betrachtet (B)⁵¹⁹ erschließt sich nicht sofort. Vor allem die Darstellungsweise, in der ein junger Mann einen „Spiegel“ zwischen sich und den Mond hält, die Strahlen aber hindurchgehen, ist rätselhaft. Schaut man in den Text, ist die Erklärung einfach: Man kann sich mit Hilfe eines durchsichtigen Glases (*speculum diaphanum transparensque vitrum*) im Mond selbst betrachten, bzw. kann dort Gesichter (*humana facies*) erkennen.⁵²⁰ Unter C⁵²¹ folgt im linken Bildmittelgrund das Exempel eines Malers, der einen Engel malen soll, durch das *Speculum fallax* jedoch einen Teufel darstellt. Dieselbe Bildaussage findet sich im letzten Stich des *Veridicus Christianus*⁵²² unter dem Titel *ASPICIENTES IN AUCTOREM FIDEI*⁵²³ (Abb. 17) und später in Antoine Sucquets *Via Vitae Aeternae*⁵²⁴ (Abb. 112). Rechts vorne blendet das *Speculum fallax* die Tigermutter (K)⁵²⁵ – die nicht lebend gefangen werden kann (H)⁵²⁶ –, während ein Reiter den kleinen Tiger fortbringt (I).⁵²⁷ Links wird die hinterlistige Art und Weise der Täuschung des Chamäleons als *Speculum fallax* gezeigt.⁵²⁸ Im Mittelpunkt des Bildes steht in einer Brunnenschale die vom Fuchs aufgeblasene Weltkugel als Seifenblase. Die Weltkugel (D)⁵²⁹ – als Kugel mit zwei sich kreuzenden Bändern dargestellt – ist der betrügerischste aller Spiegel. Im Text wird dafür auf Senecas *De Beneficiis Lib. 5 Cap. 13* verwiesen.⁵³⁰ E kennzeichnet den Mond,⁵³¹ in den sich der Narr verguckt hat, bezieht sich jedoch hier auf die Weltkugel D, denn die Welt ist durch

⁵¹⁷ Die freiere Übersetzung würde lauten: Gib Acht, das Bild des betrügerischen Spiegels verspottet dich; es ist nicht alles Gold was glänzt.

⁵¹⁸ *A Fallax et mendax speculum* - A Der betrügerische und lügnerische Spiegel.

⁵¹⁹ *B Stultus se in luna contemplan* - B Der Narr der sein Bild im Mond betrachtet.

⁵²⁰ David 1610, S. 16/17.

⁵²¹ *C Fallitur, pro angelo daemonem pingens* - C Der betrügt sich, der einen Dämon statt eines Engels malt.

⁵²² Vgl. S. 78f.

⁵²³ David 1601, S. 351.

⁵²⁴ Sucquet 1620, Abb. 11.

⁵²⁵ *K Mater obiecto speculo fallitur* - K Die Mutter ist getäuscht durch den Spiegel, den man ihr vorhält.

⁵²⁶ *H Tigris viva adhuc capi nequivit* - H Der Tiger, bis hierher, konnte nicht lebend gefangen werden.

⁵²⁷ *I Catulus aliquando ab equite surripitur* - I Der kleine Tiger wird heimlich vom Reiter gefangen.

⁵²⁸ *L Chamaeleontis vafricies* - L Die hinterlistige Gesinnung des Chamäleons.

⁵²⁹ *D Mundus, speculorum fallacium fallacissimum* - D Die Welt, der betrügerischste aller betrügerischen Spiegel.

⁵³⁰ David 1610, S. 19.

⁵³¹ *E Mundus luna inconstantior* - E Die Welt, inkonstanter / unsicherer wegen des Mondes.

den Mond, der unbeständig ist, unsicherer. Der kleine Fuchs (F)⁵³² ist Symbol der betrügerischen Welt. Mit G ist die Springbrunnenschale gekennzeichnet, worin der Fuchs mit dem Strohalm eine Seifenblase aufbläst, die wiederum die mit D gekennzeichnete Weltkugel darstellt⁵³³ – die Welt als Seifenblase.

Das Motiv des dritten Kapitels (Abb. 66) ist *Speculum urens* – Der brennende Spiegel: *Flamma volat, micat aethra, fugam cape, conflagrat orbis: Plena adeo ignivomis omnia sunt SPECULIS*. [Die Flamme fliegt, der Äther zittert, ergreife die Flucht, die Welt geht in Flammen auf solange alle Dinge voll sind mit feuerspeienden Spiegeln.]. Gezeigt werden Exempel, die im weitesten Sinne Spiegelreflexion, Brennspiegel und „brennenden Blick“ behandeln: Rechts hält ein Mann den konkaven Brennspiegel (A),⁵³⁴ mit dem die Sonnenstrahlen umgelenkt werden können, um in diesem Fall ein feindliches Schiff in Brand zu setzen. Mit B⁵³⁵ ist das feindliche brennende Schiff im Hintergrund links auf dem Meer gekennzeichnet, meint aber eigentlich den Mann, der den Spiegel hält – nämlich Archimedes –, der feindliche Schiffe mit Spiegeln entzündet. Nach dem Beispiel des konkaven Spiegels wird als Bildmittelpunkt der „durchsichtige Spiegel (C)⁵³⁶“ vorgeführt, der „verbrennt“, womit natürlich die Bündelung der Sonnenstrahlen und die Brennglaswirkung gemeint ist, wie es im Bild mit dem brennenden Holzstapel auch gezeigt wird. Die Brandwirkung der Pflanzenwelt wird durch Brennesseln, an denen sich ein Kind (D)⁵³⁷ verbrennt, links im Bild, demonstriert. Die drei letzten Exempel assoziieren brennende Spiegel mit dem brennenden oder in Brand setzenden Blick, die Augen als Spiegel. Vorne links das Fabeltier Basilisk⁵³⁸ (E),⁵³⁹ das mit seinem Blick töten kann, auf einem Hügel im rechten Bildhintergrund eine lasterhafte Frau, die den am stärksten brennenden Spiegel hat, ihre Augen (F).⁵⁴⁰ Durch diese Augen wird das Herz (G)⁵⁴¹ des Mannes aufgrund des Hasses des Teufels (H) verbrannt. In der bildlichen Umsetzung Galles steht das auf dem Feuerrost liegende Herz pars

⁵³² *F Vulpecula, mundi fallacis typus* - F Der kleine Fuchs, Modell der betrügerischen Welt.

⁵³³ *G Vulpecula, in concha e saponum bullosum mundum festuca excitat.* - G. Der kleine Fuchs treibt mit einem Strohalm und Seife in der Springbrunnenschale die Welt zum Brodeln empor.

⁵³⁴ *A Urens speculum concavum.* - A Konkaver brennender Spiegel.

⁵³⁵ *B Archimedes speculo naves hostiles incendit.* - B. Archimedes umfasst die feindlichen Schiffe mit einem Spiegel.

⁵³⁶ *C Transparens speculum ustulans* - C. Ein durchsichtiger Spiegel verbrennt.

⁵³⁷ *D Puer ab urticis ictus et ustulatus.* - D. Ein durch Brennesseln verletztes und verbranntes Kind.

⁵³⁸ Breidenbach 1970, S. 305-306 über das Vorkommen des Basilisk in Drexels Büchern. Er erwähnt auch, daß der Basilisk bei Jan David SJ in *Duodecim Specula* in „Emblem III“ vorkommt. Vgl. auch LCI I, Sp. 251-253, Artikel: „Basilisk“.

⁵³⁹ *E Basiliscus visu neccans* - E Ein Basilisk (Fabeltier mit todbringendem Blick) durch seinen Blick tödend.

⁵⁴⁰ *F Impedicae mulieris oculi nequissima urentia specula.* - F Die am meisten brennenden Spiegel sind die Augen einer unzüchtigen Frau.

⁵⁴¹ *G H Cor viri, impudicae obtutu et daemone halitu, concrematur.* - G.H. Das Herz des Mannes ist gänzlich verbrannt durch den Blick der unkeuschen Frau und den Haß des Dämons.

pro toto für den Mann, das Feuer wird angeschürt von einem Dämon, die Frau steht daneben und entzündet das Herz mit ihrem Blick.

Der Spiegel der Schmeichelei – *Speculum complacentiae* ist Thema des vierten Kapitels (Abb. 67): *Quisquis es ipse tui procus et rivalis amoris: Siqua tibi fuerat gratia, tota perit.* [Wer du seist, du bist für dich selbst Bewerber und Rivale der Liebe; wenn du irgendeinen Reiz besäße, du hast davon keinen mehr.]. Aus dem lateinischen Vers geht hervor daß es nicht um die Schmeicheleien anderer geht, die werden im nächsten Kapitel thematisiert, hier dreht sich alles um selbstbezügliche Schmeichelei, also Selbstüberschätzung, Überheblichkeit und Einbildung. Im Mittelpunkt des Bildes steht Kaiser Otto, der sich vor einem Kampf bei Vercelli einen Spiegel bringen läßt, um sicher zu gehen, daß er dem Feind angsteinflößend genug erscheine (A).⁵⁴² In der Himmelszone sieht man links Luzifer (B),⁵⁴³ der sich selbst zu hochmütig betrachtete und deshalb fallen mußte – Galle stellt ihn als Engel auf einer Wolke dar, unter dessen Gewand der Teufelsschwanz und Krallenfüße hervorgucken. Neben ihm stehen die Engel, die ihm nachfolgen und ebenso fallen (C).⁵⁴⁴ Aus dem Alten Testament wird daneben das Beispiel von Adam und Eva (D)⁵⁴⁵ vorgeführt, die wegen Schmeichelei der Schlange aus dem Paradies vertrieben werden. Als Exempel dient auch die Affenmutter (E)⁵⁴⁶ im Bildvordergrund links, die aus allzu großer Liebe ihr Junges erstickt. Das Motiv ist ein häufig vorkommendes Emblem. Bereits 1553 dient bei Guillaume de La Perrière das Motiv als *pictura* des Emblems für übermäßige Elternliebe,⁵⁴⁷ 1581 bei Nicolas Reusner und 1595 bei Joachim Camerarius unter dem Motto „blinde Liebe schadet den Kindern“.⁵⁴⁸ Leider liefert David zu diesem Beispiel im Text keine Quellenangabe. Um die Figur Kaiser Ottos gruppieren sich drei historische Figuren, durch Kronen als Könige gekennzeichnet, in antiker Gewandung auf kleinen Podesten: Als historische Beispiele schmeicheln Aman (F)⁵⁴⁹ und Antiochus (G)⁵⁵⁰ sich hochmütig selbst. Genaue Identifizierung der Figuren gelingt über den Kapiteltext.⁵⁵¹ Im Buch Ester wird die Geschichte des hochmütigen Haman und des Juden Mor-

⁵⁴² *A Otto Imp. Armatus se in speculo ante conflictum contemplan.* - A Kaiser Otto, in Rüstung, sich vor der Schlacht im Spiegel betrachtend. Nähere Erläuterung: David 1610, S. 42.

⁵⁴³ *B Lucifer ex vana sui contemplatione prolapsus.* - B. Luzifer, gefallen wegen der hochmütigen Betrachtung seiner selbst.

⁵⁴⁴ *C Angeli quoque, enis asseclae.* - C. Die Engel in seiner Folge, ebenso gefallen.

⁵⁴⁵ *D Primi parentes, per complacentiam paradiso extorres facti.* - D. Verbannt wegen Schmeichelei sind unsere ersten Eltern aus dem Paradies gejagt worden.

⁵⁴⁶ *E Simia prae nimio amore foetum suffocat.* - E. Die Meerkatze, durch allzu große Liebe, erstickt ihr Kleines.

⁵⁴⁷ Henkel/Schöne 1967/1998, Sp. 428. Knipping 1974 I, S. 18/19 erwähnt die Darstellung des Affen bei David als Beispiel für die Bedeutung von Selbstzufriedenheit und Eitelkeit, wodurch die menschliche Seele sich selbst tötet.

⁵⁴⁸ Henkel/Schöne 1967/1998, Sp. 429 und 430.

⁵⁴⁹ *F Aman superge sibi complacens.* - F. Aman schmeichelt sich hochmütig selbst.

⁵⁵⁰ *G Antiochus fastuosus similiter.* - G. Genauso der hochmütige Antiochos.

⁵⁵¹ David 1610, S. 47.

dechai erzählt. Zu Antiochus gibt David am Textrand die Bibelstelle der Geschichte, 2. Makkabäer 5, an. Antiochos unternimmt seinen zweiten Feldzug gegen Ägypten, nimmt aus dem Tempel die heiligen Geräte und zieht damit nach Antiochien. Er war so vermessen, daß er glaubte, das Land schiffbar und das Meer gangbar machen zu können.⁵⁵² Im 9. Kapitel wird er wegen seiner Vermessenheit von Gott mehrfach gestraft, läßt sich aber noch immer nicht von seiner Vermessenheit abbringen.⁵⁵³ Erst als er bei lebendigem Leib verwest, ihm Würmer aus den Augen kriechen und es vor Verwesungsgestank niemand mehr im Lager aushält, kommt er zur Einsicht: *Manifestam Dei virtutem in semet ipso contestans* [So zeigte sich an ihm sichtbar Gottes Macht].⁵⁵⁴ Saul dient als drittes alttestamentliches Exempel. Saul (I)⁵⁵⁵ war in seinen eigenen Augen klein, dafür in denen Gottes groß und umgekehrt. Saul schätzte sich gering, weil sein Stamm der Benjaminiter der kleinste unter allen war,⁵⁵⁶ auch erzählte er seinem Onkel nichts von der Königssalbung.⁵⁵⁷ Später im Krieg gegen die Amalekiter aber tat Saul nicht, was der Herr ihm aufgetragen hatte und es reute den Herrn, daß er Saul zum König gemacht hatte.⁵⁵⁸ Vorne links spiegelt sich ein junger Mann im Wasser. Der Hirte Corydon (H)⁵⁵⁹ aus der zweiten Eccloge Vergils verliebt sich in den Jungen Alexis. Da Corydon häßlich ist, tröstet er sich mit seinem Spiegelbild.⁵⁶⁰

Den Spiegel der Augen der anderen – *Speculum oculorum alienorum* führt das fünfte Kapitel (Abb. 68) vor: *In basilisci oculis vis bellus stulte videri? Maius adulantium lumina virus habent.* [Willst Du Dich in den Augen der Schlange als schöner sehen, Dummer? Die Augen der Schmeichler verbreiten das furchterregende Gift.]. Wurde im vierten Kapitel deutlich gemacht, daß man sich selbst nicht schmeicheln und überschätzen sollte, wird nun gezeigt, daß auch Schmeicheleien anderer zu meiden sind. Mit A⁵⁶¹ ist diese Gruppe der “anderen” im Vordergrund des Bildes gekennzeichnet. Das erste Exempel, im Hintergrund links, ist der König von Samarien Ahab (B),⁵⁶² der den Weinberg neben seinem Palast, der Nabot aus Jeseel gehört,

⁵⁵² 2. Makkabäer 5, 21: *Igitur Antiochus mille et octingentis ablatis de templo talentis velociter Antiochiam regressus est existemans se prae superbia terram ad navigandum pelagus vero ad iter agendum deducturum propter mentis elationem.*

⁵⁵³ 2. Makkabäer 9, 7: *Super haec autem superbia repletus ignem spirans animo in Iudaeos et praecipiens adcelerare negotium contigit illum impetu euntem de curru cadere ...*

⁵⁵⁴ 2. Makkabäer 9, 8.

⁵⁵⁵ *I Saul in oculis suis parvus, coram Deo magnus fuit; et contra.* - I Saul, klein in seinen eigenen Augen, war groß vor Gott, und das Gegenteil.

⁵⁵⁶ 1. Samuel 9, 21.

⁵⁵⁷ 1. Samuel 10, 16.

⁵⁵⁸ 1. Samuel 15, 11 und 35.

⁵⁵⁹ *H Corydon se in itore speculans.* - H. Corydon beschaut sich selbst am Ufer (des Flusses).

⁵⁶⁰ Vgl. David 1610, S. 52: *Non sum adeo informis: nuper me in littore vidi, cum placidum ventis stare mare.* - Ich bin nicht so häßlich; kaum habe ich mich an der Küste gesehen, als das Meer unter Winden ruhig wurde.

⁵⁶¹ *A Oculi alieni, specula vanaelandis.* - A Die Augen der anderen, Spiegel der Schmeichelei.

⁵⁶² *B Rex Achab inoculis uxoris magnus.* - B. Der König Achab, groß in den Augen seiner Frau.

haben möchte, ihn aber nicht bekommen kann. Ahabs Frau Isebel überredet den König, er müsse ihn sich nehmen, und sorgt für Nabots Tod. „*Es gab in der Tat niemand, der sich wie Abab bergab zu tun, was dem Herrn missfiel, da seine Frau Isebel ihn verführte. Sein Tun war überaus verwerflich.*“⁵⁶³ Im Bildmittelgrund links flieht ein Mensch vor einem Krokodil. Der Text erläutert, wenn ein Krokodil (C)⁵⁶⁴ einen Menschen sieht, fängt es an zu weinen (*emittit lacrymas*⁵⁶⁵), der Mensch spiegelt sich in den Augen, verliert seine Angst, nähert sich und wird aufs schändlichste verspeist, die sprichwörtlichen Krokodilstränen, *Corcodili lacrymae*.⁵⁶⁶ David führt sie hier als Tränen der Täuschung vor: Mag auch der Feind mit seinen Augen weinen, findet er Gelegenheit, wird er an Blut nicht satt.⁵⁶⁷ Die im Vordergrund stehende, schon mit A gekennzeichnete Menschengruppe wird gleichzeitig mit D⁵⁶⁸ beschrieben als Parasiten. David führt im Text als Beispiel aus dem Alten Testament Rehabeam an. Dieser soll dem Volk, das um Erleichterung des Joches bittet, auf Anraten seiner jungen Freunde und unter Verachtung des Rates der Älteren, sagen: Mein kleiner Finger ist stärker als die Lenden meines Vaters. Hat mein Vater euch ein schweres Joch aufgebürdet, so werde ich es noch schwerer machen.⁵⁶⁹ Inmitten der Gruppe bezeichnet E⁵⁷⁰ einen Mann, der dem in der Mitte stehenden Herrscher Öl auf den Kopf gießt. Auf dem Spruchband im Bild über den beiden liest man *Oleum peccatoris non impiguet caput meum, Spf. 140* [Daß mein Kopf nicht ein Gesalbter sei durch das Öl des Sünders]. Im Hintergrund sieht man den Herrscher Herodes (F).⁵⁷¹ Er läßt sich von den Schmeicheleien des Volkes in die Irre führen und ist geschlagen von Gott. Der in der Menge stehende Herrscher erkennt, daß die Schmeicheleien der anderen unnütz sind (G).⁵⁷² Juno und Isis sind prunkvoll, doch nie ohne Spiegel (HIKL).⁵⁷³ Das Beispiel der Juno geht laut David auf Augustinus zurück, das der Isis auf Apuleius.

Der sechste Spiegel (Abb. 69), der letzte der menschlichen Irrwege, führt menschliche Bedeutungslosigkeit vor: *Speculum propriae vilitatis*. [Der Spiegel der menschl-

⁵⁶³ 1. Könige 21, in der Vulgata Liber Malachim tertius oder 3. Reg., 21: *Igitur non fuit alter talis ut Abab qui venundatus est ut faceret malum in conspectu Domini concitavit enim eum Hiezabel uxor sua et abominabilis effectus est.*

⁵⁶⁴ *C Crocodili oculi, nocentia specula.* - C. Die Augen des Krokodils, die schädlichsten Spiegel.

⁵⁶⁵ David 1610, S. 60.

⁵⁶⁶ David 1610, S. 60.

⁵⁶⁷ David 1610, S. 60 verweist auf Liber Iesu filii Sirach 12, man findet das Zitat in Vers 18: *In oculis suis lacrimatur inimicus et quasi adiuvans soffodiet plantas tuas.*

⁵⁶⁸ *D Talis quoque parasitorum nequitia* - D. So ist auch der Verrat der Parasiten.

⁵⁶⁹ 1. Könige 12, 10: *Minimus digitus meus grossior est dorso patris mei et nunc pater meus posuit super vos iugum grave ego autem addam super iugum vestrum.*

⁵⁷⁰ *E Adulatorum blanda pernicies* - E. Das verlockende Verderben der Schmeichler.

⁵⁷¹ *F Herodes, alienalaude elatior a Deo percussus* - F. Herodes, durch das Lob der Schmeichler in den Himmel erhoben, ist geschlagen durch Gott.

⁵⁷² *G Vana in oculis hominum complacentia* - G. Die unnütze Schmeichelei in den Augen der Menschen.

⁵⁷³ *H.I.K.L. Iunonis et Isidid pompa, non sine SPECULIS.* - HIKL. Der Prunk von Juno und Isis, nicht ohne Spiegel.

chen Bedeutungslosigkeit]:⁵⁷⁴ *Huc ades: et quis sis, quid eris, fuerisue, tuere. Huic SPECULO titulus Γνωθι σεαυτον erit* [Hier bist du und was du bist und warst und sein wirst betrachte. Diesem Spiegel wird der Titel „Kenne Dich selbst“ zugehören.]. In der Bildmitte steht ein überdimensionaler Spiegel, der einen Totenkopf zeigt (A),⁵⁷⁵ unter dem Spiegel sitzt ein junger Mann (B),⁵⁷⁶ die Hände vor der Brust zusammengelegt, den Kopf in Meditation zur Seite geneigt. Zur rechten und zur linken Seite des Spiegels stehen zwei Skelette (CC),⁵⁷⁷ die in einer Hand den Spiegel halten, in der anderen einen Speer, mit dem sie auf die Sterbenden weisen. Wie von Rollwerk geschmückt ist der Spiegel umgeben von Schlangen (D),⁵⁷⁸ unter dem Spiegel steht ein Sarg auf dem Boden (E),⁵⁷⁹ auf dem der junge Mann sitzt, bezeichnet als Behältnis der Elenden. Im Hintergrund wird die menschliche Bedeutungslosigkeit durch Zeichnen des Stirnkreuzes am Aschermittwoch (F)⁵⁸⁰ und links durch die Szene, in der Gott zu Adam und Eva spricht (G),⁵⁸¹ erläutert. Gottes Worte zu Adam und Eva überspannen als Schriftband beide Szenen: *Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris. Genesis 3* [Erinnere dich Mensch, daß du aus Asche bist und wieder zu Asche wirst.]. Im Bildmittelgrund erscheint links Gott vor Mose im brennenden Dornenbusch (H),⁵⁸² rechts (I)⁵⁸³ zwei Männer im Gespräch, von denen einer durch den Balken, der andere durch einen Strohalm im Auge als Verbildlichung des Gleichnisses nach Matthäus 7 gekennzeichnet sind: *Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet. Denn nach welchem Recht ihr richtet, werdet ihr gerichtet werden; und mit welchem Maß ihr messt, wird euch zugemessen werden. Was siehst du aber den Splitter in deines Bruders Auge und nimmst nicht wahr den Balken in deinem Auge. Oder wie kannst Du sagen zu deinem Bruder: Halt, ich will dir den Splitter aus deinem Auge ziehen?, und siehe, ein Balken ist in deinem Auge. Du Heuchler, zieh zuerst den Balken aus deinem Auge; danach sieh zu, wie du den Splitter aus deines Bruders Auge ziehst. Ihr sollt das Heilige nicht den Hunden geben und eure Perlen sollt ihr nicht vor die Säue werfen, damit sie nicht zertreten mit ihren Füßen und sich umwenden und euch zerreißen. Bittet, so wird euch gegeben; suchet, so werdet ihr finden; klopfet an, so wird euch*

⁵⁷⁴ Abgebildet, jedoch nicht erläutert bei Chatelain 1993, S. 158, Nr. 80.

⁵⁷⁵ *A SPECULUM propriae vilitatis* - A Spiegel der eigenen Bedeutungslosigkeit.

⁵⁷⁶ *B Intenta mortis meditatio*. - B Intensive Meditation über den Tod.

⁵⁷⁷ *CC. Mors, una ex parte speculum mortis ostendens, ex altera necem intendens*. - CC. Der Tod, mit einer Hand den verhängnisvollen Spiegel haltend, mit der anderen den zeigend, der sterben wird.

⁵⁷⁸ *D Vermium serpentumque heredias*. - D Erbe der Würmer und Schlangen.

⁵⁷⁹ *E Vilitas vilitatum, vas miseriarum*. - E Bedeutungslosigkeit der Bedeutungslosen, Behältnis der Unglücksfälle.

⁵⁸⁰ *F Caerimonia diei cinerum*. - F Zeremonie für den Tag von Aschermittwoch.

⁵⁸¹ *G Deus Adae: Pulvis es, et in pulverem reverteris*. - G. Gott des Adman: Du bist Asche und du wirst wieder zu Asche.

⁵⁸² *H Deus Moysi: Mitte manum tuam, in sinum tuum* - H. Gott des Mose: Lege deine Hand auf deine Brust.

⁵⁸³ *I Trabis et fes tucae, in oculis praepostera speculatio*. - I. Der Grashalm / Strohalm und der Balken.

aufgetan. Denn wer da bittet, der empfängt; und wer da sucht, der findet; und wer da anklopft, dem wird aufgetan.⁵⁸⁴

Mit dem siebten Kapitel (Abb. 70) beginnt das Aufzeigen des richtigen Weges zur Gottesschau und Wahrheitsfindung. Am Anfang steht *Speculum purgativum*, Spiegel der Reinigung. *Vis hominum divumque oculis speciosus haberi? Temet ad hoc SPECULUM respice, come, laua.* [Möchtest du in den Augen der Menschen und Götter als ein schöner Mensch betrachtet werden? Beschau dich in diesem Spiegel, bekleide dich, wasche dich.]. Das erste Exemplum der Läuterung und Reinigung ist der im Hintergrund kniende David (A),⁵⁸⁵ der zu Gott spricht, er solle ihn besprengen und er werde gereinigt sein.⁵⁸⁶ Zentrum des Bildes ist der große Brunnen im Vordergrund (B),⁵⁸⁷ „auf dem die Spiegel der Frauen im Zelt plaziert sind“. Der Sinn wird durch den Text und daneben angegebenen Hinweis auf die Bibelstelle Exodus 38 klar.⁵⁸⁸ Es handelt sich um den Kupferbrunnen, der für die Ausstattung des Heiligtums (Exodus 36,8-38,31) angefertigt wurde.⁵⁸⁹ Auf dem Brunnen sind Spiegel angebracht (C),⁵⁹⁰ in dem Brunnen waschen sich ein Priester und ein Levit vor Spiegeln (D).⁵⁹¹ Im Bildmittelgrund stehen links zwei Frauen und ein bärtiger Mann, es sind dies die frommen Seelen, die erhellt werden möchten (EF),⁵⁹² rechts steht die Tochter Zion, ein Herz⁵⁹³ in einer Schale waschend (G).⁵⁹⁴

⁵⁸⁴ Matthäus 7, 1-8, in der Vulgata Secundum Mattheum 7: *1 Nolite iudicare, ut non iudice mini;/ 2 in quo enim iudicio indi caveritis, indicabimini, et in qua mensura mensi fueritis, metietur vobis./ 3 Quid autem vides festucam in oculo fratris tui, et trabem in oculo tuo non vides? / 4 Aut quomodo dices fratri tuo: "Sane, etiam festucam de oculo tuo", et ecce trabes est in oculo tuo? / 5 Hypocrita, eice primum trabem de oculo tuo, et tunc videbis eicere festucam de oculo fratris tui./ 6 Nolite dare sanctum canibus neque mittatis margaritas vestras ante porcos, ne forte conculcent eas pedibus suis et conversi dirumpant vos. / 7 Petite, et dabitur vobis; quaerite et invenietis; pulsate, et aperietur vobis. / 8 Omnis enim qui petit, accipit; et, qui quaerit, invenit; et pulsanti aperietur.*

⁵⁸⁵ *A David Deo: Asperges me Domine hyssopo, et mundabor-* A. David zu Gott: "Besprenge mich dank des Ysop, Herr und ich werde gereinigt sein."

⁵⁸⁶ Der Psalmvers ist auch als Spruchband von Davids Mund ausgehend ins Bild eingefügt. Die Angabe der Bibelstelle neben dem Fließtext Psalm 50 stimmt mit der heutigen Psalmzählung nicht überein, in der Vulgata ist es Psalm 51, Vers 9. Es handelt sich um Davids Bitte um Vergebung vor dem Propheten Natan, nachdem sich David an Batseba vergangen hatte.

⁵⁸⁷ *B Aeneum labrum, e speculis mulierum, in tabernaculo* - B. Kupferbecken, auf dem die Spiegel der Frauen im Zelt plaziert sind.

⁵⁸⁸ David 1610, S. 87.

⁵⁸⁹ Exodus 38, 8: *Fecit et labrum aeneum cum base sua de speculis mulierum quae excubabant in ostio tabernaculi.* [Er machte das Becken und sein Gestell aus Kupfer, und zwar aus den Spiegeln der Frauen, die am Eingang des Offenbarungszeltes Dienst taten.

⁵⁹⁰ *C. Specula lotioni aptata* - C. Spiegel auf den Lossprechungen angebracht.

⁵⁹¹ *D Sacerdos et Levita, se ad specula lavantees* - D. Priester und Levit sich vor einem Spiegel waschend.

⁵⁹² *E F Piarum mentium desiderium, ut emundentur, et illius trentur*- EF: Der Wunsch der frommen Seelen verbessert und erhellt zu sein.

⁵⁹³ David 1610, S. 90 verweist neben dem Text auf Jeremias 4, er meint wahrscheinlich Vers 14: *Lava a malitia cor tuum Hierusalem ut salva fias usquequo morabuntur in te cogitationes noxiae.* [Wasche dein Herz vom Bösen rein, Jerusalem, damit du gerettet wirst.]

Unter dem Bild des Kupferstichs zum achten Kapitel *Speculum creaturarum* – Spiegel der Geschöpfe (Abb. 71) liest man die Erläuterung *Quot rerum species; SPECULIS tot, Conditor unus Cernitur: vtendo gratus ut esse velis*. [Wieviele Arten von Sachen es auch gibt, in so vielen Spiegeln wird nur ein Schöpfer gesehen, damit Du beim Gebrauch dankbar sein willst.] Im Bildvordergrund knien Mann und Frau (C) betend vor einem überdimensional großen Spiegel (B), der eine Landschaft mit Meer, Sonne, Mond, Sternen usw. zeigt. Durch Strahlen, die von ihren Augen ausgehen, wird vorgeführt, daß sie dieses Spiegelbild betrachten. Hinter dem Spiegel sieht man in einem Kreis aus Wolken Gottvater umgeben von Engeln (ABC).⁵⁹⁵ So wird gezeigt, daß durch die Meditation angesichts der sichtbaren Welt die unsichtbare erkennbar werden kann. Im Bildhintergrund links wird mit D⁵⁹⁶ die Leiter bezeichnet, mit der man die Geheimnisse des Himmels im Gegensatz zu den geschaffenen Dingen erkunden kann. Der die erste Sprosse erklimmende Mann (F)⁵⁹⁷ ist nicht Jakob, der die Himmelsleiter emporsteigt, sondern Hiob, der den Weg Gottes geht.⁵⁹⁸ Im Bildhintergrund rechts steht ein Heiliger zwischen Bäumen und Tieren zum Himmel emporblickend. Auf den ersten Blick scheint es der Heilige Franziskus mit den Tieren zu sein, der Text belehrt uns aber, daß es sich um den Heiligen Bernhard (E)⁵⁹⁹ handelt, der zwischen den Bäumen über die göttlichen Dinge nachdenkt.⁶⁰⁰ Im Bildmittelgrund steht rechts vor einem Kornfeld eine Frau (G),⁶⁰¹ die das himmlische mit dem irdischen Feld vergleicht. David bezieht sich hier auf Liber Proverbiorum 31, 10-31, Das Lob der tüchtigen Frau. Der Mann H⁶⁰² gegenüber der Frau soll sich – wie es in Matthäus 6 über die falsche und die richtige Sorge geschrieben steht – ein Beispiel an den Lilien des Feldes und den Vögeln nehmen, die nicht sähen und ernten, nicht spinnen und sich nicht kleiden, Gott sorgt für sie.

Dem Spiegel der Heiligen Schrift, *Speculum S. Scripturae*, ist das neunte Kapitel (Abb. 72) gewidmet. *Quid fugias, quid ames, sacra cum tibi pagina monstrat, De caelo lapsi*

⁵⁹⁴ *G Filia Sion, lauans corr: Et Sacramenti poenitentiae praestantia*. - G. Tochter des Sion ein Herz wachsend: das Sakrament der Buße zur selben Wirksamkeit.

⁵⁹⁵ *A B C Invisibilium per visibilia contemplatio* - A.B.C. Kontemplation der unsichtbaren Dinge dank der sichtbaren.

⁵⁹⁶ *D Scala, ad arcana caeli per creata rinandum* - D Leiter zum Erkunden der Geheimnisse des Himmels im Gegensatz zu den geschaffenen Dingen.

⁵⁹⁷ *F Iob, quasi per scalam, operum Dei consideratione auousque profecerit*. - F. Wie weit Job, weil er sich einer Leiter bedient hat, in der Contemplation über die Werke Gottes näher heran gekommen ist.

⁵⁹⁸ Neben dem Fließtext gibt David die Bibelstelle an: Hiob 23, er meint Vers 11: *Vestigia eius secutus est pes meus viam eius custodivi et non declaravi ex ea*. [Mein Fuß hielt fest an seiner Spur, seinen Weg hielt ich ein und bog nicht ab.]

⁵⁹⁹ *E S. Bernardus inter arbores divina contemplans* - E Der Heilige Bernhard denkt zwischen den Bäumen über die göttlichen Dinge nach.

⁶⁰⁰ David 1610, S. 103.

⁶⁰¹ *G Mulier fortis consident agrum caelstem, quem comparet* - G Die starke Frau schaut das himmlische Feld, um es mit dem irdischen Feld zu vereinigen.

⁶⁰² *H Respiciat lilia agri, et volucres caeli* - H. Schaut die Lilien des Feldes und die Vögel des Himmels.

quam SPECULI instar habet! [Wenn die heilige Seite dir zeigt, was du fliehen und was du lieben sollst, dann hat sie es nach Art eines vom Himmel gefallenen Spiegels.] Im Zentrum Kreuz mit Evangelistendarstellungen an den Kreuzarmen, auf dessen Mittelpunkt befindet sich ein Spiegel (A), der die Heilige Schrift (B) zeigt,⁶⁰³ Verbildlichung der im Vers gebrauchten Metapher der Bibel als Spiegel. Im Bildhintergrund links auf einem Hügel steht Gott, die Sonne erschaffend, (C),⁶⁰⁴ auf einem Hügel rechts kniet Moses und empfängt das Gesetz (D).⁶⁰⁵ Zwischen den Szenen schwebt verbindend der Buchstabe E, dessen zugehöriger Erklärungstext auf die Ähnlichkeit von Sonne und Gesetz hinweist.⁶⁰⁶ Im Bildmittelgrund steht rechts eine Kanzel mit Prediger (F),⁶⁰⁷ vor ihm eine große Menge von Menschen, die als durch die Kraft des Wortes und durch heilige Werke Konvertierte bezeichnet werden (GHI).⁶⁰⁸ Um den Spiegel der Heiligen Schrift gruppieren sich fünf Herzen (1.2.3.4.5.),⁶⁰⁹ gespeist aus der Heiligen Schrift, die der Spiegel des Himmels ist.

Der zehnte Spiegel (Abb. 73) *Speculum exemplare*, der vorbildliche Spiegel, zeigt Personen und Verhaltensweisen, an denen man sich orientieren soll. In der Mitte des Bildes steht ein Diptychon mit den Abbildungen von Maria und Christus, vor dem Mann und Frau in Anbetung knien. Es geht um Vorbilder der Tugend in Heiligen, in der Natur usw., wie dies auch die Verse unter dem Bild thematisieren: *Lucet, et inflammat, SPECULUM exemplaris honesti; Virtutem alterius si cupis esse tuam.* [Es leuchtet und entflammt der Spiegel der vorbildlichen Ehrhaftigkeit, wenn du wünschst, daß die Tugend des anderen die deine sein soll.] A bezeichnet den zentralen Bildgegenstand, den beweglichen Spiegel.⁶¹⁰ Auf diesem, der wie ein aufklappbares Retabel aussieht, sind links Christus (B) und rechts Maria (C) dargestellt, erläutert als große Lichter Sonne und Mond.⁶¹¹ Davor knien in Andacht Mann und Frau, die über die Vorbilder nachdenken (D, E).⁶¹² Das Vorbild des Heiligen Franziskus⁶¹³ ist in zwei Szenen rechts in Mittel- und Hintergrund aufgeteilt: Wie ein Schaf sein Fell gibt (F), so gibt der Heilige Franziskus seine Tunika

⁶⁰³ A B SPECULUM BIBLICUM - AB Spiegel der Bibel.

⁶⁰⁴ C Deus creans solem. FIAT LVX - C Gott die Sonne schaffend. FIAT LUX.

⁶⁰⁵ D Moyses legem accipit. LEX LVX - D Moses empfängt das Gesetz LEX LUX.

⁶⁰⁶ E Solis et legis affinitas - E Die Ähnlichkeit von Sonne und Gesetz.

⁶⁰⁷ F Ecclesiastes, et verbi divini praeco - F Der Geistliche und Kantor des göttlichen Wortes.

⁶⁰⁸ G H I Ad poenitentiam, ac pia opera, vi verbi conersi - GHI Konvertierte durch die Kraft des Wortes und durch heilige Werke.

⁶⁰⁹ 1 2 3 4 5 Verbi divini virtus, et in corda piorum operatio - 12345 Kraft des göttlichen Wortes und Wirkung in dem Herzen des heiligen Mannes.

⁶¹⁰ A Speculum exemplare - A Vorbildlicher Spiegel.

⁶¹¹ B C Duo laminaria magna, Iesus et Maria; ut sol et luna. - BC Zwei große Lichter, Jesus und Maria, so die Sonne und der Mond.

⁶¹² D E Exemplaria virtutum contemplantes. - DE Solche die nachdenken über das Vorbild der anderen.

⁶¹³ F S. Franciscus dans pauperi tunicam, exemplo ovis. - F Der Heilige Franziskus, am Beispiel eines Schafes, eine Tunika einem Armen gebend.

einem Armen (F). Ebenfalls sein Gewand hergebend, teilt links im Hintergrund der auf dem Pferd sitzende Heilige Martin seinen Mantel (G).⁶¹⁴ Die letzten drei Vorbilder stammen aus der Natur: Der Elefant (H),⁶¹⁵ der beim Anblick von rotem Traubensaft vor einem Kampf in Wallung gerät, im Rahmenwerk des Retabels sind Schlangen (K) und Vögel (I) zu erkennen, die man sich für Klugheit und Einfachheit zum Vorbild nehmen soll.⁶¹⁶

Nachdem die Heilige Schrift als Spiegel des Himmels und Spiegel der Vorbildhaftigkeit thematisiert wurde, wird im elften Spiegel (Abb. 74), dem *Speculum aenigmaticum* [Rätselhafter Spiegel] das rätselhafte Vorbild aus der Heiligen Schrift vorgeführt, das Gleichnis. *Qui fit, ut obscura certos sub imagine sensus Hic AENIGMATICUM mi generet SPECULUM?* [Wer hat mir hier diesen Rätselspiegel gemacht, daß er unter dunklem Bild mich sichere Bedeutungen erkennen läßt?]. Drei Männer (B) unterschiedlichen Alters – links jung, rechts älter, mittig alt – knien als Rückenfiguren in Andacht vor je drei über ihnen befindlichen Bildfeldern, die auf einem Ständer montiert sind. Die Bilder zeigen neun Szenen, die durch das A allesamt als Rätsel und Gleichnisse gekennzeichnet sind.⁶¹⁷ Die drei Männer verkörpern die drei erwachsenen Lebensalter, um so anzuzeigen, daß man sein gesamtes Leben damit verbringt, hinter dunklen Bildern der Gleichnisse verborgene himmlische Bilder zu verstehen. Die von den Knienden betrachteten Szenen werden einzeln durch das Buchstabenverweissystem erläutert. In der oberen Reihe, in rechteckigem Rahmen links nach rechts: Noli me tangere (C),⁶¹⁸ Christi Himmelfahrt (E)⁶¹⁹ und Christus mit den Emmausjüngern (D).⁶²⁰ In allen drei Fällen geht es um verschiedene Erscheinungen Christi. Sechs weitere Szenen in runden Medaillons sind in drei Zweiergruppen geteilt, sie erwachsen aus einem hinter den Männern stehenden Kerzenständer in die Höhe: links das Gleichnis vom verlorenen Sohn (F), darüber wird die Seele in den Himmel aufgenommen (G),⁶²¹ rechts das Gleichnis der weisen Jungfrauen (H), darüber (I)⁶²² mittig das Gleichnis aus Matthäus 22: die

⁶¹⁴ *G Sanctus Martinus simili exemplo Christum in nudo vestiens.* - F Durch eine vergleichbare Geste bekleidet der Heilige Martin die Nacktheit Christi.

⁶¹⁵ *H Elephas ad sanguinis mori et vvae conspectum inflammatur ad bellum* - H Im Angesicht des roten Saftes der Brombeere und der Weintraube gerät der Elephant für den Kampf in Wallung.

⁶¹⁶ *I K Estote prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columba.* - IK Seid so klug/vorsichtig wie die Schlange und einfach wie die Taube.

⁶¹⁷ *A B Per parabolas et aenigmata, caelestia speculamur.* - A.B. Mit Gleichnissen und Rätseln untersuchen wir die himmlischen Dinge.

⁶¹⁸ *C Christus in aenigmate, tamquam hortulanus, Magdalenae apparuit.* - C. Der rätselhafte Christus, unter der Erscheinung eines Gärtners, erschien Magdalena.

⁶¹⁹ *E Christi transfiguratio, quasi aenigma fuit.* - E. Die Verklärung Christi war auch ein Rätsel.

⁶²⁰ *D Ita quasi in aenigmate, duobus discipulis visus est peregrinus.* - D. Des gleichen, ein rätselhafter Pilger, erschien den Schülern.

⁶²¹ *F G Gaudium reversi filii prodigi, gaudii angelorum aenigma.* - F.G. Die Freude der Wiederkehr des verlorenen Sohnes, Rätsel der Freude der Weisen.

⁶²² *H I Parabola virginum prudentum, gaudi beatorum aenigma.* - H.I. Gleichnis der weisen Jungfrauen, Rätsel der Freude der Seeligen.

Hochzeit des Königssohnes (K), denn mit dem Himmelreich ist es wie mit einem König, der die Hochzeit seines Sohnes vorbereitet. Die Auserwählten werden darüber in das Himmelreich aufgenommen (L).⁶²³

Der letzte Spiegel (Abb. 75) ist der der beseligenden Vision, *Speculum visionis beatificae*, zur Erkenntnis göttlicher Herrlichkeit. *Purga aciem mentis; Divinum lumine recto, Sedibus aetheris, ut SPECULERE iubar.* [Schärfe deinen Geist, damit du den göttlichen Glanz auf himmlische Thronen in rechtem Licht schaust.]. Im oberen Drittel des Bildes – abgegrenzt durch einen Wolkenkranz – sitzt die Dreifaltigkeit inmitten der Engelschöre und der Seligen in göttlichem Glanz (A).⁶²⁴ Mit B ist der Wolkenkranz, der den himmlischen Teil abgrenzt, gekennzeichnet.⁶²⁵ Die Strahlen und das Licht, die die Dreifaltigkeit umgeben, machen sie unerreichbar (C).⁶²⁶ Im Vordergrund wird die letzte Offenbarung Daniels geschildert: Daniel erscheint nach Fastentagen am Ufer des Tigris ein Engel, den nur er sieht, seine Gefährten (E) erschrecken sich und laufen davon.⁶²⁷ Daniel verlassen die Kräfte, er stürzt zu Boden, doch eine Hand erfaßt ihn, um ihm zu helfen. Der Engel richtet Daniel in Körper und Geist auf (DFG).⁶²⁸ Ein weiteres Exempel ist die Erfüllung des Tempels mit der Herrlichkeit Gottes während Salomon betet (H).⁶²⁹ Rechts wird geschildert, wie Salomon und die Königin von Saba auseinandergehen (I).⁶³⁰ Zuletzt wird man auf den Rand der Himmelszone gelenkt, wo die Heiligen in Glückseligkeit in die Freude Gottes einrücken (K).⁶³¹

Zur Einschätzung dieses Werkes soll zunächst seine Behandlung in der Literatur vorgestellt werden. Eine umfassende und detaillierte Würdigung der *Duodecim Specula* fehlt wie für die anderen Werke Davids. Immer wieder wurden einzelne Stiche als Vergleichsbeispiele oder isolierte Phänomene herangezogen. Nicht selten wurden dabei nur die Bilder betrachtet, der Text – sowohl unter den Bildern als auch der Buchtext – außer Acht gelassen. So ergaben sich zahlreiche Fehlein-

⁶²³ *K L Nuptiae filii regis, sonvivi coelestis, Christo ministrante, aenigma dici possunt.* - K.L. Die Hochzeit des Königssohnes, gefeiert durch Christus, Rätsel der himmlischen Mahlzeit.

⁶²⁴ *A Divinae gloriae splendor et fruitio.* - A Herrlichkeit und Glück des göttlichen Glanzes.

⁶²⁵ *B Beatitudo patriae, in visione Dei.* - B. Glückseligkeit des himmlischen Teils, in der Vision Gottes.

⁶²⁶ *C Deus lucem inaccessibilem et caliginem inhabitat.* - C Gott bewohnt das unerreichbare Licht und das Feuer.

⁶²⁷ *E Socii Danielis prae terrore fugientes.* - E Die Gefährten flüchten überrascht vom Schrecken.

⁶²⁸ *D F G Exemplo Danielis, ab Angelo in spem et pedes erecti, animae consolatio.* - DFG Nach dem Beispiel Daniels, der vom Engel in Hoffnung und Füßen aufgerichtet wurde, erfolgt die Tröstung der Seele.

⁶²⁹ *H Implevit orante Salomone, gloria Domini templum Domini.* - H. Die Herrlichkeit Gottes erfüllt den Tempel während Salomon betet.

⁶³⁰ *I Rex Salomon in omni gloria sua, et Regina Saba prae stupore deficiens.* - I Der König Salomon in all seiner Herrlichkeit und die Königin von Saba gehen auseinander.

⁶³¹ *K Sanctorum beatitudo qui intrierunt in gaudium Domini.* - K Die Glückseligkeit der Heiligen die in die Freude Gottes einrücken.

schätzungen und -interpretationen. Beispiele solcher Behandlung einzelner Stiche der *Duodecim Specula* folgen.

Einzig aufgrund des Motivs der Seifenblase ist der Stich des zweiten Kapitels *Speculum fallax*⁶³² (Abb. 65) bei Knipping abgebildet.⁶³³ Der kleine Fuchs, so der Autor, bedeute seit dem frühesten Mittelalter die eingebildete Welt.⁶³⁴ Jedoch steht der Fuchs nach dem Physiologus (I. cap.16) für den Teufel, der listig und verschlagen ständig bemüht ist, den Menschen zu betrügen.⁶³⁵ Dieselbe Bedeutung hat er auch bei Hrabanus Maurus,⁶³⁶ in Pseudo-Hugo von St. Viktors *De bestiis*⁶³⁷ und bei Bernhard von Clairvaux.⁶³⁸ Der Fuchs bedeutet den betrügerischen Menschen⁶³⁹ oder den Häretiker.⁶⁴⁰ Die von Knipping behauptete Bedeutung als eingebildete Welt stimmt weder mit der Tradition noch mit der Erklärung als *typus mundi fallacis* des Stiches überein.

Vor allem interessiert Knipping das Motiv des Seifenblasen-Machens als Vanitassymbol, hierfür verweist er auf einen Stich Hieronymus Wierix' aus der Serie „Das Leben Christi als Kind.“ Dort bläst Christus, von Engeln umgeben, Seifenblasen, um der Menschheit eine moralische Lektion zu erteilen.⁶⁴¹ Mit der vom Fuchs erzeugten Seifenblase als Symbol der Welt hat dies wenig zu tun. In ähnlicher Güte behandelt Knipping auch das neunte Bild, *Speculum S. Scripturae* (Abb. 72). Die Predigtszene im Hintergrund und allegorische Darstellung der Heiligen Schrift als universeller Leitfaden dienen Knipping als Argument für recht allgemeine Behauptungen zur Rolle der Predigt im katholischen Flandern der Zeit.⁶⁴² Die das Bild prägende Metaphorik von Kreuz, Bild und Heiliger Schrift und deren besondere und ungewöhnliche Bildfindung interessieren Knipping nicht.

In der 1987 erschienenen Arbeit von Anette Michels dient der Stich des dritten Kapitels (Abb. 66) *Speculum urens*, der Brennspiegel,⁶⁴³ als Vergleich. Auf dem von Michels untersuchten Thesenblatt von 1641 *Pietas et Magnificentia virtutis tuae testes sunt* des Stechers Wolfgang Kilian⁶⁴⁴ werden Sonnenstrahlen („die Sonne als Quelle

⁶³² Knipping 1974 I, Abb. 84, S. 89, Spengler 2003, Abb. S. 131.

⁶³³ Knipping 1974 I, Abb. 84, S. 89.

⁶³⁴ Knipping 1974 I, S. 88.

⁶³⁵ LCI 2, S. 63-65, Artikel: „Fuchs“.

⁶³⁶ De univ. VIII 1 (PL 111, 225).

⁶³⁷ Pseudo-Hugo von St. Viktor, *De bestiis* (PL 177, 59 164).

⁶³⁸ Bernhard von Clairvaux, *Sermones in Cantica* 64 (PL 183, 1084).

⁶³⁹ LCI 2, S. 63-65, Artikel: „Fuchs“.

⁶⁴⁰ LCI 2, S. 63-65, Artikel: „Fuchs“.

⁶⁴¹ Knipping 1974, S. 88. Hier weitere Beispiele.

⁶⁴² Knipping 1974 II, S. 346: „On a print by Theodoor Galle in David's *Duodecim specula* the doctrine of the Script as well as the state of the hearer himself are best mirrored in the sermon: a Jesuit represented on a pulpit, surrounded by a group of attentive and pious listeners shows this statement in visual forms. The fact that so much effort was spent on the artistic workmaship and the ornament of pulpits is a convincing sign of the extraordinary valuation of the announcing of the Word of God through the medium of the sermon.“

⁶⁴³ Michels 1987, Abb. 69.

⁶⁴⁴ Michels 1987, Abb. 72.

des göttlich begründeten Lichts⁶⁴⁵) von Spiegeln und Scheiben, die Putti halten, gebrochen, weitergeleitet und entfachen auf der einen Seite ein Feuer, auf der anderen treffen sie auf das Wappen des in diesem Thesenblatt zu ehrenden Paris Lodrons.⁶⁴⁵ Hierzu wird der Vergleich gezogen: „Das Motiv des gespiegelten Lichts, das Feuer entfacht, ist besonders in der jesuitischen Emblemik zu finden: Jan David, (SJ): *Duodecim Specula, Antwerpen 1610, Emblem III: „Speculum urens“*. Zu unterscheiden ist, daß in dem Thesenblatt es ein göttliches Licht ist, das eine Fackel zur Verherrlichung des zu Ehrenden entzündet, im *Speculum urens (C Transparentis speculum ustulans – C. Ein durchsichtiger Spiegel verbrennt.)* ist es eine Warnung vor dem möglichen physikalischen Effekt, und kein verherrlichendes göttliches Licht, keine „Gotteserkenntnis im Zusammenhang der Spiegelmetaphorik“.⁶⁴⁶ Die Warnung wird durch das Exempel im Text verdeutlicht: *Sunt & transparentia quaedam specularia vitra, quae si exadversum soli ponantur, appositum accendunt fomitem. Sic in quadam Asiae urbe domum deflagrasse contigit, fenestrae cuidam vitrae lignis picis litis adiacentibus & in extimâ parte columbino retrimento ex putrefactione amplius arefacto...* Taubendreck am Fensterbrett entzündete sich nach diesem Exempel durch das unheilvolle Zusammenspiel von Fensterglas und Sonnenlicht.

Als weitere Vergleichsbeispiele werden auch *Speculum creaturarum* – Spiegel der Kreaturen⁶⁴⁷ und *Speculum exemplare*⁶⁴⁸ von Appuhn-Radtke herangezogen. Spengler versuchte 2003 eine Gesamtwürdigung dieses Werkes, da er jedoch bis auf eine detailliertere Beschreibung des *Speculum fallax* (Abb. 65) nur oberflächlich die Bilder betrachtet, kommt es zu Fehleinschätzungen. Der zehnte Spiegel *Speculum exemplare* (Abb. 242) zeigt Personen und Verhaltensweisen, an denen man sich orientieren soll. Nach Spengler wird hier der Wert des Bildgebrauchs für die angestrebte *imitatio* illustriert,⁶⁴⁹ da ein Diptychon mit Maria und Christus, vor dem Mann und Frau in Anbetung knien, im Zentrum steht. Die Intention Davids und Galles galt aber der Vorbildhaftigkeit der Tugend in Heiligen, in der Natur usw., wie dies auch die Verse unter dem Bild thematisieren: *Lucet, et inflammat, SPECULUM exemplaris honesti; Virtutem alterius si cupis esse tuam.* [Es leuchtet und entflammt, der Spiegel der vorbildlichen Ehrhaftigkeit, wenn du wünschst, daß die Tugend des anderen die deine sein soll.] Auch an anderer Stelle geht Spengler durch kurzschlüssige Bildinterpretation ohne Lektüre der Texte fehl. „Das Evangelienkreuz speist als Quell die menschlichen Herzen“ sieht Spengler als Thema des neunten Sticks *Speculum S. Scripturae* (Abb. 72). Den tatsächlichen Bildgedanken der Darstellung übersieht er, vermutlich weil er die Versunterschrift nicht zur Kenntnis nahm: Durch die Heilige Schrift – nicht durch das Kreuz –, verbildlicht als Buch auf einem Spiegel vor einem Kreuz mit Evangelistendarstellungen, werden die

⁶⁴⁵ Michels 1987, S. 309-310.

⁶⁴⁶ Michels 1987, S. 313, Anm. 11.

⁶⁴⁷ Appuhn-Radtke 2000, S. 33/34, Abb. 3.

⁶⁴⁸ Appuhn-Radtke 2000, S. 33/34, Abb. 4.

⁶⁴⁹ Spengler 2003, S. 131.

menschlichen Herzen gespeist; die komplizierte Allegorie wurde oben erklärt. Wie der lateinische Vers besagt, ist die Heilige Schrift der Spiegel des Himmels und genau das ist auch bildlich umgesetzt worden. In der Vordergrundszene des letzten Stiches *Speculum visionis beatificae* (Abb. 244) sieht Spengler aufgrund ausschließlicher Bildbeachtung unter Mißachtung der Texte nicht Daniel, sondern lediglich den geläuterten Mensch, aufgerichtet vom Engel, der die glückseligmachende Vision der triumphierenden Dreifaltigkeit schaut. Die Figuren der fliehenden Begleiter (E), die zu der Szene dazugehören, läßt er somit ebenso außer Acht wie Ver-seerläuterung unter dem Bild und Erklärung im Text. Die Zusammenfassung des Buchinhaltes gestaltet Spengler ebenfalls knapp und kurzsichtig: „In den ersten sechs Kapiteln werden die weltlichen Irrwege der Wahrheits-suche angeprangert. Weder Philosophie noch Bilderwerk, weder Glanz des Lichts noch der Glanz der Herrschaft und die der Vergänglichkeit unterliegenden materiellen Dinge führen zur Gottesfindung.“⁶⁵⁰ Die Themen die er anspricht – Philosophie, Bilderwerk usw. – werden in den ersten sechs Kapitel gar nicht behandelt, es geht vielmehr um Charaktereigenschaften und Laster des Menschen in Spiegelmetaphorik wie Hochmut (*Speculum complacentiae*), Eitelkeit (*Speculum oculorum alienorum*), Begierde (*Speculum urens*).

Auch Dekoninck⁶⁵¹ äußerte sich zu den *Specula*. Seine oben referierte Vorgehensweise, unter Auslassung historischer Kontextualisierung mediale Konzepte der Bildverwendung durch jesuitische Theologen zu entdecken und kurzschließend und verallgemeinernd herzuleiten, erspart es hier genauer auf seine Ausführungen einzugehen, die wenig mit den *Specula*, viel mit Dekonincks Deutungstopik zu tun haben und an anderer Stelle grundsätzlich behandelt werden.

Kurz vor Fertigstellung dieser Arbeit erschien in der Festschrift für Gosbert Schüssler der Aufsatz „Spiegel und Allegorie. Die *DUODECIM SPECULA* des Jan David SJ“ von Christoph Bellot.⁶⁵² Großes Verdienst dieses Aufsatzes ist das Zusammen-tragen fast der gesamten Literatur zu den *Duodecim Specula*. Ausführlich wird auf jeden Kupferstich, z.T. unter Hinzunahme des Textes, eingegangen. Die grundlegende Schwäche – wie bei allen Arbeiten zu Jan Davids Büchern – liegt in der Konzentration auf nur eines der Werke, im Außerachtlassen der Vorläufer,⁶⁵³ so daß sich aus diesem eingeschränkten Sichtfeld im Fahrwasser der früheren Forschung wieder eine Fehleinschätzung des Bild-, Buch- und Texttyps ergibt. Es wird wie stets als Emblembuch behandelt, untersucht und so auch mit anderer Emblemliteratur verglichen.⁶⁵⁴ Die Argumente gegen diese Einschätzung wurden

⁶⁵⁰ Spengler 2003, S. 130.

⁶⁵¹ Dekoninck 2005a, S. 55ff.

⁶⁵² Bellot 2007.

⁶⁵³ Vgl. ab S. 174.

⁶⁵⁴ Bellot 2007, S. 401.

bereits erwähnt, werden in einem späteren Kapitel⁶⁵⁵ aber systematisch ausgeteilt.

Trennt man sich von derartigen Fehleinschätzungen, muß das Werk anders charakterisiert werden. Hinsichtlich der Konzeption und Bild-Text-Organisation ist das Werk wesentlich straffer angelegt als der *Veridicus Christianus*. Zwölf Kapitel spielen das Thema Spiegel in geschilderter Reihenfolge durch, wobei die von David herangezogenen Exempel mitunter gesucht wirken, ein Umstand der wohl aus der streng verfolgten Spiegelthematik resultiert. Anders als in *Occasio Arrepta Neglecta* wird weder einheitliches Personal noch durchgehende allegorische Handlung verwendet. Anders als im *Paradisus Sponsi et Sponsae* liegt kein heilsgeschichtlich determinierter Motivbestand vor. Allein die Spiegelmetaphorik bestimmt Text und Bild. Deren bildliche Umsetzung zeigt zum einen die bereits im *Veridicus* vorgestellte Landschaft mit darin verteilten Exempelszenen, zum anderen Motivzusammenstellungen die eine Einheitlichkeit des im Bildraum Dargestellten sprengen. So steht das Kreuz mit Spiegel und Heiliger Schrift in der Landschaft (Abb. 72), doch weisen dessen Größe und vor allem die von dem Buch ausgehenden nährenden Ströme und schwebenden Herzen keinen Bezug zu den Exempelszenen des Hintergrundes auf. Auch werden vertraute Formen und zugehörige Handlungen, wie das Altartriptychon mit davor knienden Betern benutzt (Abb. 73), um in vielleicht absichtlicher Allusion die Spiegelmetaphorik auszuweiten. Dies gerät in diesem Beispiel derart komplex, daß die Texterklärung zum Verständnis unbedingt notwendig ist.

Die Kupferstiche sind auch als Blattserie zu finden, also auch als solche herausgegeben worden. Planung und Herausgabe des Werkes ist gut belegt durch 29 in den Archiven des Plantin-Moretus Museums aufbewahrte Briefe Jan Davids aus den Jahren 1608 bis 1612, die schon Waterschoot 1999 untersuchte und veröffentlichte.⁶⁵⁶ Alle Briefe sind in Latein geschrieben und adressiert an Balthasar Moretus. Das Familienoberhaupt Jan Moretus starb zwar erst am 22. September 1610, setzte aber schon früher seinen Sohn als Leiter ein. Durch die vielen vorausgegangenen gemeinsamen Editionen herrscht ein vertrautes Verhältnis, das auch in den Briefen zu merken ist (z.B. *Erudito ac pio Domino, Domino Balthasari Moreto, amico meo carissimo etc.*).⁶⁵⁷ In den acht Briefen aus Ieper ist noch von einem anderen Projekt

⁶⁵⁵ Siehe Kapitel „Sind Jan Davids Bücher Emblembücher? ab S. 215.

⁶⁵⁶ Acht Briefe schrieb David aus Ieper zwischen dem 14. Juni 1608 und dem 9. August 1609, die restlichen 21 aus Kortrijk zwischen dem 27. Oktober 1609 und dem 4. Juni 1612 geschrieben. Vgl. auch Waterschoot 1999, S. 354.

⁶⁵⁷ Weitere Beispiele bei Waterschoot 1999, S. 355 und Anm. 21.

die Rede: David wurde engagiert, um für Moretus das Werk eines alten Freundes, Petrus Simon, herauszubringen.⁶⁵⁸

Am 27. Oktober 1609 schreibt David in seinem ersten Brief aus Kortijk über das neu geplante Werk *Duodecim Specula aliquando videre desideranti concinnata*. Vor diesem Brief müssen Absprachen über die Wahl des Künstlers und die Anzahl der Illustrationen getroffen worden sein, denn David schreibt, daß er den Text seiner „Zwölf Spiegel“, den er Korrektur gelesen hat, zurückschickt, u.a. mit Anmerkungen für den Schriftsetzer, mit der Bitte, die Kopie beim Antwerpener Dekan für die kirchliche Approbatio vorzulegen usw.⁶⁵⁹ Im Postskriptum läßt David „Theodore“ grüßen, den Kupferstecher Theodoor Galle, Balthasars Schwager, der in allen Büchern Davids verantwortlich zeichnet für die Illustrationen. David äußert hier den Wunsch, daß Gestaltung und Druck dem *Paradisus* entsprechen sollen.

Der nächste Brief datiert vom 20. Dezember 1609. Hier geht David die Frage nach der Widmung an. Balthasar will das Buch niemand anderem und einzig der Jungfrau Maria widmen, so daß David keinen Widmungsbrief an den Anfang des Buches stellt. Wenn aber – so schreibt David – Balthasar seine Meinung ändere, so schlägt er vor, das Buch dem Bischof von Antwerpen – Joannes Miraeus oder Jean le Mire – zu widmen, was aber nicht geschieht.

Im nächsten Brief vom 8. Februar 1610 zeigt sich David glücklich, daß sein Werk zurück in Balthasars Händen ist (*recuperata*), zurück von Antwerpens und Brüssels Dekan zwecks kirchlicher Approbation und in Brüssel, um das Druckprivileg vom Geheimen Rat zu bekommen. Verschiedene Kleinigkeiten werden angesprochen: David möchte das Inhaltsverzeichnis an den Anfang des Buches stellen, er stimmt mit Balthasar überein, fortlaufende Titel für die Spiegel zu benutzen, drittens akzeptiert er Balthasars Vorschlag, die Namen der Gesprächspartner DESIDERIUS und ANIMA über die Dialoge und nicht als erstens Wort des Textkörpers zu setzen. David fügt außerdem ein Gedicht für den Anfang des Werkes bei, dessen Betitelung er Balthasar überläßt. Über die Illustrationen, die Theodoor ihm regelmässig zukommen läßt, äußert er, sie seien prachtvoller als die vorherigen. Außerdem verlangt David, daß das Wort DESIDERANTI auf dem Frontspiz größer gesetzt werde, damit der Leser gleich versteht, daß DESIDERIUS der wichtigere Gesprächspartner ist.⁶⁶⁰

Am 23. Februar bedankt David sich für die ersten Seiten der *Specula* und gibt kleine Korrekturen an.⁶⁶¹ Er hat Theodoor Galle die dreisprachigen Verse gesendet, die wie im *Veridicus* und im *Paradisus* die Bilder begleiten sollen. Am 3. März schreibt David vor allem zu den Illustrationen: Balthasar muß vorgeschlagen haben, die dreisprachigen Verse unter den Bildern wegzulassen und nur die lateini-

⁶⁵⁸ *Petri Simonis Tiletani episcopi Yprensis De Veritate libri sex: Et reliqua eius, quae supersunt, multae eruditionis & pietatis Opera. Ecollegit & recensuit, pro suo in amicum defunctum affectu, P. Joannes David, Soc. Jesu Sacerdos* (Antwerp: Joannes Moretus, 1609). Vgl. Waterschoot 1999, S. 355 und Anm. 25.

⁶⁵⁹ Waterschoot 1999, S. 355.

⁶⁶⁰ Waterschoot 1999, S. 356.

⁶⁶¹ Vgl. Waterschoot 1999, Anm. 32.

schen zu belassen, womit David sofort einverstanden ist. Anstelle der dreisprachigen Verse sollen nun die alphabetisch gekennzeichneten Einzelszenen in dem unter dem lateinischen Vers frei gewordenen Platz erläutert werden. Diese Idee bedeutet stillschweigend, daß die entsprechenden Großbuchstaben auch an den Rand des Fließtextes gesetzt werden, wenn die betreffende Szene behandelt wird. David schreibt desweiteren, er habe die beigelegten Illustrationen erhalten, brauche aber von Theodoor alle, und zwar an den betreffenden Szenen mit Buchstaben gekennzeichnet. Nur so könne er die neuen Erklärungen, die unter den Illustrationen stehen sollen, schreiben. Den Index betreffend schlägt David vor, jede Seite in drei Teile aufzuteilen, weil er meint, dem Leser genüge nur die Seitenzahl-angabe nicht, überläßt aber Balthasar die Entscheidung.⁶⁶²

Am 20. März (Abb. 76) dankt David Balthasar für den Hinweis, daß für den Index keine weiteren Randbemerkungen nötig seien, denn wenn der Leser etwas länger verweilen muß, könne er davon nur spirituell profitieren. Die Texte in den Kupferstichen sendet David korrigiert zurück und fragt gleichzeitig einen Probedruck des Frontispizes an - *ad maiorem securitatem*. David fordert Kopien im Wert von 100 Florin nach Fertigstellung des Buches. Waterschoot schlüsselt auf, daß – wie aus dem Plantin Archiv bekannt ist – Moretus die 1250 Kopien zu je 25 stuiver, also ein Florin und ein Viertel verkaufte. David bestellt jedoch nicht 66 Kopien, sondern Exemplare mit verschiedenen Einbänden zu verschiedenen Preisen.

Am 12. April macht David seine letzten Bemerkungen, vor allem die Illustrationen Theodoor Galles werden einer profunden Prüfung unterzogen, David macht sehr detaillierte Anmerkungen (Abb. 77): Unter 1. fragt er, ob nicht der Name Christi in den Mittelspiegel auf dem Frontispiz gesetzt werden könne? Unter 7. regt er an, die leeren Seiten des Buches im neunten Spiegel mit gedruckte Linien zu zeigen. Unter 6. schreibt David, Theodoor solle im elften Spiegel der Christusgestalt ein strahlenderes Aussehen geben. In der beschriebenen Szene (11) ist nicht die Hochzeit zu Kana, sondern das Hochzeitsfest des Königssohnes, entsprechend Matthäus 22, 1-14 dargestellt, worin Christus selbst als Bräutigam identifiziert ist. Zum elften Spiegel hat David unter 5. noch eine weitere Anmerkung: Könnte nicht der Arm des Engels oder etwas anderes das nackte Hinterteil der nackten Seele bedecken? All diese Anfragen wurden von Theodoor Galle berücksichtigt, wie die fertigen Drucke belegen.⁶⁶³

In einem letzten Brief vom 17. Mai 1610 dankt David Balthasar für die Zusendung der fertiggestellten Exemplare der *Duodecim Specula*.

Waterschoot wertet diese Korrespondenz aus. Für dieses Buch, so Waterschoot, waren die Umstände ideal: der erfahrene Autor, das bestens ausgestattete Verlagshaus Plantin-Moretus und die vorhergehende Zusammenarbeit. Über die Ausführung der Illustrationen und die zu druckende Anzahl von Exemplaren wird nicht diskutiert, so daß Waterschoot davon ausgeht, daß diese Absprachen münd-

⁶⁶² Waterschoot 1999, S. 357/358.

⁶⁶³ Waterschoot 1999, S. 358/359.

lich, d.h. persönlich getroffen wurden. Die Anzahl von 1250 Exemplaren entspricht der Anzahl der Exemplare, die von der *Occasio* gedruckt worden waren, ist aber geringer als die des *Veridicus* und des *Paradisus*. Mit dem Preis von einem und einem Viertel Florin ist es Davids preiswertestes Buch.⁶⁶⁴ Das Oktavformat besteht aus 14 Bögen, ein Schriftsetzer brauchte für einen Bogen mehrere Tage, wohingegen ein Drucker 1250 Bögen an einem Tag zu drucken imstande war. Theoretisch konnte also jeder der 14 Bögen des *Duodecim* an einem Tag fertiggestellt werden. Zwischen dem Setzen und dem Drucken mußten die Korrekturleser die Korrekturen ausführen, nach dem Druck wurden die Bögen sogleich zum Autor gebracht, nicht als Probedrucke, sondern um eine Errata-Liste zu erstellen.

Trotz enger Zusammenarbeit läuft der graphische Sektor recht unabhängig ab, obwohl Theodoor Galle und Balthasar Moretus Schwager sind, dirigieren beide ihr Geschäft separiert voneinander. David läßt die Nachrichten an Theodoor über Balthasar laufen, das Zusenden der Illustrationen jedoch geschieht direkt. Dieses getrennte Arbeiten ist spätestens seit dem 16. Jahrhundert normal in Antwerpen. Die Korrespondenz zur Entstehung der *Duodecim Specula* ist ein wichtiger Einblick in die Organisation der Aufgabenteilung bei einem solchen Projekt.⁶⁶⁵

Für die hier verfolgten Fragen läßt sich dem weit mehr entnehmen. Zunächst ist festzuhalten, daß weder David noch Moretus an irgendeiner Stelle den Begriff Emblem gebrauchen. Ein sicherer Beleg, daß sie ihr Werk nicht als Emblembuch verstanden. Hinsichtlich der Fragen nach Konzeption der Bilder zeigt sich, daß David zuerst den Buchtext verfaßt, anschließend Theodoor Bilder entwirft, die er wohl mit Balthasar Moretus in Antwerpen bespricht, dem Autor Jan David aber erst fertig vorlegt. Anders lassen sich die oben paraphrasierten Passagen nicht deuten. So fehlen Briefe oder Briefpassagen, die ein frühes Einwirken Davids auf Galle bezeugen. Ferner zeigt sich David von den vorgelegten Bildern überrascht. Deren Erläuterung unter dem Bild wird erst nach Fertigstellung formuliert. Außerdem macht Davids Bitte um Einfügung der Verweissbuchstaben, um diese seinem Text beizustellen andersherum deutlich, daß Galle selbständig nach Davids Buchtext – allenfalls im Austausch mit Moretus, aber nicht mit David – die Bilder entwirft, eine erstaunliche intellektuelle Leistung des Stechers.

⁶⁶⁴ Waterschoot 1999, S. 359.

⁶⁶⁵ Waterschoot 1999, S. 360.

Die vier Bücher im Vergleich

Ein systematisch auswertender Vergleich der vier Bücher ist von besonderer Bedeutung, da die bisherige Forschung auf derartige Anstrengungen verzichtete. Entweder wurden Gemeinplätze einer oben bereits widerlegten ignatianischen Spiritualität als unreflektierte Gemeinsamkeit unterstellt,⁶⁶⁶ allgemein meditativ-visionärer Charakter wenig erhellend als Bindeglied angeführt⁶⁶⁷ oder in jüngster Zeit sogar bewusst auf Untersuchung des Bild-Text-Verhältnisses, Vergleich und historische Betrachtung verzichtet.⁶⁶⁸ Im folgenden werden die Bücher unter den Aspekten ihrer Entstehung, ihrer Konzeption und Funktion, des anvisierten Publikums sowie hinsichtlich der unterschiedlichen Strategien der Verbildlichung Davidscher Texte in Theodor Gallés Kupferstichen verglichen.

⁶⁶⁶ Chatelain 1993, S. 156 ff., dort z. B. S. 158: « *La perspective spirituelle et l'ascendance ignatienne du recueil sont clairement indiquées dès l'avertissement au lecteur. Le P. David y explique qu'il ordonne la contemplation méditative de l'image emblématique au souci d'attiser le désir de Dieu en soi et de discerner la volonté de Dieu sur soi: c'est exactement le double dessein qui anime les Exercices spirituels d'Ignace de Loyola comme „méthode d'élection“. Les Duodecim specula s'interprètent comme une emblématisation de l'exercice spirituel ignatien, parallèle à l'emblématisation du catéchisme tridentin et de la dévotion chrétienne à laquelle le P. David se livre ailleurs* ».

⁶⁶⁷ Salviucci 1996, S. 145-158. Sie beschreibt das Konzept der Bücher als „...*expérimenter la technique méditative ignatienne dans l'accouplement du texte avec l'image à caractère méditatif et visionnaire.*“

⁶⁶⁸ Dekoninck 2005, S. 55/56, Anm. 121: « *Nous nous concentrerons ici de présenter l'argument du livre et son développement à travers les douze gravures, en laissant de côté les rapports structuraux qui se tissent entre texte et image.* »

Die Entstehungsgeschichte aller vier Bücher ist nur spekulativ zu rekonstruieren, doch lassen sich aus den wenigen unverrückbaren Fakten erstaunliche Unterschiede feststellen, die man beim ersten Betrachten der Werke nicht vermutet. Für die Entstehung des ersten Buches *Veridicus Christianus* aus dem Jahre 1601 steht aufgrund der Aussagen des Autors im Vorwort fest, daß die 100 Verse – gemeint sind wohl die, die dreisprachig unter den Bildern stehen – zuerst in niederländischer, dann in lateinischer Sprache existierten. Aufgrund dieser Verse sind zuerst der Text, auf Grundlage dessen die Bilder für die Buchausgabe entstanden.⁶⁶⁹

Der zweiten Buchproduktion *Occasio Arrepta Neglecta* von 1605 geht die Ausgabe der Kupferstichserie *Typus Occasionis* von 1603 voraus. Wichtig zu beachten ist hierbei, daß in der Ausgabe der Serie weder Jan David noch Balthasar Moretus erwähnt sind, weder auf dem Titelblatt, noch im Vorwort. So muß man davon ausgehen, daß Theodoor Galle die Stiche mit den Bildunterschriften, das Titelblatt wie auch das Vorwort selbst gestaltet, gestochen und unter dem Namen seines Vaters Philips verlegt hat. Da Theodoor Galle ebenso wie sein Vater Philips nicht nur Stecher sondern auch Verleger im eigenen Verlagshaus war, ist dies durchaus denkbar. Unwahrscheinlich ist, daß er Texte und Bildinhalte selbst erdachte. Wie oben ausgeführt richten sich die Kupferstiche eindeutig nach dem Davidschen Text und folgen besonders der darin vorgegebenen dramatischen Struktur, gegliedert in Szenen, belebt durch Dialoge.

Bei dem dritten Buchprojekt *Paradisus Sponsi et Sponsae* weiß man am wenigsten zur Entstehung. Die konventionellen Themen Christusvita und Mariensymbole werden als Kompilationstexte von David vorgelegen haben, daraufhin hat Galle – wie beim *Veridicus Christianus* – die Kupferstiche aufgrund der im Text vorgegebenen Themen und Exempel entworfen.

Über die Entstehung des letzten gemeinsamen Buchprojektes *Duodecim Specula* aus dem Jahre 1610 ist man, wie oben ausgeführt, aufgrund der erhaltenen Briefe des Autors Jan David an den Herausgeber Balthasar Moretus am besten unterrichtet. Es steht fest, daß die Idee, den Text als Dialog zwischen Anima und Desiderius auszuformen, am Anfang stand. Daraufhin schreibt David den Text. Zu diesem entwirft Galle selbständig Kupferstiche, die von David sehr kritisch unter die Lupe genommen werden. Anhand der Kupferstiche formuliert David die Erklärungstexte zu den ins Bild gesetzten Verweisbuchstaben als kurze Zusammenfassung der Exempel, die er im Fließtext ausführlich beschreibt, weshalb der Inhalt nur aufgrund der Bildunterschriften in einigen Fällen schwer zu verstehen ist.

Jedes der vier Bücher – so ähnlich sie auf den ersten Blick auch scheinen – unterscheidet sich von den anderen in Hinsicht auf Thema, Aufbau, Textgestaltung und Bildverwendung, richtet sich in differierender Funktion an unterschiedliches Publikum. Der *Veridicus* bietet in seinen 100 Kapiteln moralisch-religiöse Anleitung zum christlichen Leben, widmet sich in thematisch gruppierten Kapiteln zu Ein-

⁶⁶⁹ Siehe S. 62.

zulaspekten der Korrektur von Einstellung und Lebenswandel. Grundlage sind, wie David im Vorwort schreibt, 100 niederländische Verse, die latinisiert und im Anspruch gehoben, die Themen der Kapitel bestimmen. Der Bogen spannt sich von der als Grundlage dargestellten Gottesfurcht über Teufelswerk, Häresie, Glaubensgrundlagen, Tugenden, Laster, Sakramente, moralische und pädagogische Themen bis hin zu Sterben, Tod und jüngstem Gericht. Dabei fällt die nur bedingte Systematisierung und Hierarchisierung der Stoffe auf, wichtigstes Anliegen war deren Fülle. So ergibt sich auch keine zwingende Rezeptionsreihenfolge: Das Wählerad als Zufallsgenerator zur Lektüreauswahl am Buchende macht dies ebenfalls deutlich. Gleiches gilt für die Bilder, die unabhängig gestaltet in sich nicht aufeinander Bezug nehmen oder konstante Elemente aufweisen.

Anders sieht es im zweiten Werk *Occasio* aus. Hier ist der Text eine Abfolge von Szenen, begleitenden Exempeln und Kommentierungen. Thema ist der Umgang mit Zeit und rechter Gelegenheit. Vor dem Hintergrund der Erziehung zu christlichem Leben entwickelt sich eine Handlung, die *Tempus* und *Occasio* als Personifikationen mit männlichen Jugendlichen, Teufeln und Engeln in Interaktion bringt. Falsches Handeln, wie Mißachtung von Zeit und rechter Gelegenheit führt zur Umsetzung in der Verspottung derer Personifikationen durch nichtsnutzige Jugendliche und Teufel. Der szenisch-dramatische Charakter mit Dialogen prägt die Bilder und wird verdichtet in einer angehängten Kurzfassung als Theaterstück. Zielgruppe sind die jugendlichen Schüler der Jesuitenkollegien, Ziel ist deren Erziehung zu einem christlichen Leben unter Nutzung der gegebenen Zeit und Möglichkeiten.

Im Gegensatz hierzu richtet sich *Paradisus Sponsi et Sponsae* an ein älteres Publikum beiderlei Geschlechts, wie schon die Widmung der beiden Teile an Großherzog Albrecht und seine Gattin Isabella zeigt. Es handelt sich um ein Andachtsbuch, das Christi Passion und Wirken Marias in zwei Teilen allegorisch thematisiert. So werden im ersten Teil die Arma Christi in einem Garten zur Betrachtung ausgestellt, Christus lädt Maria dorthin ein, die Parallelisierung zum Hohen Lied wird so nicht nur im Titel deutlich. Die fünfzig Kapitel jedes Buchteils behandeln einzelne Objekte und Aspekte, die exegetisch kommentiert zum Gegenstand meditativer Betrachtung und des Gebets werden.

Mit zwölf Illustrationen und einem Titelbild sind die *Duodecim Specula* eines der kleineren Werke. Unter dem Rahmenthema des Spiegels wird auch hier eine allgemeine moralisch-religiöse Anleitung zum christlichen Leben und rechten Glauben geboten, Tugenden herausgestrichen, Laster warnend vorgeführt. Die Texte sind als Dialog zwischen Desiderius und Anima formuliert, die das jeweilige Thema umfassend abhandeln. Die allegorischen Illustrationen weisen keine übereinstimmenden Konstruktionselemente auf, behandeln aber in weitläufigster Weise das Thema Spiegel, Spiegelung und Licht. Die im Text erkennbare Gesuchtheit vieler Exempel und Kommentare, die aus dem Zwang zum Spiegelthema entsteht, spiegelt sich nur gelegentlich in den Bildern, die in unterschiedlichster Weise die vorgegebenen Themen in Form zusammengesetzter Allegorien verbildlichen.

Entsprechend differieren auch die Bilder, die Theodoor Galle zu den vier Büchern erfand. Gemeinsamkeiten bestimmen nur die Titelpupferstiche der ersten beiden Bücher *Veridicus Christianus* (1601), *Occasio Arrepta Neglecta* (1605) und des letzten *Duodecim Specula* (1610). Diese ähneln sich formal insoweit, als alle drei ein architektonisches Rahmenwerk aufweisen, in das unterschiedliche Szenen eingefügt sind. Die Titelpupferstiche von *Paradisus Sponsi et Sponsae* sind vollkommen anders gestaltet. Dort werden die Titelangaben vor neutralem Hintergrund von Kränzen umzogen.

Konzeptionelle Unterschiede bestimmen die Illustrationen der Bücher. Jene im *Veridicus* sind vielfigurige Allegorien, in denen zumeist ein Hauptmotiv im Vordergrund von Ergänzungen und weiteren Exempeln im Hintergrund begleitet werden. Im Zentrum kann eine Person oder Personengruppe stehen, meist in sinnfälliger Handlung oder Interaktion, dabei kann es sich um Identifikationsfiguren für den Betrachter, wie der am Grab betende wahre Weise (Abb. 4), oder allegorisch handelnde Figuren, wie der sich selbst verletzende Neider (Abb. 14), handeln. Ebenso im Zentrum stehen Gegenstände oder abstrakte Konstrukte, wie der hausartige Kopf mit den Fenstern als Augen, durch die der Teufel in die Seele gelangt (Abb. 15). Zwar sind die meisten Szenen in einer tiefen Landschaft situiert, doch kommen auch Architekturen und abstraktere Rahmenkompositionen vor. Auffallend ist Unterschiedlichkeit und Vielfalt, die keine die Bilder untereinander verbindenden Kompositionselemente oder Motive erkennen lassen. Übergreifend ist nur das System der Überschriften, Verweisbuchstaben und Erklärungsverse. Einzelne Figuren, Gegenstände und Szenen werden mit Großbuchstaben im Bild bezeichnet, die am Rand der folgenden Davidschen Texte wiederkehren und dort erklärt werden. Das übergeordnete Thema des jeweiligen Kapitels und Kupferstichs steht über dem Bild und wird in den lateinischen, niederländischen und französischen Verspaaren darunter erläutert.

Vollkommen anders funktionieren die Kupferstiche zur *Occasio* (Abb. 21-32). Die oben ausgeführte dramatisch-szenische Struktur bestimmt die Bilder: die Personifikationen von *Tempus* und *Occasio* stellen sich mit ihren Attributen im Titelblatt selbst vor, tauchen danach in jeder weiteren Illustration auf, in unterschiedlichem Zustand und szenischer Interaktion mit den ebenfalls wiedererkennbaren braven und nichtsnutzigen Jugendlichen. Das jeweilige Kapitelthema wird in szenischer Handlung verbildlicht. So berauben die törichten Jugendlichen *Tempus* und *Occasio* ihrer Attribute, um damit von Teufelchen angeleitet Schabernack zu treiben und die Personifikationen zu verspotten. Dem Zusammenhang der Illustrationen entspricht auch die hohe künstlerische Qualität der figuren- und abwechslungsreich gestalteten kleinen allegorischen Historien. Ins Bild gesetzte Handlung wird durch Integration der Dialoge unterstützt. Buchstaben bei den Figuren verweisen auf die Dialogtexte unter den Darstellungen. So läßt sich festhalten, daß die dialogisch-szenische Struktur des Textes die Bilder prägt, anders als bei den anderen Werken dadurch eine lesbare Bildfolge mit nachvollziehbarer Handlung entsteht. Diese Prägung geht soweit, daß am Anfang des dem Text anhängenden Theater-

stücks die Protagonisten namentlich bezeichnet (Abb. 33 und 34) und diese in den Bildern identifizierbar werden. Insgesamt erscheinen die Kupferstiche zur *Occasio* als die am sorgfältigsten geplanten und auch künstlerisch gelungensten.

Der Funktion als Andachtsbuch folgend unterscheiden sich die Illustrationen von *Paradisus Sponsi et Sponsae* deutlich. Zwar bietet der erste Kupferstich (Abb. 39) des ersten Teils ein schräg aufsichtiges Bild zweier Gärten, in deren vorderem mit Passionswerkzeugen bepflanzten Teil Christus als Sponsus Maria als Sponsa einlädt, doch setzt sich diese Anwesenheit der Protagonisten nicht fort. In vierteiligen und unterschiedlich komponierten Allegorien werden etwa Szenen aus der Passion im Vordergrund durch alttestamentliche Typen im Hintergrund ergänzt, präsentieren Engel bühnenartig Leidenswerkzeuge, während im Hintergrund Exempel und Typen szenisch dargestellt werden. In anderen Kupferstichen wird die Zusammenstellung in einem Landschaftsraum aufgegeben, etwa wenn die sieben Schmähungen durch sieben Köpfe am unteren Bildrand ausgedrückt werden, von denen Pfeile auf den mittig positionierten Gekreuzigten zielen (Abb. 44), oder die sieben den Tod Christi begleitenden Wunder als beschriftete Bildmedaillons (Abb. 45 und 46) gezeigt werden, die auf einem Spruchband scheinbar in der Luft hängend den Kreuzifixus umziehen. Im Bezugsrahmen der Andachtsliteratur stellen Theodoor Galles Illustrationen mit diesen vierteilig allegorisierten Darstellungen durchaus Neuerungen dar.

Die Kupferstiche zu *Duodecim Specula* weisen verschiedene Konzeptionen auf. Das Thema wird bereits im Titelbild (Abb. 63) durch zwölf Bildmedaillons – Spiegel – thematisiert, die beschriftet auf die Themen der zwölf Kapitel hinweisen. Die Illustrationen (Abb. 64-75) versuchen die gesuchten und nicht immer logisch nachvollziehbaren Spiegelmetaphern des Davidschen Textes zu verbildlichen. Dabei können in einer Landschaft verschiedene Exempelszenen mit unterschiedlichen Spiegeln operieren, Tiere sich in unterschiedlichen Oberflächen spiegeln, Identifikationsfiguren unter überdimensionierten Spiegeln von Skeletten bedroht werden, betend durch Spiegel die himmlische Herrlichkeit schauen oder vor Heiligenbildern knien. Der von David weitgefasste Begriff des Spiegels wird dabei ebenso umgesetzt. Meist wird die Hauptszene im Vordergrund von Exempeln im Hintergrund begleitet, deren Aufschlüsselung erfolgt über Buchstabenverweise auf den Davidschen Text. Die interessantesten Bildfindungen sind jene, in denen diagrammartig Motive außerhalb realer Handlungszusammenhänge und Proportionen metaphorisch verbunden werden, etwa wenn drei kniende Betrachter über sich je drei Reihen an einem übergroßen Ständer montierter Bildmedaillons mit biblischen Exempeln betrachten (Abb. 74). Entsprechendes war auch im *Paradisus Sponsi et Sponsae* zu bemerken. Es sind derartig unkonventionelle Bilderfindungen, die in diagramm- und zeichenartiger Negierung einheitlicher Bildräume und Bezugsverhältnisse um Umsetzung der Davidschen Allegorien und Exempelverschränkungen bemüht sind und damit den überraschenden und häufig fremdartigen Charakter der Illustrationsfolgen ausmachen. Daß die Zeitgenossen dies zu

schätzen wussten, zeigt nicht nur die schnelle Folge der Davidschen Bücher, sondern auch deren Rezeption und Nachfolge, die im folgenden zu umreißen ist.

Via Vitae Aeternae, 1620

Die Verbindung von Bildfolge und Erklärung als Meditationsanleitung in Form eines Andachtsbuches fand reiche Nachahmung und Erweiterung. Den David-Galleschen Büchern am ähnlichsten ist das Werk *Via Vitae Aeternae* des Jesuiten Antoine Sucquet (1574-1626), Ordensprovinzial der südlichen Niederlande von 1619 bis 1623. 1620 erstmals erschienen enthält es 32 Kupferstiche (Abb. 102-133) von Boetius a Bolswert (1580-1633). Der Prosatext Sucquets ist je nach Ausgabe ca. 1100 Seiten lang.⁶⁷⁰ In Stichen und Texten weist ein Engel dem Leser und im Bild dargestellten Betrachter durch Szenen aus dem Leben Jesu den Weg zum ewigen Leben.⁶⁷¹ Die Kompositionen sind, wie im folgenden ausführlich gezeigt werden wird, allegorisch konzipiert und durch emblematische Motive erweitert. So weisen etwa Engel und Tugend einen Maler an, die im Hintergrund gezeigte Kreuztragung zu malen (Abb. 122).⁶⁷² Dieses und weitere Motive werden im Text durch Buchstabenkennzeichnung erklärt.⁶⁷³ Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde

⁶⁷⁰ Die Erstausgabe hat 875 Seiten. Vgl. DS Bd. XIV, Sp. 1288. Mehr als 1100 Seiten hat beispielsweise das Exemplar in der Kölner Universitätsbibliothek, bei dem es sich um eine sechste Ausgabe von 1625, gedruckt bei Enricum Aertssium, handelt. Signatur GBXIV85. Vgl. auch Smith 2002, S. 23.

⁶⁷¹ DS Bd. XIV, Sp. 1288: „*Très souvent l'expose central est fait sous forme d'un dialogue entre l'âme et le Christ, ou parfois avec le bon ange.*“

⁶⁷² Sucquet 1620, *Vigesimae primae imaginis*.

⁶⁷³ Vgl. u.a. Spengler 2003, S. 67, S. 132 f., Smith 2002, S. 23-27.

das Werk in mindestens acht Sprachen – Niederländisch,⁶⁷⁴ Französisch,⁶⁷⁵ Italienisch,⁶⁷⁶ Deutsch,⁶⁷⁷ Englisch,⁶⁷⁸ Spanisch,⁶⁷⁹ Ungarisch⁶⁸⁰ und Polnisch⁶⁸¹ – übersetzt, und auch in Latein erfuhr es zahlreiche Neuauflagen, 1625 erschien bereits die sechste Ausgabe.⁶⁸² Die Numerierung und Reihenfolge der Bilder und Kapitel kann von Ausgabe zu Ausgabe variieren.⁶⁸³ Es existiert kaum Sekundärliteratur zu dem Werk. Einzig Smith widmet fünf von den 32 Stichen und dem Titelkupfer kurze Einzelanalysen, die aber im Deskriptiven steckenbleiben. Als Ersterscheinungsjahr gibt er fälschlicherweise 1625 an,⁶⁸⁴ Gedanken über die ungewöhnliche Bilddidaxe, Bildfindung, Verknüpfung von Bild, Erklärung und Meditationstext bleiben gänzlich aus, ebenso wie die Nennung von Vorbildern und deren Entwicklung.

Das Werk Sucquets ist praktische und reflektierte Anleitung zu Andacht und rechter Lebensführung, wie sie angereichert mit illustrierten Exempeln, Allegorien, verschiedenen Autoritäten und Schriftkommentaren im jesuitischen Milieu der Zeit geschätzt wurde.⁶⁸⁵ *Via Vitae Aeternae* ist der direkte und ähnlichste Nachfolger der zuvor besprochenen Bücher von David und Galle, es fand größte

⁶⁷⁴ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 weist eine Ausgabe von 1620 nach. DS Bd. XIV, Sp. 1288 nennt Ausgaben von 1620, 1622, 1623, 1628, 1643, 1648, 1649.

⁶⁷⁵ DS Bd. XIV, Sp. 1288: von P. Morin, Antwerpen 1623.

⁶⁷⁶ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 erwähnt, daß zwei Kapitel ins Italienische übertragen wurden in: *Meditazioni per rinovare lo spirito...*, 1684.

⁶⁷⁷ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 weist eine Ausgabe von 1626 nach: *Weeg zu Ewigen Leben erstlich von P. Antonio Sucquet weitläuffig beschrieben, jetzo von einem Andern beide der Soc. Priester kürtz zusammen getragen. Augspurg, Matth. Langenwalder, 1626, 8°*. Ebenso DS Bd. XIV, Sp. 1288. Ebd. nachgewiesen eine Ausgabe von 1627: R.P. *Antoni Sucquet Weeg zum Ewigen Leben durch R.P. F. Carolum Stenglium verteutsch. Anjetzt zum Erstenmal nach der letzten gemehrte edition Teütsch getruckbt. MDCXXVII. Getruckt zu München, durch Nicolsum Henricum, 8°, pp.990*, mit Bildern wie in der lat. Edition. Der Übersetzer merkt im Vorwort an, daß man nicht die vorhergehende Augsburgener Edition benutzen solle außer als ein Extrakt, denn die hiesige Ausgabe sei nach der sechsten Edition gemacht worden, die ihm der Autor selbst geschickt habe. Ebd. nachgewiesen eine Ausgabe von 1646: *Weeg zum Ewigen Leben... Cölln, 1646, bey Michael Dehmen, 12°, pp.780*, mit graviertem Titelkupfer.

⁶⁷⁸ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 schreibt: *Traduit en anglais et en espagnol*. Ohne genaue Editionsangaben. DS Bd. XIV, Sp. 1288.

⁶⁷⁹ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 schreibt: *Traduit en anglais et en espagnol*. Ohne genaue Editionsangaben. DS Bd. XIV, Sp. 1288.

⁶⁸⁰ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690: *En hongrois, par le P.G. Derkai*. DS Bd. XIV, Sp. 1288.

⁶⁸¹ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690: *Traduit en polonais par le P.St. Kizynokolski*. DS Bd. XIV, Sp. 1288.

⁶⁸² Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1690 weist Ausgaben von 1620, zwei von 1625 (die insgesamt vierte und sechste) und die siebte von 1630, sowie eine weitere von 1655 nach. DS Bd. XIV, Sp. 1288 ebenso.

⁶⁸³ In dem von Smith benutzten Exemplar und dem in der USB Köln von mir eingesehenen Exemplar sind beispielsweise die Nummern 25 und 26 vertauscht.

⁶⁸⁴ Smith 2002, S. 23.

⁶⁸⁵ DS Bd. XIV, Sp. 1288.

Verbreitung und war ein Bestseller seiner Zeit. Als deutlich an Davids Büchern orientiertes Andachtsbuch großen Erfolgs soll es hier vorgestellt und im Anschluß daraufhin untersucht werden, wie Davids Konzepte und Galles Bilder rezipiert wurden.

Der Autor Antoine Sucquet SJ

Antoine Sucquet wird am 15. Oktober 1574 in Mecheln geboren. Sein Vater ist Antoine Sucquet, Mitglied des *Grand Conseil*, seine Mutter Adrienne van der Lindt.⁶⁸⁶ Am 28. April 1597 tritt er sein Noviziat in Tournai an, das zwei Jahre dauert.⁶⁸⁷ Danach geht er nach Maastricht, wo er die Artes und Rhetorik unterrichtet. In Löwen absolviert er das Theologiestudium⁶⁸⁸ und wird am 31. März 1607 zum Priester geweiht.⁶⁸⁹ 1608 ist er im Noviziat von Tournai der Gehilfe des Novizenmeisters.⁶⁹⁰ Der Zulauf von Novizen ist so groß, daß die Oberen entscheiden, ein zweites Noviziat in der flandrischen Provinz zu eröffnen. Sucquet wird 1609 Novizenmeister in Antwerpen, 1611 gründet er ein weiteres Noviziat in Malines, dem er als Rektor vorsteht und es 1615 zum Kolleg ausbaut.⁶⁹¹ Diesem hinterläßt sein Bruder sein gesamtes Mobiliar.⁶⁹² 1617 wird er Rektor des Kollegs in Brüssel, wo er die Kirche von Jacques Francart, dem Architekten der Erzherzöge, errichten läßt.⁶⁹³ Unter den Rechnungen finden sich zwei von Rubens, der die Gemälde von Ignatius und Franz Xaver angefertigt hatte.⁶⁹⁴

Am 15. Mai 1619 wird Sucquet zum Provinzial der flandrischen Provinz ernannt. Von 1623 bis 1625 ist er als Rektor wiederum in Mecheln, bevor er als Prokurator der Provinz zur „Congregation triennale“ nach Rom gewählt wird. Auf dem Heimweg von Rom, auf dem er in Paris wegen einer schweren Krankheit pausieren muß, stirbt er 51-jährig am 15. Februar 1626.⁶⁹⁵

Außer seinem hier besprochenen Werk verfasst er das ebenfalls in mehreren Auflagen erschienene Werk *Testamentum Christiani hominis*, das ebenfalls in zahlrei-

⁶⁸⁶ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁸⁷ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1689/1690. DS Bd. XIV, Sp. 1286 / 1287.

⁶⁸⁸ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1689 schreibt, er habe fünf Jahre Jurisprudenz in Löwen und Douai studiert.

⁶⁸⁹ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹⁰ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹¹ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹² DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹³ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹⁴ DS Bd. XIV, Sp. 1287.

⁶⁹⁵ DS Bd. XIV, Sp. 1287, Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1689/1690 geben 1627 als Jahr des Todes an.

chen lateinischen, sowie flandrischen, französischen, italienischen und tschechischen Ausgaben nachweisbar ist.⁶⁹⁶

Die Werke *De purgatorio, libellus vivis utilis ac defunctis*⁶⁹⁷ sowie *Parvum Psalterium Beatae Virginis Mariae*⁶⁹⁸ werden von Sommervogel / Backer als Werke Sucquets ausgewiesen, Silveer De Smet meldet Zweifel an.⁶⁹⁹ Nach Sommervogel / Backer ließ er Tafeln zur Anleitung von Andachtsübungen als Drucke anfertigen, doch ist keines der Blätter mit seinem Namen bezeichnet, so daß eine Identifikation nicht möglich ist.⁷⁰⁰

Der Kupferstecher Boetius a Bolswert

Der Stecher der *Via Vitae Aeternae* Boetius a Bolswert wird 1580 als Sohn des Adam Uytuma in der Stadt Bolswert⁷⁰¹ im Norden Hollands geboren und ist in den Jahren zwischen 1609 und 1615/1616 in Amsterdam nachweisbar. Moes vermutet, Boetius habe hier unter dem Einfluß des Nicolaes de Bruyn gestanden.⁷⁰² Später geht er zum Studium der flämischen Kunst mit seinem Bruder Schelte nach Antwerpen und Brüssel, wo sie vor allem bekannt werden durch Stich-Reproduktionen der Bilder ihres Auftraggebers Peter-Paul Rubens. Im Jahre 1618 liefert er das Paradebett des damals gestorbenen Prinzen Philipp Wilhelm von Oranien, im darauffolgenden Jahr muß er nach Antwerpen gekommen sein, da der Eintritt in die St. Lukas Gilde im Januar 1620 bezeugt ist.⁷⁰³ Bereits im Januar 1620 wird er Mitglied einer von den Jesuiten geleiteten Sodalität bejahrter Junggesellen; im September 1620 finden wir ihn darin als Consultor, im gleichen September 1622 als Assistenten des Präfekten. Im Jahre 1627 ist er in Brüssel; wie die Widmung seines Buches vom 1. Mai 1627 zeigt: *Duyfakens ende Willemynkens Pelgrimage tot baren Beminden binne Jerusalem, haerlieder tegenspoet, belet ende eynden, beschreven ende mit sin-spelende beelden wtghebeven door Boetius à Bolswert* (Antwerpen 1628). Dieses Buch, das ihn auch als Autor ausweist, ist trotz der wiederholten Auflagen 1631, 1638

⁶⁹⁶ DS Bd. XIV, Sp. 1289. Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1691. Hier sind weitere Ausgaben nachgewiesen.

⁶⁹⁷ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1692.

⁶⁹⁸ Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1692.

⁶⁹⁹ DS Bd. XIV, Sp. 1289.

⁷⁰⁰ Abgedruckt im *Archif voor de Geschiednis van het Aartsbisdom Utrecht* 1886, Bd. XIV, S. 162-166. Sommervogel / Backer 1890, Bd. VII, Sp. 1692.

⁷⁰¹ Man hat neuerdings diesen Geburtsort angezweifelt, allein C. de Bie nennt in seinem „Gulden Cabinet“ (1661) ausdrücklich bei dem Bruder des Boetius, Schelte, jenen Ort, und de Bie konnte es wissen; auch Sandrart bezeichnet ihn, wenngleich unter dem falschen Vornamen „Heinrich“, als Friesländer. Artikel „Bolswert, Boetius Adams“ in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Band 3 (1876), ab Seite 111, Digitale Volltext-Ausgabe.

⁷⁰² Thieme Becker Bd. 3/4, S. 254/255.

⁷⁰³ Rödter 1992, S. 27.

und 1641 sehr selten geworden. Es war ein vielgelesenes Erbauungsbuch und wurde sogar ins Französische übersetzt. Bolswert hat schon in Holland seine Stiche verlegt, in Belgien aber betreibt er einen ausgedehnten Verlag.⁷⁰⁴ Am 25.3.1633 stirbt er in Antwerpen.⁷⁰⁵

Der Titelpupferstich und die 32 Illustrationen

Im Titelpupferstich (Abb. 101) schwebt vor einer weiten Landschaft in der Mitte des Blattes ein hochovaler mehrfach profilierter Rahmen mit Inschrift, Autor, Titel, Verleger: *ANTONI SUCQUET / E SOCIETATE IESU / VIA VITAE AETERNAE / ICONIBUS ILLUSTRATA / per Boetium a Bolswert. / ANTVVERPLAE / Typis Martini Nutii / M. DC. XX.*⁷⁰⁶

Im unteren Drittel befinden sich drei Torbögen, aus deren mittlerem dem Betrachter eine dichtgedrängte Menschenmenge entgegenströmt. Aus dem Torbogen herausgetreten werden die Menschen geteilt und durch den linken und rechten Torbogen aus dem Bild hinausgeführt, und so auf den ihnen zustehenden Weg gebracht. Die durch die Tore rechts und links Schreitenden sind durch Verhalten und Kleidung charakterisiert. Rechts folgen dem lesenden Priester ein ordentlich, aber bescheiden gekleidetes Paar, hinter ihnen ein lesender Knabe und ein Rosenkranz betendes Mädchen. Durch das linke Tor schreiten ein sehr aufwendig gekleidetes Paar mit Federn auf Hut und Haar und sehr großen Halskrausen sowie drei Gestalten, die weltliches Gut festhalten. Die seitlichen Torbögen sind beschriftet, rechts ist *Virtus*, links *Vitium* zu lesen. Auf dem rechten sitzt ein Engel, ein bekröntes Kreuz in seiner Linken, einen Palmzweig in der Rechten haltend. Auf dem linken Tor sitzt ein Dämon, gezeigt als Mischwesen mit Hufen und Greifvogelkopf, in der Linken eine Schlange. Der rechte Torbogen führt auf einen geraden Weg in die Landschaft, gesäumt von Bäumen, direkt auf die Strahlen zu, die aus einem Wolkenkranz auf die Erde strahlen. Das linke Tor führt auf einen kurvenreichen Weg an einem tiefen Abgrund, in dem Feuer und Teufelsgestalten warten. Die Himmelszone ist von einem Wolkenband abgetrennt. Die göttlichen Strahlen scheinen durch einen offenen Wolkenkranz herab. Der Titelpupferstich

⁷⁰⁴ Artikel „Bolswert, Boetius Adams“ in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 3 (1876), ab Seite 111, Digitale Volltext-Ausgabe.

⁷⁰⁵ Thieme Becker Bd. 3/4, S. 254/255, Hollstein Bd. 3, S. 61-70. Unter Nr. 249-282: A. SUCQUET'S: DEN WEGH DES EEUWICH LEVENS, 1st edition: T Antwerpen by Hendrick Aertsen 1620. Desweiteren sind Ausgaben von 1623, 1649 angegeben und die lateinische Erstedition fälschlicherweise auf 1630 datiert.

⁷⁰⁶ In dem Exemplar der Kölner UB – bei dem es sich um die sechste Ausgabe von 1625 handelt, steht nach der Nennung von Bolswert ein anderer Text: *Editio sexta / auctior et castigatior, / et novissima / ANTVVERPLAE / Apud Henricum Aertssium. / M. DC. XXV.*

führt in das im Titel angegebene Leitthema des Werkes ein: Der Weg zum ewigen Leben.

Das Werk ist in drei Teile geteilt: *Via purgativa*, *Via illuminativa* und *Via unitiva*, die im ersten Bild genannt, gezeigt und erklärt werden (s.u.). Den 32 Kupferstichen (Abb. 102-133) steht jeweils eine Seite Text gegenüber, in dem die Szenen mit Hilfe der dem Bild inskribierten Buchstaben erläutert werden. Im Unterschied zu den David-Galleschen Büchern ist vor allem hervorzuheben, daß im Stich weder Überschrift noch Kommentare unter dem Bild zu finden sind. Die Textseite ist überschrieben mit der Numerierung des jeweiligen Bildes (*PRIMAE IMAGINIS ANNOTATIO* usw.). Danach folgen thematische Überschrift und erläuternder Text. In einigen Ausgaben sind die Stiche mit den erläuternden Textseiten in den ca. 1100 Seiten langen Text Sucquets eingebunden,⁷⁰⁷ in anderen Ausgaben sind die Kupferstiche mit den erläuternden Textseiten als zweiter Band hinzugefügt.⁷⁰⁸

Das Buchstabenverweissystem ist in einen kurzen Prosatext eingebunden. Bei den Werken Davids und Galles standen die Lettern entweder an der Seite eines mehrere Seiten langen Textes, oder die Buchstaben standen mit kurzen erklärenden Sätzen unter dem Kupferstich. Hier werden die Buchstaben in den kurzen, dem Stich gegenüberstehenden Text eingebunden, d.h. ein Buchstabe kann auch in der Mitte eines Satzes stehen, falls dort mehrere Dinge erläutert werden. Alle Kupferstiche sind unten, meist mittig, numeriert.

In den ersten Kapiteln wird der Leser-Betrachter zur Selbstbetrachtung bewogen, in Gebetsvorbereitung und zur richtigen Art und Weise des Meditierens angeleitet.

Das erste Kapitel (Abb. 102) unter dem Titel *Considera, o homo, finem tuum & vias tuas* [Bedenke, o Mensch, dein Ende und deine Wege.] zeigt die sitzende Rückenfigur eines jungen Mannes (A), mit der man sich als Leser-Betrachter identifizieren soll. Der Mann betrachtet verschiedene Szenen, die sich in einer Berglandschaft im Hintergrund abspielen: durch die Betrachtung der Erschaffung Adams und Evas (B), winzig klein am Berghang im Hintergrund, soll er darüber nachdenken, wozu Gott ihn selbst erschaffen hat und daß es ein „zweifaches Ende gibt“: das Glückliche (C) und das Unglückliche (D). Der unglückliche Weg führt an der in Rauch aufgehenden Welt (E), dargestellt durch einen auf der Seite liegenden Globus in Flammen,⁷⁰⁹ vorbei und verläuft wie ein Schiffbruch⁷¹⁰ (F) im Bildhintergrund links. Der glückliche Weg kann auf drei verschiedene Arten – im Bildhintergrund

⁷⁰⁷ So z.B. im Kölner USB-Exemplar.

⁷⁰⁸ So besitzt das Kunsthistorische Institut der FU Berlin nur den Bild- (E-025-Suc/220,2), nicht aber den Textband.

⁷⁰⁹ Erwähnt bei Knipping 1974 I, S. 88.

⁷¹⁰ Knipping 1974 I, S. 43 schreibt, daß das Schiffswrack hier von spielenden Sirenen begleitet würde, was jedoch nicht der Fall ist. Neben dem untergehenden Schiff ist ein Strichmännchen im Wasser, das die Arme hochreißt, als Schiffsbrüchiger zu erkennen.

rechts auf drei einen Berg ansteigenden Wegen⁷¹¹ – verfolgt werden (GGG): der gerade für den Ordensgeistlichen, der kurvige für den Weltgeistlichen und der über viele Windungen und Umwege führende, von einem Paar beschrittene, für Laien.⁷¹² In der Himmelszone wird vorgeführt, daß man immer Gott vor Augen haben soll (H) und jederzeit zu ihm als Betender (I) kommen kann.

Das zweite Kapitel zeigt (Abb. 103) *Quid tardas converti ad Dominum Deum tuum, & omne bonum?* [Was zögerst Du, Dich dem Herrn, Deinem Gott, zuzuwenden und allem Guten?], wie man vom rechten Weg abkommen kann. War im ersten Bild ein mit langem Gewand gekleideter junger Mann – offensichtlich ist ein Jesuitenschüler gemeint – die Identifikationsfigur, so ist im zweiten Bild ein junger Mann, wiederum als Rückenfigur, diesmal kniend, in weltlicher Kleidung dargestellt. Er muß sich zwischen allem Lasterhaften (A) – links von ihm durch den Dämon, die betrügerische Welt in Gestalt einer Frau (D), einen Tennisschläger für Spiel, Wein und Essen (E) vorgeführt – und Christus (B), der als Auferstandener von links auf ihn zuschreitet, entscheiden. Im Hintergrund ist verbildlicht, wie der Weg bei der Entscheidung für Christus verlaufen wird. Der Engel (G) zeigt auf die Tugend (F). Die Szenen (H bis P) verteilen sich bis in den Bildhintergrund, gruppiert um den im Zentrum stehenden spätgotischen Kapellenraum, der an seiner Vorderseite Einblick auf den Altar bietet. Der Weg geht über Reue (H), Beichte (I), Nachfolge der Büßenden (K). Als Exempel wird im rechten Bildhintergrund der Auszug aus Ägypten gezeigt (L). Der Weg ins Himmelreich führt über Almosen (M), Fasten (N) und Gebet (O), so daß die Engel (P) sich über jeden büßenden Sünder freuen, dessen Seele im Himmel gekrönt wird.

Die bildliche Umsetzung des dritten Themas (Abb. 104) *Ante orationem praepara animam tuam*. [Vor dem Gebet bereite Deine Seele vor.] ist bemerkenswert: Rechts im Bildvordergrund schaut man durch einen Torbogen in einen Innenraum, mit Hausaltar an der einen, kassettiertem Holzschrank und Bild an der anderen Wand. Vor dem Altar betet der junge Mann, der zweimal innerhalb dieses Bildes dargestellt ist und auf den Kreuzifix blickt, die Hand auf dem Herzen hält und mit einem Fuß den Dämon drückt. Durch das Bild im Bild – mit den Lettern A bis D ebenfalls szenisch erläutert – wird vor Augen geführt, was richtig und was falsch ist: Die Frau mit Kreuzsphaira auf dem Kopf und der Mann zählen am Tisch sitzend Geld und bieten dies dem eintretenden Christus an. Christus weist es zurück, mit seiner Rechten segnet er den richtig Handelnden, der vor ihm kniend betet. Auf dem Bilderrahmen steht abermals das Motto des gesamten Stiches: *Ante orationem praepara animam tuam*. Im Bildvordergrund wird der junge Mann in weltlicher Kleidung vom Engel auf den richtigen Weg des Gebetes geführt. Er gibt einem auf den Stufen sitzendem Bettler Geld in den Hut. Der Text erläutert, daß man

⁷¹¹ Vgl. Knipping 1974 I, S. 71.

⁷¹² Die drei Wege sind auch beschrieben bei Knipping 1974 I, S. 71.

(H) das Almosen stets mit einem Gebet verbinden solle, ebenso wie das Fasten, das versinnbildlicht wird durch die Fische (G), die auf einem Teller auf den Stufen neben dem Bettler stehen.⁷¹³ Folgt man nun dem Schutzengel, der Ruhe (K) und der Einsamkeit (L), gelangt man zur erregten Hoffnung (M) und zum Gebet (N), so wird man die Sünden (O) überwinden. Die nächste Station – die Tugend (P) – ist am Ende des Weges im Himmel (Q). Im Schlußsatz wird erläutert, daß Moses (R) diese Gebetsvorbereitungen vorbedeutet habe.

Im vierten Kupferstich (Abb. 105) *Certa bonum certamen, ut bonus Christi miles*. [Kämpfe einen guten Kampf wie ein guter Soldat Christi.] ist die Identifikationsfigur ein älterer, bärtiger und weltlich gekleideter Mann. Er steht, wie im zweiten Stich, zwischen dem Auferstandenen (A), der hier seine Passionswerkzeuge zeigt, und zwei Dämonen (B, E). Während im zweiten Stich durch den jungen Mann noch die Wahl des Weges thematisiert wird, ist hier durch den älteren der immerwährende Kampf um die Tugend auf dem Lebensweg dargestellt. Der kleinere Dämon (E) hält einen Totenkopf mit seinem Schwanz und weist, wie im zweiten Stich von der betrügerischen Welt in Gestalt einer aufwendig gekleideten Frau begleitet, auf alle Laster (D), die im Vordergrund auf dem Boden liegen. Christus weist auf den hinter ihm ansteigenden rechten Weg, der zum Himmel führt, darauf jedoch erkennt man in drei kleinen Szenen die Versuchungen durch den Teufel, der einem auch auf dem rechten Weg noch begegnen kann, geschildert: Völlerei (H), Habgier (I) und Prahlerei (K). Rechts im Hintergrund als Exempel für den aufgrund von Sünden verlorenen richtigen Weg das Volk Israel (F) in der Wüste (G).⁷¹⁴

Chipp's Smith schreibt zu diesem Kupferstich, daß Christus als Schmerzensmann seinen eigenen Weg anbietet als ein Modell *for our intrepid pilgrim*.⁷¹⁵ Christus erscheint zwar als Schmerzensmann und deutet auf den Weg, der hinter ihm zum Himmel ansteigt, doch ist darauf nicht sein eigener Weg dargestellt, sondern es werden die verschiedenen Versuchungen – Völlerei (H), Habgier (I) und Prahlerei (K) – gezeigt, um deutlich zu machen, daß diese einem stets begegnen können, auch wenn man sich schon auf dem rechten Weg nach oben befindet.

Die fünfte Darstellung (Abb. 106) *Mors instat, vita fugit, quid cessas viator?* [Der Tod steht bevor, das Leben flieht, was zögerst Du Wanderer?] fällt aus dem Rahmen, weil die zentrale Person nicht die Identifikationsfigur, sondern die Personifikation von Tempus / Chronos (A) darstellt. Er steht als alter, bärtiger Mann mit Flügeln,

⁷¹³ Knipping schreibt zu den Abbildungen 3 und 24: "Boetius a Bolsvert twice applied this emblem in the illustrations for Father Suquet's *Via Vitae Aeternae*: a plate on which are laid two fishes, and a woman who carries a fish in one hand and a loaf in the other. This kind of allegory can be seen repeatedly with confessional figures, in which the symbols of Penence and Fasting are often combined." Knipping 1974 II, S. 328.

⁷¹⁴ Hier wohl in Bezug auf den zweiten Stich gemeint, in dem im Hintergrund als Exempel das Volk Israel aus Ägypten auszieht.

⁷¹⁵ Chipp's Smith 2002, S. 26.

in der einen Hand die Sense, in der anderen die Sanduhr (B) haltend im Vordergrund. Hinter ihm kniet ein Skelett, das zu ihm emporschaut, mit einer Hand an einem Schlangenring zieht, der an der Sanduhr, die Chronos hält, befestigt ist. Der Schlangenring ist eines der am häufigsten vorkommenden emblematischen Motive⁷¹⁶ überhaupt, er steht vor allem für die alles verzehrende Zeit, was in diesem Fall sowohl zum Skelett als auch zur Sanduhr paßt. Er kommt in diesem Stich noch einmal vor: am Himmel schwebend, durchkreuzt von Palmzweig und Schwert (H), in diesem Fall durch die Erläuterung H eindeutig als Ewigkeit zu verstehen. Weitere Vanitassymbole sind über das gesamte Bild verteilt. Das Leben flieht dahin wie die Seifenblasen, die der links sitzende Junge macht (C), wie der Rauch des Feuers (C), der Pfeil, den der andere Junge abschießt (C), der Vogel (C), der Hirsch (C), ein brennendes Schiff (C), die blühende Blume (C), die brennende Kerze (E) die links auf dem Nachttisch vor dem Bett steht. Gleich dem Getreide (D) werden wir abgeschnitten, das Beil ist an der Wurzel des Baumes angesetzt (F), wie man rechts verbildlicht sieht. An der Hauswand links ist eine Uhr angebracht, ein fliegender Engel weist mahrend auf den Zeiger, denn sowohl eine glückliche als auch eine unglückliche Stunde kann die letzte sein (GH). Dies alles wird dem im Bildmittelgrund im Schatten des Baumes sitzenden älteren Mann vor Augen geführt.

Die Überschrift des sechsten Bildes (Abb. 107) *Vide pericula tua, quae à mundo, daemone, peccato, morte tibi imminent, & ad pietatis & orationis asylum confuge.* [Sieh Deine Gefahren, die von der Welt, von Dämon, Sünde und Tod Dir drohen und fliehe in das Asyl der Frömmigkeit und des Gebets.] ist wortwörtlich im Bild umgesetzt: Zwei Männer, ein geistlich und ein weltlich gekleideter, fliehen vor den Bedrohungen (ABCD) rechts in Form eines Skelettes für den Tod, einer üppig gekleideten Frau für die weltlichen Versuchungen und zweier Dämonen zum gekreuzigten Christus (E) nach links. Im Hintergrund auf zwei Hügeln je ein Beispiel für das Fliehen vor der Versuchung: Antonius (G) rechts, Moses (H) links.

Ein junger, weltlich gekleideter Mann steht als Rückenfigur auf einem Hügel im Vordergrund des siebenten Bildes (Abb. 108). Von einem Engel werden ihm in einer sich weit in den Hintergrund ausbreitenden Landschaft mit Hügeln, Höhle, Fluß und überdimensional großem Kirchenbau verschiedene Vorbilder des Betens gezeigt: *Aemulare Sanctos, & charismata meliora.* [Eifere den Heiligen und den besseren Geistern nach.] Vor einer gotischen Kirche, die von einer Mauer umgeben ist, knien die Heiligen Benediktus, Augustinus, Dominicus, Bernardus, Norbertus, Bruno, Ignatius, Catharina von Siena, Teresa und andere im Kreis (A). Eine große Pforte gewährt Einblick in den Kirchenraum, in dem Mönche beim Gotteslob versammelt sind (B). Rechts auf einem Hügel vor einer Höhle kniet Hieronymus (C), dahinter, in flacher Flußlandschaft empfängt Franziskus betend die Stigmata.

⁷¹⁶ Bei Henkel / Schöne 1996, Sp. 652-659 allein 18 Embleme mit Schlangenring.

Zu allen Betenden führen Strahlen von der Heiligen Dreifaltigkeit in der oberen Bildzone zwischen Maria und weiteren Gestalten auf Wolken. Das Gegenbeispiel für die Betenden ist leicht übersehbar am rechten Bildrand vor dem Hieronymus-Hügel dargestellt und nur durch die Erläuterungen der Buchstabenverweise zu verstehen. Ein Pfeile schießender Dämon steht für die Gefahren, in deren Mitte der Sünder entschläft.

Das Bild zum achten Kapitel (Abb. 109) *Miserere Ecclesiae matris, & probitate ac feruore tuo eam tueri conare*. [Erbarme Dich der Mutterkirche und versuche durch Aufrichtigkeit und Deinen Eifer sie zu beschützen. Erbarme Dich Deiner Seele und jener der Toten gottgefällig und pflege fleißig die Tugend.] ist auf die zentrale Personifikation der Mutter Kirche (A) konzentriert. Auf einem Thron oberhalb zweier Stufen vor einem runden Renaissance-Zentralbau sitzt die bekrönte weibliche Gestalt, ihre Attribute in Händen. Im Vordergrund diesmal keine Betrachter-Identifikationsfigur, sondern fünf Rückenfiguren (B), die verschiedene Gefahren für die Kirche darstellen: Dämonen, Häretiker, Türken usw. Zwischen den Gefahren und der Mutter Kirche sitzt ein weiterer Dämon auf dem Boden, der sich den größeren Teil der Weltkugel (C) abtrennt. Den zentralen Kirchenbau umstehen der Mutterkirchenpersonifikation zugewendet links Geistliche und rechts Laien. Das Dach des Kirchenbaus ist von der Heiligen Dreifaltigkeit in Wolken davor fast verdeckt. Der Heilige Geist (E) fliegt durch Strahlen zum verehrungswürdigen Sakrament im Kirchenraum (G) hinab. Zwei Engel (F) gehen fliegend mit Kreuz und Schwert gegen die Dämonen vor.

Das zentrale Thema des neunten Bildes (Abb. 110) ist die Fürbitte: *Miserere animae tuae placens Deo, & defunctorum; ac strenue virtutem cole* [Erbarme dich deiner Seele und der Verstorbenen, und du bist Gott wohlgefällig.]. Die Seelen im Fegefeuer werden im Vordergrund gezeigt (A), durch Schriftbändern an ihren Mündern wird verdeutlicht, daß sie die auf der Erde Wandelnden (C, D) um helfende Gebete anflehen. Zwischen beiden Seiten vermittelnd fliegt der Schutzengel (H) von rechts ins Bild. Ein weiterer Schutzengel (B) zeigt einem Mann (C) am linken Bildrand die Flehenden, jedoch ist dieser unklug und sich nicht darüber bewußt, daß sein Ende dem der Seelen im Fegefeuer gleichen wird. Als positives Beispiel dient der Sohn (D), der seiner Mutter Seele im Fegefeuer hilft durch Messen (E), Gebete (F) und Almosen (G). Die Handlungen sieht man im Mittelgrund vor einer weiten Landschaft um einen Zentralbau mit umliegendem Friedhof. Vor dem jungen Mann steht auf dem Weg eine Sanduhr. Nur durch den Text wird deren Bedeutung verständlich: Man soll bedenken, wie die armen Seelen eine Stunde verbrächten, gäbe man ihnen diese. Gottes Gerechtigkeit (L) ist zu bewundern, egal welcher Art die eigenen Werke sind (K).

Der zehnte Kupferstich (Abb. 111) *Vide, quam lata sit via ad perditionem, & quot, si perfectionis studiosus esses, animas liberare posses*. [Sieh, wie breit der Weg des Verder-

bens ist und wie viele, wenn Du fleißig nach Perfektion strebst, Seelen Du retten kannst.] setzt den Text wörtlich ins Bild um. Der Leser bedenke die große Anzahl von Seelen (A) – aus dem weiten Bildhintergrund strebt eine Menschenmenge nach vorne –, die der Teufel anlockt (B). Im linken Bildvordergrund liegen Tennisschläger, Musikinstrumente, Knick-Knacks usw.⁷¹⁷ für die Eitelkeiten (D) der Welt (E) als Hinterhalt des Teufels. Dieser Hinterhalt ist dargestellt durch einen kleinen Dämon, der hinter den Eitelkeiten versteckt mit Pfeilen auf die Menge zielt. Wie die Welt (E) durch ihre Eitelkeiten (D) die Menge antreibt, ist wiederum durch die üppig bekleidete Dame mit der Sphaira auf dem Haupt dargestellt, die den ersten der Menge nach vorne zieht. Einige müssen nicht verführt werden, sie gehen freiwillig zum Höllenabgrund. Zu Hilfe kommt hier ein durch die Kleidung eindeutig gekennzeichnete Jesuit (G), der den Geblendeten vor dem Absturz bewahrt. Im rechten Bildhintergrund erscheint der Sünder auf einem Stuhl, über einem Spinnennetz, das den Brunnen überspannt, sitzt, wie bei Hiob im Kapitel 8 beschrieben.⁷¹⁸ Diese Ikonographie kommt, anders als die der anderen Stiche des Buches, in der Druckgraphik um 1600 häufig vor, etwa im Einzelkupferstich *Speculum peccatoris* der Wierix⁷¹⁹ oder in Sallys *Thesaurus precum* 1609, und in den Illustrationen der Exerzitien von 1649 (Abb. 236). Das Spinnennetz wird gelegentlich als brechendes Eis interpretiert. Im Hintergrund steigt Christus (K) aus den Wolken herab zu einer zweiten Höllenbrunnenöffnung, durch die er die armen Seelen (L) zu erretten sucht, wie es Bischof Carpo gezeigt wurde und Dionysus Areopagita erzählte (M).

Nach der in den vorhergegangenen Kapiteln beschriebenen Vorbereitung geht es im elften Kapitel (Abb. 112) um die Suche nach einem Thema zur Meditation, das hier am Beispiel der Geburt Christi (A) vorgeführt wird: *Vis modum meditandi nosse? Intuere illum in mysterio Nativitatis.* [Willst Du die Art des Meditierens kennen? Beobachte jenen im Mysterium der Geburt.]⁷²⁰ Wieder ist der junge Mann in Rückenansicht die Identifikationsfigur, der als Betrachter im Bild in die Szenerie von Christi Geburt hineinsieht. Das Thema zur Meditation setze man gleich einem Maler in das Herz (B), das von der Personifikation der Pax (C) gehalten wird, so daß es unbetrübt und ruhig abgemalt werden kann. Das Herz steht als Malgrund auf einer Staffelei, in dem Herzen werden in fünf Feldern sechs Themen berührt, die sowohl durch Beischriften in Frageform im Bild als auch durch Buchstabenverweise im Text erläutert werden. Im Gebet soll man erwägen, *D Quis?* – Wer geboren wird, *E Quid? Quomodo?* – Auf welche Weise, *F Ubi? Quando?* Wo und wann, *G Cur?* – Warum, *H Quae virtus docet?* – Welche Tugenden es lehrt

⁷¹⁷ Erwähnt bei Knipping 1974 I, S. 90, Anm. 118.

⁷¹⁸ Hiob 8, 13 und 14: *Sic viae omnium qui obliviscuntur Deum et spes hypocritae peribit non ei placebit recordia sua et sicut tela aranearum fiducia eius.* – So enden alle, die Gott vergessen, des Ruchlosen Hoffen wird zunichte. Ein Spinnewebe ist seine Zuversicht, ein Spinnennetz sein Verlass.

⁷¹⁹ Mauquoy-Hendrickx 1978, Nr. 1474 und 1475.

⁷²⁰ Erwähnt bei Knipping 1974 I, S. 67, Abb. 62, S. 68.

und *I Quae eius occasio?* – Was der Anlaß ist. Tugend und *Occasio* sind als Personifikationen im unteren Bildfeld des Herzens gemeinsam dargestellt, auf die Tugend treffen Strahlen aus allen vier darüberliegenden Bildfeldern. Die Wer-Frage ist durch das Christuskind im Strahlenkranz, die Wie-Frage durch das Christuskind zwischen Maria und Josef, die Wann-und-Wo-Frage durch Stall und Uhr dargestellt, bei der Warum-Frage zieht das Christuskind Adam aus der Vorhölle. Der angesprochene Leser wird somit in der rückenansichtigen Personifikationsfigur des jugendlichen Malers im Vordergrund ins Bild geholt. Der vorgeschlagene Gegenstand der Meditation, die Geburt Christi, liefert die Mittelgrundszene und bestimmt damit den Bildraum der Allegorie. Der in unmittelbarer räumlicher Nähe zur heiligen Familie positionierte Maler setzt deren Anblick auf der Malfläche des Herzens um in ein diagrammartiges Gefüge, das nicht die Geburtsszene sondern deren Teile und andere nicht gezeigte Handlungen des Jesuskindes in Verbindung zur christlichen Tugend setzt – ein raffiniertes tiefgründiges Spiel mit dem Bildgegenstand, dessen allegorischer Verbildlichung als Bild im Bild und der Transfrierung des Betrachters als Maler in den Bildraum. Der Maler überwindet so das Laster (K), auf das er mit dem Fuß tritt. Das Gebet ist mit Dankbarkeit (L), Freuden (M), Verwunderung (N), Mitleid (O), Glauben, Hoffen und Liebe (PPP) sowie mit Tugend (Q) zu halten – für den Leser verbildlicht durch Personifikationen um die Krippe des Jesuskindes und im Himmel. In jeder einzelnen ist der jeweilig genannte Gefühlsausdruck, bzw. Personifikation zu erkennen. Die Dankbarkeit kniet in männlicher Gestalt, den Kopf zur Seite geneigt, die Hände zum Dank zusammengelegt, die Freude steht dahinter mit hochgerissenen Armen, die Verwunderung kniet wiederum daneben ungläubig auf das Kind blickend, das Mitleid steht in Gestalt eines bärtigen Mannes hinter Maria, die Hände überkreuz auf seine Brust gelegt, Glaube, Liebe, Hoffnung sitzen im Strahlenkreis des Himmels auf den Wolken, durch Strahlen mit der Szene unten verbunden, zuletzt steht die Personifikation der Tugend zwischen Dankbarkeit und Mitleid, weist mit dem Finger auf das Kind. Zuletzt wird darauf hingewiesen, daß man stets auf die Lehre, die dahinter steht, sowie auf die dadurch angestrebte Tugend achten soll, im Hintergrund rechts auf einem Hügel verbildlicht durch einen Lehrenden im Kreise seiner Zuhörer, der auf die danebenstehende Personifikation der Tugend weist. Auf den ersten Blick scheint das Bildthema die Verkündigung an die Hirten im Hintergrund und deren Anbetung des Christuskindes im Mittelgrund zu sein, wobei man sich über den in der Mitte Sitzenden im Hintergrund und über die komische Darstellung des angeblichen Erzengels wundern würde. Ohne die Erläuterungen durch den Text und deren genaue Zuweisung durch die Buchstabenverweise ließe sich der eigentliche Bildinhalt nicht erschließen, er ist aus dem Text heraus entwickelt worden.

Das Ende des ersten Buches mit dem zwölften Kapitel (Abb. 113) führt vor, daß man nach Selbstbetrachtung, Vorbereitung zum Gebet, Themenwahl der Meditation usw. zwar bereit ist, Christus zu folgen, jedoch von vielen Dingen davon ab-

gehalten werden kann, weshalb die Überschrift lautet: *Vis virtutem notatam in mysterio N sequi? Deo soli confide, disside tibi.* [Willst Du der bekannten Tugend im Mysterium N folgen? Vertraue nur Gott und misstrau dir selbst.]. Das Motiv des Weges des ewigen Lebens, das das gesamte Buch wie ein roter Faden durchzieht und schon im ersten, dritten und vierten Kupferstich die Bildkomposition bestimmte, wird hier wieder aufgegriffen. Aus dem vorhergehenden Bild als Verknüpfung wiederaufgenommen sind der Maler in Rückenansicht als Identifikationsfigur (A), der nun Pinsel und Farbpalette abgelegt hat, und die am rechten Bildrand stehende, das ausgemalte Herz tragende Personifikation der Friedlichkeit. Der Maler strebt zu dem links im Bild durch ein Tor in den Himmel führenden Weg, ist aber an einer auf dem Sockel angebrachten Sphaira mit dem Fuß angekettet. Gemeint ist die Welt (B), die davon abhält, Christus auf dem Weg des ewigen Lebens (E) nachzufolgen, wie die Sünde (C) – als Dämon zwischen den Bäumen hervorkommend – von diesem Pfad abhält. Allein die Bereitschaft zur Nachfolge ohne Gnade (D) genügt nicht; ohne Gnade ist der Mensch wie ein unmündiges Kind (F), das nichts tun kann. In der weiten Landschaft des rechten Bildhintergrundes je ein positives und negatives biblisches Exempel für das Vertrauen in Gottes Gnade: David besiegte Goliath nicht durch die Schleuder, nur durch das Vertrauen in Gottes Gnade (G); Petrus hingegen versank, weil er kein Vertrauen hatte.

Nachdem im ersten Buch – den ersten zwölf Bildern – die *Via purgativa* behandelt wurde, beginnt mit dem dreizehnten Bild (Abb. 114) das zweite Buch des Gesamtwerkes, das die *Via illuminativa* in Exempeln und Allegorien thematisiert. *Considera, & pondera virtutem cum vitio, atque utriusque naturam expende.* [Bedenke und wäge ab die Tugend mit dem Laster, beurteile beider Natur.]. Der Kupferstich ist dem ersten sehr ähnlich – rechts die Wege in den Himmel, links der Weg in den Höllenschlund. Im ersten Bild geht es allein um die Vergegenwärtigung der Ausgangsposition eines jeden Menschen, um die Betrachtung der möglichen Wege und Ziele. Am Anfang des zweiten Buches, im dreizehnten Kupferstich stehen die verschiedenen Handlungsmodi zur Disposition – kontemplativ versus aktiv – weshalb die Identifikationsfigur im ersten Bild sitzt und mit auf den Arm gestütztem Kopf betrachtet, während im dreizehnten der junge Mann steht, die Hand in die Seite gestützt und wägt die Möglichkeiten des Handelns ab. Die tugendhafte Art wird ihm vom Engel gezeigt, der neben der überdimensional großen Waage mit der einen Hand auf die Waagschale, mit der Personifikation der Tugend, weist, mit der anderen Hand auf den zum Himmel führenden Weg. Die Verbildlichungen des Lasters und der betrügerischen Welt – die schon aus dem zweiten, vierten und zehnten Bild bekannt sind – kommen hier wieder vor: der Dämon des Lasters sitzt, mit Pfeil und Bogen auf den jungen Mann zielend, auf der linken Waagschale, dahinter öffnet sich der Weg des Lasters zur Hölle. Erneut führt der Kupferstecher Bildinnovationen als „Übersetzung“ des Textes in das Medium des Kupferstiches vor. Zwei Gestalten positionieren sich vor den Wegen, die Allegorie der Gelegenheit (CC), *Ocasio*, in zwei verschiedenen Darstellungsmodi. Gemeinsam

ist beiden – wie in *Occasio Arrepta Neglecta* von David und Galle – das lange Kleid und der lange, über das Gesicht fallende Haarschopf. Die *Occasio* vor dem Höllenspfad trägt die Sphaira in der Hand, in der anderen hält sie eine Schlinge hinter dem Rücken, unter ihrem langen Kleid schauen Teufelsschwanz und -krallen hervor. Nimmt man demnach die Gelegenheit wahr, den Versuchungen der Welt (Sphaira) zu erliegen, wird diese einem die Schlinge um den Hals legen, weil sich hinter ihr der Teufel im Kleid der *Occasio* versteckt, denn hinter ihr steht verlockend die betrügerische Welt mit einem Weinglas auf dem Kopf und einer großen Schüssel in Händen. Um diese herum gruppieren sich die Torheit mit Teufelsmaske, die Dummheit mit Eselsohren und die Untreue in Person eines Soldaten, der einen Vertrag zerreißt und auf sein Schwert tritt. Die *Occasio* vor dem Himmelspfad tritt hingegen auf die Sphaira, verachtet die weltlichen Verlockungen, hält in ihrer Rechten Schlangenring und Sanduhr für die Ewigkeit, in ihrer Linken als Lohn für Nutzung der tugendhaften Gelegenheit Krone und Palmzweig bereit. Die Vierergruppe hinter ihr setzt sich zusammen aus der Gerechtigkeit (*Iustitia*), erkennbar an verbundenen Augen und Waage,⁷²¹ die Standhaftigkeit und Stärke (*Fortitudo*) mit Säule, die Ausgewogenheit und Mäßigkeit (*Temperantia*) mit Gießgefäßen und die Geduld (*Patientia*) mit Spinnrocken. Der tugendhafte Aufstieg zum Heil im Himmel (F) kann schnell und gerade verlaufen, wenn man ihn in Armut wie der heilige Franziskus (E) und begleitet von der Tugend (D) beschreitet. Geht man ihn belastet durch Liebe zu weltlichem Reichtum (H), wird der Weg zum Schildkrötenaufstieg (*testudineum gradum*) – verbildlicht durch einen reich gekleideten Mann, der von einer Frau als betrügerische und reichgekleidete Welt und einer Schildkröte begleitet wird. Weiterhin besteht die Gefahr, daß das Laster (*vitium*) einen doch in die Hölle herabreißt (G). Zusammenfassend wird im Hintergrund auf der Anhöhe die Menschenschöpfung (I) gezeigt, weil man sich stets vor Augen halten soll, warum man auf dieser Welt ist.

Um sich selbst in der Entscheidung für den tugendhaften Weg zu bestärken, soll man zum Handeln übergehen und einen Freund, der ebenfalls über die Tugend nachdenkt, beraten (Abb. 115): *Age, & vide quid amico de virtute deliberanti, & quo simili ei suaderes.* [Handle und schaue, was du dem über die Tugend und ähnlichem nachdenkenden Freund rätst.]. Im Vordergrund steht eine Gruppe von drei Männern im Gespräch, die Rückenfigur ein Jesuit die Hände im Redensgestus erhoben, die Halbrückenfigur rechts ein junger, weltlich gekleideter Mann, dahinter ein älterer Mann, der an seinen Fingern Argumente aufzuzählen scheint – ein Redegestus, den man v.a. aus Darstellungen des Zwölfjährigen Jesus im Tempel kennt. An einem dicken Schiffstau, das dem jungen Mann über die Schulter läuft, ziehen Laster (B) und die alten schlechten Gewohnheiten (C) in Gestalt eines alten Mannes mit langem Bart und einer Sanduhr auf dem Kopf. Der Weg der Tugend ist mit

⁷²¹ Obwohl so klein und am Rand dargestellt, findet die *Iustitia* Erwähnung bei Knipping 1974 I, S. 26.

Einfalt (D) und Vorsicht (E), verbildlicht mit Verweis auf Matthäus 10 durch Vögel und Schlangen zu Füßen des weisenden Engels, einzuschlagen, die Gelegenheit des Heils (F) ergreifend – *Occasio* mit Sanduhr – folgte man der Tugend (G), stets Gleichnisse des Herrn Jesus auf die er in der Landschaft im rechten Hintergrund weist (F) im Blick behaltend. Gezeigt sind das Gleichnis des Hirten (I), des Sämanns (K), des Weingartens (L) und das des verlorenen Sohnes (M).

Durch das fünfzehnte Bild (Abb. 116) wird in Tradition der *Ars-Moriendi*-Darstellungen vorgeführt, was im Moment des Todes zu erwarten ist, wenn man nicht jede Gelegenheit im Leben nutzt, die Tugend zu ehren: *Considera quomodo virtutem N. in morte coluisse optabis: vitaque & occasione utere*. [Bedenke auf welche Weise Du die Tugend im Tod zu ehren hoffst. Benutze Leben und Gelegenheit.]. Die Identifikationsfigur ist in diesem Fall ein im rechten Bildvordergrund in Verzweiflung auf die Knie gesunkener Mönch, zu erkennen an Ordenstracht und am Gürtel hängendem Rosenkranz. Ihm wird von einem Engel die Szenerie des Bildmittelgrundes und –hintergrundes vor Augen geführt. Der Engel hält ein Spruchband in der linken Hand, auf dem *Vanitas vanitatum* zu lesen ist. Am linken Bildrand liegt ein Sterbender (A) in einem aufwendigen, großen Himmelbett, auf der einen Seite steht die Tugend (B), auf der anderen der Dämon für die Laster (C), das Skelett mit Speer für den drohenden Tod (D), von oben fliegt eine Teufelsgestalt (E) heran, um die Seele des Sterbenden zu holen. Aus dem großen herrschaftlichen Raum blickt man im Hintergrund in eine hügelige Landschaft, rechts steht eine gotische Kirche mit umgebendem Friedhof. Bepackt mit weltlichen Gütern verläßt eine Gruppe von Menschen (F), die bösen intimsten Freunde und Verwandten, den Raum, einer bedient sich gerade hinter dem knienden Mönch aus einer Kiste. Ihnen voran schreitet die dem Sterbenden entwichene Gelegenheit (G). Im Bildvordergrund liegen auf dem Boden neben einer leeren Kiste weltliche Güter, Wollust und Kurzweil symbolisierend, wovon dem Toten nur ein Leinengewand (I) für die Bestattung bleibt, das eine reich gekleidete Dame unachtsam vor das Bett des Sterbenden wirft. Das Begräbnis (L), das Freunde und Verwandten zwar besuchen, danach jedoch sofort den Friedhof verlassen und den Toten vergessen (K), ist im Bildhintergrund bei der Kirche dargestellt. Wer nun aber den richtigen Weg während des Lebens wählte, dem werden Engel und Tugend im Tode Trost spenden, wie in der Hütte im Bildhintergrund vorgeführt wird (M). So kann der Sünder ohne Furcht zum Gericht Gottes in der Himmelszone gehen (N).

Das sechzehnte Bild (Abb. 117) stellt ohne direkte Identifikationsfigur die Frage an den Leser-Betrachter, was er im Angesicht des letzten Gerichts sich wünscht im Leben erwählt zu haben, Laster oder Tugend: *Quid in iudicio elegisse te optabis? Virtutem N. an vitium N.* [Was hoffst Du im Gericht auszuwählen? Tugend oder Laster.]. Der durch die Buchstabenverweise geführte Blick wird als erstes in die Himmelszone, die bislang stets am Ende der Betrachtungsreihenfolge stand, gelenkt. Dort leistet die Tugend Fürbitte, die nur dazu in der Lage ist, wenn man sie während

des Lebens erwählt hat. Im Mittelpunkt der oberen Bildzone schwebt ein Herz vor den Wolken zwischen Himmel und Erde mit der Inschrift *Illuminabit abscondita tenebrarum et manifestabit consilia cordum*. [Er wird erleuchten das Verborgene der Dunkelheiten und festschreiben den Rat der Herzen.]. Das Herz ist das des Leser-Betrachters und damit Ersatz für die Identifikationsfigur. Die guten Schläge des Herzens erzählt der auf der Wolke stehende Engel (C), der alles aus einem Buch vorliest, doch genauso macht es der Teufel (D) unten mit den schlechten. Der vor dem Teufel stehende Sünder könnte als Identifikationsfigur fungieren, denn er schaut zum Herz hinauf und hinter ihm ist eine für ihn bestimmte Grube. Ihm wird gezeigt, wie die Teufel die Gottlosen behandeln (E) und die Erde sie verschlingt (F), während im Hintergrund die von dem Menschen zu hoch geschätzte Welt in Flammen aufgeht (G) und im Vordergrund Könige und Fürsten zittern (H). Die Vergänglichkeit allen weltlichen Ruhmes wird im Vordergrund rechts durch den zerbrechenden Grabstein, auf dem die Bildnisse eines Königs und einer Königin zu erkennen sind, direkt vor Augen geführt. Würde der Blick von der Himmelszone (A,B,C) nach unten (D,E,F), dann in den Hintergrund (G), zuletzt in den Vordergrund (H) gelenkt, muß man zuletzt ganz oben rechts und links die beiden emblematisch vorgeführten Möglichkeiten des ewigen Daseins betrachten, rechts – also zur Linken Christi – der Schlangenring, durchkreuzt von Feuerschwert und Peitsche für ewige Pein und Qual, links – zur Rechten Christi – der Schlangenring, durchkreuzt von Palmwedel und grünendem Zweig für ewige Freude und Herzlichkeit.

Der siebzehnte Kupferstich (Abb. 118) thematisiert die Ewigkeit: *Si dubitas in virtutis electione, vide an in omni aeternitate non eam optabis te elegisse*. [Wenn Du zweifelst an der Wahl der Tugend, siehe, ob du nicht in aller Ewigkeit hoffst, daß sie dich ausgesucht hat.]. Die emblematischen Darstellungen der Ewigkeit des vorhergehenden Bildes werden hier wiederaufgenommen, allerdings nicht beide in der Himmelszone. Die schöne Ewigkeit, der mit Palmwedel und Krone bestückte Schlangenring (hier fehlt der grünende Zweig) ist in der Himmelszone angesiedelt für die Ewigkeit der Heiligen und Engel, die furchtbare Ewigkeit, der Schlangenring von Schwert und Peitsche durchkreuzt, ist fest verankert auf dem Gitter, das die Hölle verschließt. Wie unaussprechlich lang die Ewigkeit ist, zeigen uns im Hintergrund an der Meeresküste erstens der Mann, der versucht, Sandkörner zu zählen (B), zweitens der, der versucht die Wassertropfen im Meer zu zählen (C), denn die Stunden der Ewigkeit übersteigen beides an Zahl. Im Zentrum des Bildes steht der Lebensbaum (D), neben ihm der zu ihm gehörende Mensch. Unten ist der Baum bereits mit einer Axt, bzw. in diesem Fall wahrscheinlich mit der Sense des Chronos, bearbeitet und fällt bald um. In der Grube neben dem Baum liegen übereinander die Personifikationen von Chronos (E), Occasio (F) und Tod (G), denn es gibt nur den einen Tod in Ewigkeit und keine Gelegenheit und Zeit für einen anderen. Nur eine einzige Sünde (H) – verkörpert durch die Dämongestalt, die das Höllengitter zunagelt – kann den Menschen in die Hölle wegsperren. Die-

selbe Frage wie im neunten Bild – Was würde ein Verdammter für eine Stunde geben, die er zur Buße sich erkaufen könnte? – wird mit demselben Motiv der am Höllenabgrund stehenden Sanduhr (I) wiedergegeben. Doch allein das Bemühen darum verlacht der Teufel (K). Im Bildmittelgrund meißeln zwei Männer in eine Steinplatte: links schreibt der einfach Gekleidete, am Fuße des Weges zur Himmelspforte stehend: *AMOR DEI. Semel enim cogitatum dictum, factum, aeternum est.* Rechts schreibt der prunkvoll Gekleidete, nahe dem Höllenschlund stehend: *AMOR SUI. Semel enim cogitatum dictum, factum, aeternum est.* Beide schreiben, daß alles, was einmal gedacht, gesagt und getan wurde, ewig ist, der erste schreibt darüber „Gottesliebe“, der andere „Eigenliebe“.

Ein deutlicher Beleg dafür, wie wenig Aufmerksamkeit bislang in der Literatur den Bildern und ihrer komplex variierenden Detailfülle gewidmet wurde ist die Äußerung Knippings, daß die sich in den Schwanz beißende Schlange, durchkreuzt von einem Palmwedel und einem brennenden Schwert, die am Kreuzungspunkt von einer Krone zusammengehalten werden, die himmlische Gnade und die höllische Strafe (*the heavenly reward and punishments in hell*) symbolisiere.⁷²² Dies ist jedoch hier nicht dargestellt. Der obere Schlangenring wird nur von einem Palmwedel, auf dem eine Krone sitzt, durchkreuzt – Symbol ewiger Belohnung – der untere von Schwert und Peitsche gekreuzt – offensichtliches Zeichen ewiger Strafe. In den Kupferstichen sechzehn (Abb. 117) und fünf (Abb. 106) finden sich Variationen mit anderen Bedeutungen, die nur über den Text verständlich werden. Dabei ist besonders zu beachten, daß gängige hieroglyphische und emblematische Motive je nach Bildkontext verändert und der jeweiligen Bedeutung entsprechend verwendet werden.

Der achtzehnte Kupferstich⁷²³ (Abb. 119) führt vor, wie man sich am Beispiel der Heiligen orientieren kann und soll: *Attende exempla Sanctorum, & dicta eorum de N. virtute tibi proposita.* [Beachte die Beispiele der Heiligen und ihre Aussprüche über die Tugend, die Dir vorliegen.]. Nachdem die letzten drei Kupferstiche ohne Rückenidentifikationsfigur auskamen, sitzt hier ein Mönch (A) – wahrscheinlich ist

⁷²² Knipping 1974 I, S. 18.

⁷²³ Zu diesem Stich äußert sich Spengler, der nicht nur wichtige Elemente der Bildaussage erkennt, weil er den Text nicht las oder verstand, sondern sogar formale Angaben falsch wiedergibt: Es handelt sich hier um Stich Nummer 18, nicht um 22. Auch wenn Spengler vielleicht eine Ausgabe vorlag, in dem dieser Stich an 22. Stelle kommt, ist in der linken unteren Ecke des Stiches die Ziffer der ursprünglichen und richtigen Numerierung deutlich zu erkennen: 18. Der zweite Fehler ist, daß er den Dämon, der so gut wie allen Kupferstichen des Werkes – durch den Text immer wieder belegt – die Sünde (*peccatum, vitium*) darstellt, als Teufel benennt, der aber in einigen anderen Kupferstichen in anderer Gestalt erscheint, z.B. im vierten Kupferstich unter B eindeutig mit *diabolum* bezeichnet. Der dritte Fehler unterläuft Spengler bei der Deutung der dargestellten antiken Philosophen. Er meint, der linke Maler ahme „die Weisen der Philosophen (H), die im Schatten der Tugend (I) stehen und die Wahrheit im Schein suchen“ nach. Im Text steht jedoch eindeutig, daß auch die antiken Philosophen, die der Tugend folgten, als Vorbilder anzuerkennen sind. Spengler 2000, S. 66/67.

ein Jesuit gemeint, zu erkennen an dem langen, gegürteten Gewand und der Tonsur am Hinterkopf – im rechten Bildvordergrund vor einer Leinwand, die auf einer Staffelei steht. Er malt den Heiligen Ignatius von Loyola, die Figur auf der Leinwand, auf die der Betrachter schauen kann, und die Figur mit dem von IHS überstrahlten Herz, im Hintergrund in einer Reihe von Heiligen Personen in der Landschaft, sind identisch. Der zweite Maler im Bildvordergrund, der die Muttergottes malt, läßt sich von der Sünde (B) davon abziehen, sich die Heiligen als Vorbild zu nehmen, die vom Heiligen Geist (C) zur Tugend angetrieben werden. Vom Heiligen Geist am Himmel gehen Strahlen zu allen im Bild dargestellten Heiligen. Das allerbeste Vorbild ist die Muttergottes (D), für den Gebetseifer der Heilige Paulus (E), beide in der Gruppe von in der Landschaft des Bildmittelgrundes stehenden Heiligen. Für die Bußfertigkeit der Heilige Hieronymus (F), der szenisch in der Eremitenhöhle sitzend in die Landschaft eingebunden ist, ebenso die Heiligen Märtyrer (H) im Hintergrund auf einem Hügel vor einer Stadt. Die einzigen Personen im Mittel- und Hintergrund, die nicht von den Strahlen des Heiligen Geistes erleuchtet werden, sind die Philosophen (I), die noch im Schatten stehen – gemeint sind antike Philosophen, die keine Christen sein konnten –, aber der Tugend (I) folgen, so daß auch sie als Vorbilder zu betrachten sind. Liest man den Text allein, muß man sich fragen, wie „zum Vorbild nehmen“ darzustellen ist. Bolswert hat das „Vor-Bild“ wörtlich genommen, in der bildlichen Umsetzung sind es zwei Maler, die ihr Vorbild abmalen, es so verinnerlichen. Diese Umsetzung knüpft an den elften Kupferstich an, in dem die Identifikationsperson im Bild in das eigene Herz malt.

Zwei Exempel, die nicht im Text erwähnt werden, sind in der Hintergrundlandschaft vom Kupferstecher hinzugefügt worden. Rechts hinter der Gruppe von Heiligen sitzt ein Eremit – vielleicht Antonius – vor seiner Hütte, links kniet der Heilige Hubertus vor der Erscheinung des Hirsches, der ein Kreuz zwischen dem Geweih trägt.

Die Befolgung der Tugend ist auch im neunzehnten Kupferstich (Abb. 120) Thema der Darstellung *O quantum pacem haberes, si virtutem N. coleres! expende sedulo*. [O wieviel Frieden würdest Du haben, wenn Du die Tugend beachtest. Beurteile fleißig]. Links vorne schläft ruhig der Heilige Franziskus (A) als Beispiel für viele Heilige unter zwei Zweigen, die einerseits die Personifikation der Tugend, andererseits die der Friedlichkeit über ihn halten. Übt man also in Frieden die Tugend, wohnt sie zusammen mit dem Christuskind im Herzen (D), das, wie im sechzehnten Bild, als Pars pro toto für die Identifikationsfigur in der oberen Bildmitte knapp unter der Himmelszone schwebt.⁷²⁴ Im Herzen schläft das Christuskind, Zeichen der Tugend, hier im Bild zum zweiten Mal dargestellt, und beugt sich fürsorglich darüber. Tugendhafte Handlungen sind beispielhaft im Bildmittelgrund

⁷²⁴ Zur Darstellung des schlafenden Jesus im menschlichen Herzen siehe auch Knipping 1974 I, S. 103, der auch diese Darstellung erwähnt.

vorgeführt. Rechts auf dem Hügel der Besuch von Häusern der Heiligen (E) – gemeint sind wohl Heilige Stätten und Wallfahrtsorte –, links in einem runden, barocken Zentralkirchenbau der Besuch von und das Gebet vor Gräbern, sowohl von Personen hohen als auch niedrigen Ranges (F) – gemeint ist das Totengedenken. Verhält man sich tugendhaft, so kommen die Engel (G) – sie erheben im Hintergrund Maria gen Himmel – und sogar der Herrgott, beispielhaft im Anbau der Kirche zu sehen, wie Gott der Katharina von Siena sein Herz gibt (H), zu den Menschen herab. In der Himmelszone wird durch die Marienkrönung vorgeführt, wie hoch Maria ihre Tugend gebracht hat (I). Im rechten Bildvordergrund steht unter Bodenniveau eine Hütte, in der das Laster (K), wieder durch den Dämon dargestellt, alle peinigt, die den Eitelkeiten dieser Welt nachgehen (L), um einen runden Tisch gruppiert Musik spielen, trinken, essen und singen.

Komplexer und dichtgedrängter Bildaufbau kennzeichnet den zwanzigsten Kupferstich (Abb. 121) *O quantum gaudium habet qui virtutem sequitur! Hoc saltem te trahat ad eam N.* [O wieviel Freude hat derjenige, der der Tugend folgt. Dies wenigstens zieht dich zu ihr.]. Der Text ist hier zu Anfang nicht exakt umgesetzt. Dort steht, daß das Herz, durch mancherlei Winde der Begierde hin und her getrieben, nicht von der ganzen Welt erfüllt werden kann. Dargestellt ist die Welt, die von Winden hin- und hergetrieben wird. Auf einer mittig stehenden Säule weht eine Fahne mit der Darstellung der bekreuzten Weltkugel (A), zu beiden Seiten fliegen drachenähnliche kleine Wesen mit Menschenköpfen, die auf die Welt darstellung pusten, gemeint sind demnach die Winde (B). Am Fuß der Säule hocken zwei Personifikationen des Lasters, beide halb Tier halb Mensch, der eine bläst eine Flöte, der andere Seifenblasen. Das Leitmotiv des gesamten Buches – der Weg – wird hier wieder einmal bildlich gezeigt. Nach links, in den Höllenabgrund, führt der gefährliche und umschweifige Weg (E) zum „schändlichen Pfützlein“ (*foedo lacu*), aus dem man trinkt (D). Dort machen Superbia, Luxuria und Avaritia (F) jeden zum Tier (G), so daß man in den Höllenabgrund gezogen wird (H). Ein Dämon zieht an drei Seilen, an denen die aus der Pfütze Trinkenden (D, G, N) angebunden sind. Die Textaussage, daß man erkennen soll, daß das Reich Gottes in einem selbst ist, wird vorgeführt, indem ein Engel, rechts im Bild vor dem zum Himmel führenden Weg, einem Mann auf sein Herz weist, das durch eine Öffnung in Mantel und Brustkorb zu sehen und auf dem IHS zu lesen ist. Der Engel führt einen Geistlichen – man sieht sie beide als Rückenfiguren auf dem Himmelsweg – gen Himmel. Die Himmelszone nimmt das gesamte obere Drittel des Bildes ein und ist wie eine zweite Landschaft auf Wolken dargestellt. Aus den Wolken wachsen Bäume, in der Mitte steht ein Brunnen, der von der Dreifaltigkeit darüber gefüllt, selbst wiederum einen Fluß speist, der durch die Himmelslandschaft fließt. Am rechten Wolkenrand steht die Tugend, das Herz mit dem Christuskind haltend, auf das der Engel auf dem Himmelsweg weist, denn dies ist die höchste Freude der Tugend. Diese Freude der Tugend haben hier beispielhaft der Heilige Franz Xaver und andere Heilige erfahren. Sie knien im linken Bildhintergrund betend auf Hügeln

von Strahlen aus dem Himmel beschienen (L). Im Text wird schließlich der Gegensatz deutlich ausgesprochen: Läßt man das Herz von der Tugend mit dem Wasser aus dem Himmelsbrunnen füllen, läuft es von Freuden über, dargestellt in der Himmelszone neben dem Brunnen (M). Schöpft man allerdings die Freuden aus dem Pfützchen der Sünden, rinnen sie sofort durch das Herz hindurch, dargestellt unten links am Höllenrand (N).

Im einundzwanzigsten Bild (Abb. 122) ist zum dritten mal ein Maler die Identifikationsfigur für den Betrachter: *Inspice, & imitare N. exemplar, quod tibi à Domino monstratum est.* [Beschaue und imitiere das Beispiel (der Tugend), das Dir vom Herrn gegeben ist.]. Wurde in den ersten beiden Malerexempeln die Metapher durch den Vorgang des Malens versinnbildlicht, ist es hier die Nachfolge. Im rechten Bildvordergrund sitzt der Maler an seiner Staffelei, den Hintergrund bildet wieder die zweigeteilte Landschaft, links der Abgrund, rechts auf Anhöhen der Weg zum Himmel. Die Heilige Schrift, in der Heiliger Geist und Christus vorbildliche Exempel gegeben haben, ist zu bedenken. Sie wird dem Maler von einem Engel, der neben ihm steht, gezeigt (A). Auf der anderen Seite steht die Personifikation der Tugend (B), die auf den kreuztragenden, den Hügel emporsteigenden Christus (C) zeigt, dem nachzufolgen ist. Diese Nachfolge stellt der Künstler dar, indem er den Maler den kreuztragenden Christus abmalen läßt, denn genau das ist auf der Leinwand zu sehen und mit D gekennzeichnet. Am Fuße des Berges nehmen zudem Personen Kreuze auf, um Christus zu folgen. Folgt man nach, betrachte man nun das Exempel auf dem Berge, den gekreuzigten Christus und tue ihm nach (E) (*inspice et fac secundum exemplar*). Hier wiederholt Bolswert das Zitat im Text als Schrift im Bild unter dem Kreuz. Neben der Kreuzigung auf dem rechten Berg ist auf der Hochebene daneben die Bergpredigt (F) dargestellt. Man soll der Tugend (G), die er uns zeigt, nachfolgen. Ebendies befiehlt der Herr Gott (H), im Bild kenntlich gemacht durch Strahlen zwischen Christus (F) und Gott (H), auf denen zu lesen ist *Audite me* und *Estote perfecti sicut pater vester*. Abwenden muß man sich von der Sünde (I), dargestellt durch den Dämon, der auf dem Weg zur Hölle die Personen begleitet, die Kreuze der Nachfolge zur Seite geworfen haben und den Weg des Vergnügens gehen.

Im zweiundzwanzigsten Kupferstich (Abb. 123) *Attende beneficia ac dona Dei, quibus ad virtutem N. meritò provocaris.* [Erwarte die Güter und Gaben Gottes, mit denen Du die Tugend verdient hervorholst.] wird der Blick des Betrachters durch das Buchstabenverweissystem kreuz und quer durch das Bild gelenkt. Eine männliche, weltlich gekleidete Identifikationsfigur steht neben einem Engel, der ihm alles zeigt, was im Hintergrund geschieht, im Vordergrund, beide wieder als Rückenfiguren. Den Blick soll man zuerst auf das „Gespreng“ der kleinen Kapelle, die vom linken Bildrand angeschnitten ist, lenken, eine Stelle, auf die man beim normalen Betrachten des Bildes erst sehr spät blicken dürfte. Die Schöpfung (A), Eva wird von Gott aus Adams Rippe geholt, die Fleischwerdung Christi (B), Verkündi-

gung an Maria und die Erlösung (C), Christus am Kreuz sind die ersten Güter, die man bedenken soll, denn durch sie lädt Gott uns zur Tugenderlangung ein, hinzu kommen Sakramente und Gnade (D), dargestellt im Altarraum, auf dessen Altar eine Monstranz oder ein Reliquiar stehen, auf das Gedanken- bzw. Gebetsstrahlen der beiden Männer, die davor knien, gerichtet sind. „*Gott nährt und kleidet Dich*“ (E), wofür neben dem jungen Mann im Vordergrund links Brot, Wasserkrug und Mantel am Boden liegen.

Wie schon in einigen Kupferstichen zuvor wird dem Betrachter noch einmal die Wahl zwischen Tugend, die zu Gott führt, und dem Laster, das zum Teufel führt, vor Augen gestellt (Abb. 124): *Contemplare hinc Deum, inde Luciferum: vide an hinc per vitium, an illi praestet per virtutem servire.* [Beobachte hier Gott, hier Luzifer: siehe, ob es diesem durch das Laster oder jenem durch die Tugend gegeben ist zu dienen.]. Wird der Identifikations-Rücken-Figur z.B. im zweiten und vierten Stich das Laster, Frau Welt und Dämon als Sünde, und die Tugend, Christus als Schmerzensmann, vorgeführt, während die Himmelszone nur am ganz oberen Rand zu sehen ist, bemerkt man nach der Mitte des Buches, daß durch die vorhergegangenen Schritte die Himmelszone mehr und mehr Platz der jeweiligen Gesamtkomposition einnimmt und personenreicher bestückt wird, wie erstmals im zwanzigsten Stich. Der erste Blick gebührt demnach auch dem Zentrum der Himmelszone, der Heiligen Dreifaltigkeit (A). Der Gegensatz dieses Bildes wird durch die Blicklenkung gleich deutlich gemacht: Dient man Gottvater oben (A) oder dem Teufel (B) unten, dargestellt durch drei dämonenartige Wesen am Rand des Höllenfeuers. Die Tugendpersonifikation (C) steht neben der knienden Identifikationsfigur im Vordergrund, diese diesmal in Gestalt eines Jesuiten, und lenkt diesen Blick gen Himmel, während unten neben den Teufeln das Laster (D) lockt. Aus der Landschaft hinter der Hölle und unter dem Himmel kommt ein Strom von Menschen dem Bildvordergrund entgegen, sie streben dem Laster (D) entgegen, einige werden aber von Jesuitengestalten (S) aus dem Strom herausgezogen, um auf den Weg zum Himmel am rechten Bildrand geführt zu werden. Dem eingeräumten Platz für den Himmel im Bild entspricht seine Textfülle, denn ausführlich wird beschrieben, was Gott ist, und Galle setzt jede Einzelheit um, indem er auf Wolken neben der Dreifaltigkeit kniende Engel plaziert, die Kissen mit den jeweiligen Attributen zeigen. Von links nach rechts wird dort vorgeführt, daß Gott dreifach und einig (E) (Dreieck), Brunnenquell (F), ewig (G) (Schlangerring), allmächtig (H), weise und klug (I) (Brunnen der Weisheit), treu und freigebig (K), herzsättigend (L) (Herz), allgegenwärtig (M) (bekreuzte Weltkugel), gerecht (N) (Schwert) und König (O) (Krone) ist. So konnte Bolswert alle Eigenschaften Gottes, die dem Autor Sucquet wichtig sind, aufzählen und symbolhaft-schematisch in den Bildzusammenhang einbringen. Einprägsam bildlich umgesetzt ist der nächste Satz, man solle Gott das eigene Herz (P) entgegenbringen. So wird das Herz beflügelt auf den Strahlen, die von der Identifikationsfigur und von den auf Wolken sitzenden Personifikationen von Glaube, Liebe und Hoffnung ausgehen, der Drei-

einigkeit entgegengetragen, wie eine Braut (Q) – auf einer Wolke links von Glaube, Liebe, Hoffnung der Dreieinigkeit entgegenschwebend – soll man Gott das Herz entgegenbringen.

Im vierundzwanzigsten Kupferstich (Abb. 125), mit dem das zweite Buch schließt, befinden sich am rechten Bildvordergrund zwei Identifikationsfiguren für den Leser-Betrachter, ein weltlich und ein geistlich gekleideter junger Mann, um in der wiederum die Hälfte der Gesamtkomposition einnehmenden Himmelszone zu betrachten, wie Gott ihnen im Gebet beistehen kann: *In omni oratione & obsecratione cum gratiarum actione petitiones tuae in nolescant apud Deum: quia sine ipso nihil potes.* [In jedem Gebet und jeder Weihe mit Handlung der Gnade verzeichnen sie Deine Bitten bei Gott, weil Du ohne ihn selbst nichts kannst.]. Beim Beten ist die Tugend durch das Leiden Christi zu begehren, deshalb liegen neben dem Jesuiten Kreuz, Geißelsäule und weitere Marterwerkzeuge Christi (A). Die Sünde soll man verfluchen, weshalb der weltlich Gekleidete auf den Sündendämon (B) tritt. Am Ende des Gebetes soll man sich die Gelegenheiten (C) zur Tugend bereithalten, dargestellt durch die beiden nebeneinanderstehenden Personifikationen von *Occasio*, die eine Sanduhr in der Hand hält, und der Tugend, auf die *Occasio* weist. Der Blick wird durch die Buchstaben in das obere Viertel des Bildaufbaus gelenkt, denn man muß Gott um Erlangung der Tugend bitten (D), dargestellt durch eine auf den Wolken kniende Rückenfigur vor der Dreifaltigkeit. Dafür sind die Heiligen, die rechts und links auf den Wolken sitzen, anzurufen (E), dargestellt durch rechts und links von der Mittelfigur Kniende, die den Heiligengruppen zugewandt sind. Die Möglichkeit, jederzeit in verschiedenen Situationen sterben zu können, wird in der Landschaft im Mittelgrund um die Personifikationen von *Occasio* und Tugend gezeigt: Im Haus, auf der Straße, auf der Jagd, auf dem Meer usw. (F). Zwischen Himmel und Erde ist die Gebetszone angesiedelt. Das Gebet ist bildlich in zwei, inhaltlich aber in drei Teile zu teilen: Erstens betet man um die drei christlichen Kardinaltugenden Glaube (G), Hoffnung (H), Liebe (I). Die jeweiligen Personifikationen stehen auf der zweiten Wolkenebene, bildlich als Vermittlung auf die obere, auf der die Heiligen sitzen, und halten an beschrifteten Bändern die dritte Gebetsthemenkette fest. Der Glaube steht links (G), die Hoffnung rechts (H), die Liebe in der Mitte (I). Ohne Buchstabenverweise ginge der Betrachter die Reihe von Personifikationen in Leserichtung durch, doch läßt sich der Sinn der Platzierung nicht erschließen, daß etwa nur die drei christlichen Kardinaltugenden die Kette festhalten (*Credite quia accipietis / Orate pro invicem ut salutemini / Spera in Domino et dabit tibi.*). Die weiteren Tugenden, für die man nicht zu Gott beten soll, stehen von links nach rechts zwischen den drei anderen: Demut (K), Freigebigkeit und Treuherzigkeit (L), Keuschheit (M), Mässigkeit (N), Sanftmut (O), Fleiß (P). Die erste Gebetsebene gilt also den Dingen, die man Gott für sich selbst bitten soll. Die weiteren Gebetsthemen sind dargestellt auf mit Kettengliedern verbundenen Medaillons, die von den drei Haupttugenden getragen werden. Zu bitten ist für Kirche (Q), Eltern und Verwandte (R), Untergebene (S), Wohltäter (T),

Feinde (V), Sünder (W) und Seelen im Fegefeuer (X). Die Darstellung der Kirche ist dieselbe wie im achten Kupferstich, die der Eltern nimmt die der Heiligen Familie aus dem elften Kupferstich wieder auf, das Thema der Untergebenen wird in Bild und Text durch König David exemplifiziert. Wohltäter ist ein Reichgekleideter, der Bettlern Brot verteilt, die Feinde erschlagen einen Betenden mit Steinen. Für Sünder und Fegefeuerseelen hat Bolswert ebenfalls auf Detaildarstellungen aus vorhergehenden Stichen zurückgegriffen.

Mit dem fünfundzwanzigsten Bild (Abb. 126) beginnt das dritte Buch, also der dritte Weg, die *Via unitiva*. Nachdem das erste Buch auf das Gebet vorbereitet hat, das zweite rechten Gebrauch und Durchführung des Gebets gezeigt hat, wird nun kontemplativ argumentiert: *Disce, ubi sit prudentia, ubi sit virtus, ubi sit intellectus; ut scias simul, ubi sit longiturnitas vitae & victus, ubi sit lumen oculorum, & pax. Quis invenit locum eius? & quis intravit in thesuros eius?* [Lerne, was Klugheit ist, wo die Tugend ist, wo der Verstand, damit Du einmal weist, wo die Dauer des Lebens und die Nahrung, wo das Licht der Augen und der Frieden sind. Wer hat seinen Ort erfunden, und wer ist zu seinen Schätzen eingetreten?]. Kompositorisch fällt dieser Kupferstich aus dem Rahmen. Man blickt in einen Wald, dahinter erstreckt sich die übliche Hügellandschaft mit Meer. Der Mönch am linken Bildrand sitzt lesend vor einem Spiel und einer Sanduhr, denn er erforscht sich selbst und wägt ab, wozu er seine Zeit (Uhr) sinnvoll nutzt: Er liest und meditiert (Buch, Rosenkranz und Kreuz) und verschwendet sie nicht, denn er läßt das Spiel neben sich liegen. Durch das Verweilen des Blickes an verschiedenen Orten (*ubi est lumen oculorum*) bei der Meditation wird man zur wahren Gemütsruhe kommen (*pervenies ad veram animi tranquillitatem*); gemeint sind hier Orte der Kontemplation auf dem Weg, den man während des Gebets und der Meditation beschreitet. So wird man durch das Wandeln vor dem Herrn (B), das Betrachten des Leidens Christi (C), durch Beschaulichkeit (D), Bußfertigkeit und den Gebrauch des Sakramentes (E) sowie durch die Liebe Gottes (F) zu der genannten Gemütsruhe kommen.

Das sechszwanzigste Bild (Abb. 127) funktioniert durch die übliche Zweiteilung und den sitzend betenden jungen Mann als Rückenidentifikationsfigur im rechten Vordergrund, dem vom Engel gezeigt wird, wofür er zu danken hat: *In omnibus gratias agite: haec est enim voluntas Dei.* [Sagt in allen Dingen Dank, dies ist nämlich der Wille Gottes.]. Danksagen (A) soll man Gott für die Erschaffung (B), Erlösung (C), die Sakramente (D), das Gebet und die Tugenden, welche dem jungen Mann von Engeln vorgeführt werden: Je ein Engel fliegt oben rechts und links am Himmel. Jeder hält ein aufgeklapptes Triptychon ausgebreitet vor sich, auf deren Bildtafeln die Erschaffung Evas, Christus am Kreuz usw. zu erkennen sind. Bolswert benutzt Bilder im Bild, transferiert deren Gebrauch in höhere Ebenen. Zu danken ist weiterhin für die Inspirationen (G), für den Schutzengel (H), der vor Nachstellungen des Teufels schützt, im Vordergrund neben dem jungen Mann verbildlicht, indem der Engel einen Schutzschild hält, auf den ein Dämon

aus der linken Ecke Pfeile abschießt, den jungen Mann aber nicht treffen kann. Gott schützt uns vor vielen anderen Dingen, wie Gefahren, Krankheiten, Wasser- und Feuersnöten (K), die im Mittelgrund links dem jungen Mann vom Engel vor Augen geführt werden. Sollte Gott nicht die Gnade haben, diese Dinge zu gewähren, müsste man mit den Teufeln darben (L), was im linken Bildhintergrund wieder durch das Fegefeuer deutlich gemacht wird. So steht auf dem ansteigenden Hügel rechts zum dritten mal in diesem Bild der junge Mann. Von ihm geht ein Strahl zur Gotteserscheinung am Himmel aus, auf dem *Volabo et requiescam* steht, denn das Herz (M) soll beflügelt in Dankbarkeit den Weg zu ihm finden.

Der siebenundzwanzigste Kupferstich (Abb. 128) fordert dazu auf, sich nochmals mit eigenen Tugenden und Fehlern zu beschäftigen: *Examina defectus tuos & vitio excindendo, ac virtuti plantandae incumbere*. [Betrachte Deine Fehler und beschäftige Dich mit dem auszuschneidenden Fehler und der zu pflanzenden Tugend.]. Im Vordergrund ein Podium, links am Bildrand auf einem erhöhten Stuhl sitzt Christus, vor dem Rechenschaft (B), dargestellt durch Münzen auf dem Tisch (A), abzulegen ist. Der betende junge Mann vor dem Tisch kommt als Identifikationsfigur in dieser Darstellung viermal vor. Bei der Gewissensprüfung sind Gebote (D) und Regeln (E) zu beachten, beide werden auf einem Regalbrett über Christus von Moses und einem Engel auf Tafeln vorgeführt. Der rückensichtige Teufel auf der einen Seite des Tisches wird im Moment der Gewissensprüfung Anklage erheben (F), ein Engel – er steht auf der anderen Seite des Tisches – zeigt in einem Buch, wie wenig Gutes man getan hat (G), denn die Sünde muß man zertreten (H). Der junge Mann tritt mit dem Fuß auf die Dämonengestalt. Durch die Buchstabenverweise gelenkt wird der Blick nun vom Podium hinunter in die dahinterliegende Landschaft geführt, die man über dorthin hinabführende Treppenstufen erreichen kann. Erstens ist dort der Baum der Sünde abzuhauen (I) – am rechten Bildrand dargestellt durch den schon bekannten Sündendämon, dem hier aber aus den Füßen Wurzeln und aus den Armen Baumgeäst wächst –, weil dessen Frucht der Tod ist. Links daneben pflanzt der junge Mann die Personifikation der Tugend in den Boden (K). Hinter einem Gartenzaun setzt sich der Kampf gegen das Laster fort, der junge Mann wird vom Engel bewaffnet (L), hinter einer Pforte steigt der an beiden Seiten mit Bäumen gesäumte Weg zum Himmel an. Um auf diesen Weg zu gelangen, muß er durch eine Pforte schreiten, links ein Steinblock mit der Aufschrift *Converti pedes meos in testimonia tua*, darauf steht Moses mit den Gesetzestafeln (N), auf dem rechten Steinblock steht *Ibunt de virtute in virtutem*, darauf der Engel mit dem Regelbuch (O). Gesetze und Regeln sind zu beachten, wenn man gegen das Laster (M), das hinter der Pforte wartet, ankämpfen will. Zu beachten ist jede Gelegenheit zum Siege (P) – die Personifikation der *Occasio* steht mit einer Sanduhr auf der ersten Stufe –, so erlangt man die erste Stufe der Tugend (Q), die die schwerste ist, die zweite und dritte werden leichter. Anzumerken ist, daß sowohl in der lateinischen als auch in der deutschen Ausgabe die Tugend im Bild

zwar mit einem Q gekennzeichnet ist, in beiden Texten der Buchstabe an dem Wort Tugend aber fehlt.

Der achtundzwanzigste Kupferstich (Abb. 129) *Provide actiones tuas, ac de ijs coram Deo dispone, ad gloriam magni nominis eius*. [Achte auf Deine Taten, und lege über diese vor Gott Zeugnis ab zum Ruhm seines großen Namens.]. Bolswert setzt das Motto *Beachte, was heute, zu dieser Stunde, zu tun ist* bildlich in eine am vorderen Bildrand aufragende Stele (A) um, deren Sockel ein Ziffernblatt trägt und bekrönt ist von einer Hand, deren Zeigefinger einerseits erhoben ist, andererseits auf den dahinter zum Himmel ansteigenden Weg zeigt. Die männliche Identifikationsfigur kniet daneben, dem Betrachter den Rücken zugewandt, in seiner Rechten ein flammendes Herz (C), in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Mit diesem inbrünstigen Herzen soll man seine Taten (B) verrichten. Auf dem ansteigenden Weg sind nacheinander Buch und Rosenkranz für die Gebete, Buch mit Kelch und Burse für das Sakrament des Abendmahls und drittens Handwerkszeug, Krug, Teller sowie Musikinstrumente und die Geißelwerkzeuge Christi zu erkennen. Etwas merkwürdig ist die Darstellung des nächsten Satzes, daß man ohne die Gnade Gottes nichts vermag. Die Gnade ist im Text mit D gekennzeichnet, dargestellt ist aber, daß „*man nichts vermag*“ durch eine auf dem Boden liegende Person. Daß alle Werke in angemessenem Gleichgewicht, Maß und Zahl getan werden sollten (E), ist verbildlicht durch Waage, Messlatte und Rechentafel, die neben der Säule im linken Bildvordergrund liegen. *Quam si mors sequatur* – Als wenn der Tod (F) gleich (den Taten (E)) folgte – ist schwierig ins Bild umzusetzen. Bolswert hat die Personifikation des Todes, das Skelett mit Sense, auf den Weg mittig, neben den Vergegenständlichungen der Werke (B) gesetzt, wohl um eine mögliche Gleichzeitigkeit der Ereignisse auszudrücken. Welche *Opera* man auch verrichtet, möglichst im rechten Maß, der Tod kann jederzeit auf dem Weg erscheinen. Auf all dies vorher Beschriebene haben sowohl der Engel (G) als auch der Teufel (H), im Kupferstich zuvor Berichterstatter vor Christus während der Gewissenüberprüfung, ein Auge, so daß sie auf hohen Palmen, die an der Seite des Weges stehen, einen Überblick über alles haben. Der Engel sitzt auf der Rechten, der Teufel auf der Linken. Nochmals wird darauf hingewiesen, daß die Guten Werke (III) stets zu verrichten sind, als ob zu jeder Zeit das Grab bereitet (K) werden könnte. Am linken Bildrand in einer scheinbar unter dem Weg liegenden Landschaft werden Bildbeispiele aus vorhergegangenen Stichen wiederholt: das Almosengeben (I), das Beten (I) im eigenen Haus und das zurückgezogene Meditieren wie ein Eremit in seiner Waldhütte (I), das Grabbereiten findet im Vorgarten des Hauses statt (K). Alle Werke sind nach Christi und der Heiligen Vorbild (LL) zu vollbringen. So ist am rechten Bildrand in einer ebenfalls scheinbar unter dem Weg befindlichen Landschaft wiederholt der Christusbildner zu sehen, für die Exempel der Heiligen eine Martyrszene: ein Heiliger wird von einem anderen auf einer Bank mit Hammer und Meißel malträtirt. Vor Gott und seiner *caelesticuria* (N), die stets auf alles eine Auge habe, bringen die Engel die guten Werke eines jeden wie Gaben dar (M).

Der neunundzwanzigste Kupferstich (Abb. 130) *Considera quae tibi adversa hodie accideri possint, & nimium ad ea praepara.* [Überlege, was für Widrigkeiten Dir heute passieren könnten und bereite Deinen Geist sehr darauf vor.] macht deutlich, daß man jeden Tag neu bedenken und lenken muß, so ist das Hauptthema des Stiches die Aufnahme des Kreuzes in der Nachfolge Christi (A), der auf dem gen Himmel ansteigenden Weg den Zug von Kreuztragenden, die hinaufsteigen – darunter verschiedene Stände der Geistlichkeit, aber auch weltlich gekleidete Männer und Frauen – anführt. Bildtechnisch sehr geschickt setzt Bolswert die letzten Figuren des Zuges, zwei weltlich gekleidete Männer, darunter ein Krüppel, die schon ihr Kreuz geschultert haben, in den Bildvordergrund als Rückenfiguren, so daß der Leser-Betrachter nur sich selbst als den nächsten im Zug der Kreuztragenden denken kann. Wie der Apostel Andreas (B), in der Mitte des Weges stehend, muß man das Kreuz ergreifen. Wie die Eltern Tobias (C) und der fromme Hiob (D), beide szenisch im rechten Bildhintergrund zu sehen, stärke man sich selbst. Der Buchstabenverweis E steht im Text bei der Liebe Gottes (*Caritatas*), im Bild ist in der Himmelszone jedoch ein anderer Teil des Satzes umgesetzt: Das Abwägen des eigenen Kreuzes. Links von Gott im Strahlenkranz kniet ein Engel fürbittend, der die Seele desjenigen auf dem rechten Arm trägt, dessen Kreuz er mit der Waage wiegt. Der Heilige Geist schwebt über seinem Haupt. Die abgewogenen Kreuze werden jedem von einem Engel zugeschickt (F). Aus der Himmelszone fliegen Engel in einem Bogen rechts oben bis zu dem Beginn der Kreuztragenden links unten. Ein Engel will einem Mann ein leichtes Kreuz überreichen und deutet auf den Himmelsweg, der Mann läßt sich jedoch vom Teufel (G) ein Kreuz auflegen, das viel schwerer ist. Dahinter im Bild ist noch einmal die Möglichkeit der Entscheidung, der Wegscheidung, die nur Gott kennt (HHH), in der man das leichtere Kreuz aufnehmen kann, um nach rechts auf den Himmelsweg zu gehen, oder nach links in die im Hintergrund lodende Hölle. Das kurzwährende Kreuz mit der ewigen Belohnung stellt Bolswert in einer kombinierten Personifikation mit emblematischen Elementen in der Himmelszone dar: Die Tugend hält ein Kreuz, an dem oben eine Sanduhr hängt, in der anderen Hand hält sie einen Lorbeerkranz mit Palme und Krone.

Der dreißigste Stich (Abb. 131) *Attende in omni cogitatione, verbo & opere; cuius gratiā opereris: Dei opt. max. an hostium tuorum.* [Beachte bei jedem Gedanken, in Wort und Werk, durch wessen Gnade Du wirkst; die Gottes oder die Deiner Feinde.] zeigt wieder das zweigeteilte Bild in eine Landschaft eingebettet, deren linke Höllenseite in diesem Fall detailliert ausgeführt ist, weil Gottes Gnade gegen die Feinde, die hier einzeln vor Augen geführt werden, abzuschätzen ist. Zuerst wird Gottes Gnade thematisiert, im Himmel die Dreifaltigkeit, zu der Engel emporfliegen, die verschiedene Dinge mitnehmen von der Gruppe Menschen, die am rechten Bildrand steht. Herz (A) und gute Werke (B) nehmen die Engel mit. Das Herz reicht ein Mann in der Gruppe nach oben, die guten Werke trägt der zweite Engel, einen

Rosenkranz für die Gebete und ein Bild mit einer Heiligenfigur, also das verbildlichte „*sich die Heiligen zum Vorbild nehmen*“. Vor der Gruppe kniet ein junger Jesuit, dem Betrachter den Rücken zugewandt, vor einem Engel. Das Buch in seiner Rechten scheint ihm der Engel aus der Hand zu nehmen, in der Rechten hält er ein Schreibgerät, mit dem er zur Himmelszone hinaufzeigt. Links daneben hockt ein kleiner Dämon, der den Betrachter direkt anschaut und mit beiden Händen in den linken Bildhintergrund zeigt, als wollte er jeden Betrachter dazu einladen, dorthin zu gehen. Dort sieht man drei junge Männer kniend vor drei verschiedenen Frauengestalten, die die Herzen und guten Taten der Männer dem Teufel und den beiden Dämonen, die auf einer Mauer sitzen, reichen. Die drei Damen sind die Personifikationen von *Avaritia* (D), zu erkennen an der einfachen Bekleidung und den Geldsäcken am Gürtel, *Concupiscentia carnis* (F), sie trägt ein offenes Décolleté und der *Superbis vitae* (F), dargestellt von der schon bekannten Frau Welt, darüber fliegt Fama (G).⁷²⁵ Will man mit Herz und Tat nicht Gott, sondern nur sich selber und seinem Ruf gefallen, dann betrügt man sich selbst. Der Lohn ist eine Handvoll Rauch – die Damen reichen den Herren eine Rauchschale – und die ewige Verdammnis. Opfert man dem Teufel seine Werke (H), brennen sie mit einem, zu erkennen hinter der Mauer, wo alle verbildlichten Guten Werke, die im Kupferstich zuvor auf dem Himmelsweg lagen – Maß, Waage, das gemalte Vorbild usw. nun aus den Fanfaren der Fama purzeln und verbrennen.

Im vorletzten, dem einunddreißigsten Kupferstich (Abb. 132) *Ambula coram Deo, & esto perfectus*. [Gehe vor Gott und sei perfekt.] wird der Blick des Betrachters zuerst in die Himmelszone gelenkt: Gott (A). Gezeigt wird die Dreifaltigkeit. Gott ist allgegenwärtig, seine Augen (B) sind überall, sie sind viel klarer als die Sonne. So gehen von dem die Dreifaltigkeit umgebenden „Augenkranz“ Strahlen zu allen in der darunterliegenden Landschaft dargestellten Szenen. Gott sieht die Ängstlichkeit (C). Einem Mann, der umgeben von Löwen betend in einer Höhle oben rechts im Berg sitzt, wird von einem Engel Essen gebracht, gemeint ist die Angst von Daniel in der Löwengrube. Gott sieht die Versuchungen (D), auf dem hintersten Hügel sitzt Antonius, vom Teufel in Versuchung geführt. Gott sieht die *epulones* (E), Schmauser. Sucquet stellt hier ein Wortspiel an. Als *epulones* werden auch die „Ordner des Festmahls“, womit eine Priesterschaft in Rom bezeichnet werden kann, genannt. In dem zinnenbekrönten Gebäude auf der rechten Seite blickt man auf das Festmahl, das von Gott ebenfalls gesehen wird, denn die Strahlen der Augen gehen durch die Decke hindurch und treffen jeden einzelnen. Genauso sieht Gott aber auch die Büßenden (F), dargestellt im unteren Teil des Gebäudes. Die ewige Belohnung, die dem Büßenden zuteilwird ist durch den Schlan-

⁷²⁵ Knipping 1974 I, S. 41: “*Fame, with her trumpet, radiates her purely humanist origin from sepulchral monuments as even after death Fame continues her glorious existence with works of mercy, which follow the pious benefactor after his death. This allegory soon received her christian baptism and was used, remarkably enough by Boetius à Bolswertto indicate of all things, Vain glory.*”

genring mit Krone und Palmwedel dargestellt, die an dem „Augenstrahl“ Gottes zum Büßenden hinabzugleiten scheinen. Auf der linken Seite im Gebüsch tötet ein Mann den anderen. Auch die Bösen (G) werden von Gott gesehen, auf dem diesen treffenden Augenstrahl gleitet der Schlangenring mit Peitsche und Schwert herab. Die mit diesen Attributen kombinierten Schlangenringe sind aus vielen vorhergehenden Kupferstichen bekannt. Ob man Geschäften nachgeht (H) – im Hintergrund wird Handel bei den Schiffen getrieben –, spielt (I) oder spazieren geht (K), man soll sich immer bewußt sein, daß Gott allgegenwärtig ist, und zwar vor allem im Herzen (L), was dargestellt ist durch einen im rechten Bildvordergrund am Feuer sitzenden Jesuiten, den der Augenstrahl Gottes direkt ins mit IHS beschriftete, durch sein Gewand sichtbare Herz trifft. Ein jeder suche sich einen Stand im Leben nach dem Willen Gottes (M), dazu erhalten die beiden Männer in der vorderen Bildmitte vom Engel das nötige Werkzeug. Nach Gottes Willen und nach der Neigung der eigenen Natur erwähle man seinen Stand, denn so wie die Neigungen von Gott gegeben sind, so ist auch alle geistliche (N) und weltliche (O) Gewalt von Gott gegeben, was im Vordergrund gezeigt wird durch zwei Engel, die jeweils einer Person die Insignien der weltlichen, Schwert, Reichskrone etc. und geistlichen, Tiara, Petrusstab etc., Macht auf Erden überreichen.

Im letzten und zweiunddreißigsten Kupferstich (Abb. 133) *Sicut, ô Beatissima, omnis à te eversus & despectus, necesse est ut intereat; ita omnis ad te conversus, & à te respectus, impossibile est ut pereat.* [So wie, o Selige, es nötig ist, daß alles vergeht, was Dir widrig und verachtet ist, so ist es unmöglich, daß jeder, der Dir zugewandt ist und von Dir beachtet wird, stirbt.] steht die Verehrung der Gottesmutter im Zentrum der Betrachtung. Maria als Himmelskönigin auf der Mondsichel (A) schwebt aus einer von Engeln umtanzten und Heiligen auf Wolken umgebenen Himmelsöffnung. So wie Maria vom Hof Gottes angebetet wird, so soll man selbst sie durch Wallfahrten (B) und Gebete (B) verehren, im Vordergrund dargestellt durch Menschengruppen, die zu der am linken Bildrand stehenden Kirche wandern, um dort zu beten. Auf dem Altar steht ein Marienbildnis, im Vordergrund kniet noch einmal die männliche, zu Maria aufblickende Rückenfigur. Wie der Heilige Ignatius (C) auf der Anhöhe am rechten Bildrand soll man Maria die Waffen der eigenen Eitelkeiten darbringen. Zu sehen ist, wie Ignatius in einen kleinen Kapellenraum vor dem Altar, auf dem ein Marienbildnis steht, Schwert und Schild niederlegt. Maria ist die Fürsprecherin eines jeden, auch der Betrübten (D), dargestellt im mittleren Bildmittelgrund im Gebüsch durch Maria, die einem vor ihr Knienden ihren Sohn tröstend entgegenhält. Dahinter sieht man, wie sie ebenfalls in der Versuchung (E) stärkt. Ein Kniender wendet sich vom Teufel ab und betet zur vor ihm schwebenden Muttergottes, die dahinter Schiffbrüchige rettet (F), denn auf dem Meer schwebt die Jungfrau im Strahlenkranz einem Ertrinkenden neben dem untergehenden Schiff entgegen. Der Text führt aus, daß nur durch das Exempel des tugendhaften Lebenswandels günstiges Fürbitten der Muttergottes und der Zugang zu den triumphierenden Auserwählten zu erlangen ist.

Das Werk Sucquets und Bolswerts wurde in gleicher Hinsicht wie die Davidschen Werke als kuriose Emblembuch mißverstanden.⁷²⁶ Daß es sich bei Texten und Bildern nicht um Embleme handelt, steht wie bei den vorbildhaften Werken Davids nach genauer Betrachtung außer Frage. *Via Vitae Aeternae* ist ein religiös-didaktisches Andachtsbuch, das den Leser anhand positiver und negativer Exempel sowie moralischer und religiöser Lehrsätze die möglichen Wege zum Heil weisen soll. Dazu dienen Illustrationen, die das jeweilige Kapitelthema allegorisch verbildlichen. Häufig wird dem Betrachter eine Identifikationsfigur angeboten, die das im Text Beschriebene im Bild durchführt, wobei abstrakte Begriffe und Vorgänge überraschend verbildlicht werden, man denke an das Herz als Malfläche. Innerhalb der 32 Illustrationen kehren einige Figuren und Motive wiederholt auf, etwa die erwähnten Identifikationsfiguren oder das Motiv der Wege. Ein direkter erzählerischer Zusammenhang zwischen den Bildern besteht nicht. Der Einsatz künstlerischer Mittel und bildallegorischer Konzepte folgt dem Vorbild der Illustrationen Galles zu den Davidschen Büchern. Positive und negative Verhaltensweisen werden allegorisierend, meist als Handlung von Personen in Interaktion mit Personifikationen ins Bild gesetzt, Exempel, bedeutungstragende Gegenstände und emblematische Motive werden hinzugezogen. Das ganze wird in Landschaften und Architekturen, die selbst zu Bedeutungsträgern werden, eingebunden. Unterschiede zu den Bildfolgen Galles bestehen hauptsächlich in der Verwendung des Buchstabenverweissystems. In *Via Vitae Aeternae* werden die zahlreichen Erklärungsbuchstaben der Bilder nicht unter den Bildern oder nur im folgenden Text, sondern auf einer gegenüberstehenden Textseite erklärt. Dies klärt den Aufbau der Bildseiten, bietet Raum für ausführlichere Erläuterung und ermöglicht die auch nachweisbare Einzelpublikation der Stichfolge mit Erläuterungen, doch ohne Buchtext, ein Vorteil besonders für Bolswert, der seine Bilder so getrennt von Sucquets Buch vermarkten konnte. Das System erscheint als gezielte Weiterentwicklung der vier in den Davidschen Büchern vorkommenden Varianten. Der Umstand, daß dieses Werk in enger funktionaler, thematischer und gestalterischer Anlehnung an die Bücher Davids und Galles ausgeführt wurde, zeigt vor allem auch deren nachwirkende Beliebtheit. Der in den zahlreichen oben zitierten Ausgaben und Übersetzungen dokumentierte Erfolg von *Via Vitae Aeternae*, der den der Davidschen Werke übertraf, zeigt, daß das von David, Moretus und Galle entwickelte Buchkonzept sich über Jahrzehnte hinweg größter Beliebtheit erfreute.

⁷²⁶ Salviucci 1996, S. 158.

Kupferstichserien in Andachtsbüchern, ihre Tradition und der vermeintliche Einfluß des Ignatius von Loyola

Bebilderte Erbauungs- und Andachtsbücher existieren seit dem Mittelalter,⁷²⁷ solche mit gedruckten Bildern – Inkunabeln, Holzschnitten – seit dem 15. Jahrhundert,⁷²⁸ der Kupferstich sorgt seit dem frühen 16. Jahrhundert für die Möglichkeit der höheren Auflage.⁷²⁹ Für die private Andacht wurde das neue Medium schon bald genutzt.⁷³⁰

Manuel Insolera setzt an den Anfang der „*spirituellen, illustrierten Werke*“ die niederländische, in 147 Holzschnitten mit Szenen aus dem Neuen Testament bebilderte Ausgabe der *Vita christi* des Ludolph von Sachsen, 1487 in Antwerpen bei Gérard Leeu erschienen.⁷³¹ Dieses Werk war weit verbreitet, allein in Antwerpen zählt man zwischen 1503 und 1536 sechs Ausgaben.⁷³² Die wichtigste Nachfolge sieht er in Guillaume de Brangeghem († um 1550) *Vita Jesu Christi*, erstmals 1537 in Antwerpen ediert.⁷³³ Von diesen beiden Werken geht seiner Meinung nach der

⁷²⁷ TRE Bd. X, S. 29ff., Artikel Andachtsbuch.

⁷²⁸ TRE Bd. X, S. 29ff., Artikel Andachtsbuch.

⁷²⁹ TRE Bd. X, S. 29ff., Artikel Andachtsbuch.

⁷³⁰ Kat. Nürnberg 2000.

⁷³¹ Salviucci 1996, S. 9, Spengler 2003, S. 117.

⁷³² Rheinbay 1995, S. 73.

⁷³³ Salviucci 1996, S. 9.

Impuls zur Edition vieler spiritueller illustrierter Werke aus, sei es mit dem Thema des Lebens oder der Passion Christi, etc. Speziell die jesuitischen, spirituellen, illustrierten Bücher betreffend, sieht Insolera – abgesehen von der offensichtlichen Beeinflussung der *Exercitia Spiritualia* – drei Bücher als Quelle der Inspiration an. Erstens *L'ornement des noces spirituelles* 1335 von Jean de Ruysbroeck († 1381), der den Begründer der *Devotio Moderna* Gerhard Grote persönlich kannte. Symbolisch, aus dem Hohenlied der Liebe schöpfend, wird die Hochzeit von Christus mit der menschlichen Seele, somit werden alle Phasen des Lebens mystisch behandelt.⁷³⁴ Zweitens die *Theologia mystica* (1556) des Franziskaners Henri Herp, Harphius († 1477) und drittens die Werke des Benediktiners Louis de Blois († 1566), vor allem die *Institutio spiritualis* (1553).⁷³⁵ Problematisch scheint bei dieser Herleitung, daß die aufwendigen Erbauungsbuchexperimente aus den oberdeutschen Zentren Nürnberg und Augsburg nicht beachtet werden. Problematisch ist weiterhin die verwendete Kategorie der „spirituellen“ Bücher, die sich auf jedes Buch religiösen Inhalts anwenden läßt, doch wenig besagt. Eine funktional-thematische Differenzierung leistet Insolera nicht. Dies mag an einem spezifischen, vielleicht aus persönlicher Frömmigkeit erwachsenen Interesse an der Figur des Ignatius liegen. Dem Heiligen wird besonderes Interesse am und Einfluß auf die Bildkünste unterstellt. Beides scheint der Nachprüfung nicht standzuhalten.

Die zentrale Gestalt der Societas Jesu ist ihr Gründer Ignatius von Loyola, ein im Jahre 1491 geborener spanischer, genauer gesagt: baskischer Adeliger. Er entstammt einer sehr einflußreichen Familie, hatte eine ritterliche Erziehung erhalten, und schon in jungen Jahren waren ihm diplomatische Aufgaben anvertraut worden. Bei der Verteidigung von Pamplona gegen die Franzosen (1521) wurde er am rechten Bein schwer verwundet, was für sein Leben die Bedeutung einer tiefgreifenden Zäsur hatte.⁷³⁶ Er erfuhr die „Wirkung“ eines dieser bebilderten Bücher: er las die Darstellung des Lebens Jesu⁷³⁷ des Kartäusers Ludolf von Sachsen († 1377/78 in Straßburg)⁷³⁸ und eine Sammlung von Heiligenleben in spanischer Sprache.⁷³⁹ Das Leben Jesu des Ludolf von Sachsen ist eine Art Evangelien-Harmonie, angereichert durch zahlreiche apokryphe und legendarische Erzählungen, es existieren zahlreiche bebilderte Ausgaben in verschiedenen Sprachen.⁷⁴⁰ Durch diese Lektüre wandelt sich das Leben des Iñigo de Loyola, er beschließt, Buße zu tun und eine Pilgerreise zu machen. Im Benediktinerkloster von Montserrat lernt er die Exerzitienpraxis der Eremiten, in der Klause von Manresa

⁷³⁴ Salviucci 1996, S. 14. Einfluss auf *Pia Desideria* von Herman Hugo, *Amoris Emblemata* von Otto Vaenius und *Paradisus Sponsi et Sponsae* von Jan David.

⁷³⁵ Salviucci 1996, S. 13/14.

⁷³⁶ Knauer 2006, S. 9.

⁷³⁷ Erstmals in Niederländisch erschienen 1487 in Antwerpen bei Gérard Leeu mit 147 Holzschnitten. Salviucci 1996, S. 8.

⁷³⁸ Knauer 2006, S. 9.

⁷³⁹ Feld 2006, S. 12, Knauer 2006, S. 9.

⁷⁴⁰ Salviucci 1996, S. 2, Wadell 1985, S. 10.

García Jiménez de Cisneros (1455-1510) *Exercitatorio de la vida espiritual* (1500) und *Compendio breve de ejercicios espirituales* (1520)⁷⁴¹ als grundlegende Meditationswerke der Devotio moderna kennen.⁷⁴² Ein weiterer Vorläufer muß genannt werden, den Ignatius gekannt haben muß: Jean Mombaers *Rosetum exercitiorum spiritualium*.⁷⁴³

Er nennt sich nun Ignatius von Loyola, findet sich 1534 mit sechs größtenteils spanischen Gleichgesinnten in Paris zusammen, 1540 wird ihr Zusammenschluß in Rom von Papst Paul III. anerkannt als neugegründeter Orden: Die Compagnia di Gesù. Ignatius erhält 1541 den Titel „*Praepositus generalis*“ und leitete den Orden bis zu seinem Tode 1556.⁷⁴⁴ Ignatius unterstellt seinen Orden direkt der Oberhoheit des Papstes. Dies verleiht der Gesellschaft hohes Ansehen.

Ignatius schreibt die Meditationsanleitung *Exercitia Spiritualia*. Schon in den 1520er Jahren dürften Teile der *Exercitia* niedergeschrieben worden sein. Denn er fing an, „*einige wesentliche Dinge aus dem Leben Christi und der Heiligen in Kürze herauszuschreiben*“, wie er selbst berichtet.⁷⁴⁵ Das nicht mehr erhaltene, 1544 vollendete Originalmanuskript war auf Spanisch verfaßt. Im römischen Archiv des Jesuitenordens existiert eine zeitgenössische Abschrift des Sekretärs Bartolomeu Ferrão, die eigenhändige Korrekturen von Ignatius enthält und deshalb „*Autograph*“ genannt wird.⁷⁴⁶ Diese Version wird erst 1615 erstmalig gedruckt.⁷⁴⁷ Desweiteren existieren zwei zu Lebzeiten Ignatius' verfaßte lateinische Übersetzungen: aus den 1530ern die eine sehr nah am spanischen Original orientierte (*Versio prima*) und die aus den 1540ern stammende literarische Version (*Versio vulgata*), erstmals 1548 in Rom bei Antonis Bladus publiziert.⁷⁴⁸

Nach gängiger Forschungsmeinung hat der Gründer des Jesuitenordens den Umgang mit Bildern und ihre Bedeutung für den Jesuitenorden – um nicht zu sagen für die nachtridentinische katholische Kirche – entscheidend geprägt. Zwar war der Rückgriff auf meditative Techniken der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit tatsächlich Annäherung an spätmittelalterliche Prinzipien der Andachtsbuchgestaltung, ein Beispiel ist der von Wolgemut bebilderte Schatzbehalter aus den 1490er Jahren, doch ist es durchaus fragwürdig, inwieweit die Meditationsübungen des Ignatius bereits zu seinen Lebzeiten Einfluß auf die religiöse Bildverwendung hatten, worauf im folgenden näher einzugehen ist.

⁷⁴¹ Spengler 2003, S. 117.

⁷⁴² Spengler 2003, S. 115.

⁷⁴³ Salviucci 1996, S. 16.

⁷⁴⁴ Wadell 1985, S. 9.

⁷⁴⁵ Ziterit nach Knauer 2006, S. 10.

⁷⁴⁶ Knauer 2006, S. 12.

⁷⁴⁷ Knauer 2006, S. 9.

⁷⁴⁸ Pfeiffer 1991, S. 120, Wadell 1985, S. 49, Anm. 3., sie verweist auf die *Monumenta Ignatiana*, Ser. 2, 1919, S. 137-172, Knauer 2006, S. 9, Salviucci 1996, S. 2, Spengler 2003, S. 122.

Die *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola – Vorbild für folgende Andachtsbücher?

Die *Exercitia Spiritualia*,⁷⁴⁹ die Ignatius von Loyola verfaßte, werden gerne und häufig – zu häufig – als Vorbild für alles danach als Erbauungs-, Meditations-, Andachts-, Gebetbuch Erschienene herangezogen.⁷⁵⁰ Auch zur Interpretation der Kunst Caravaggios, Berninis, Pozzos, Baciccios usw. werden sie immer wieder – mehr oder weniger sinnvoll – strapaziert.⁷⁵¹ Dies gilt auch für die hier behandelten Bücher. Rheinbay meint etwa, daß für das Entstehen der *Evangelicae Historiae Imagines* die „Rückbindung an den Gründer und die von ihm in den „Exerzitien“ gelehrt Art der biblischen Betrachtung.“ maßgebend gewesen sei.⁷⁵² Die Situation angemessen erkennend, formuliert König-Nordhoff „Die Gefabr aller von den Exerzitien des Ignatius ausgehender allgemeiner Überlegungen ist darin zu sehen, daß man die von Ignatius geforderte Einbeziehung der sinnlichen Wahrnehmung in das religiöse Erleben zu voreilig mit eigenen Vorstellungen zu füllen bereit ist. So reichen die mit den Geistlichen Übungen assoziierten Bestrebungen von Realismus bis zu barocker Sinnlichkeit und damit von Caravaggio bis Bernini.“⁷⁵³ Eine wissenschaftliche Untersuchung zu den eventuellen künstlerischen Auswirkungen der Exerzitien liegt bisher nicht vor. Es wird – vor allem bei den frühen Beispielen – völlig außer Acht gelassen,⁷⁵⁴ daß die Exerzitien im 16. und auch noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts keine für jedermann zugängliche Schrift waren. Das ganze Exerzitienbuch wurde zu Beginn nur dem Exerzitienmeister in die Hand gegeben.⁷⁵⁵ Noch Knauer schreibt in einer 1998 erschienenen Neuübersetzung der Geistlichen Übungen: „Das Buch der „Geistlichen Übungen“ könnte am ehesten als eine Art Werkbuch bezeichnet werden. Es ist vor allem als Unterweisung für denjenigen gedacht, der einem anderen die Übungen gibt und ihm einzelne Betrachtungen und methodische Hinweise dazu vorlegt.“⁷⁵⁶ Auch Hans Urs von Balthasar erläutert in dem knappen Nachwort zu der 13. Auflage 2005 der Übersetzung von 1946: „Vom Gedanken ausgehend, daß die Geistlichen Übungen kein Lese- und Erbauungsbuch sind, wurde jeder Ver-

⁷⁴⁹ Es soll und kann an dieser Stelle nicht die Zusammenfassung der unüberschbaren Literatur zu den Exerzitien geleistet werden. Hingewiesen sei hier nur auf die den Exerzitien gewidmete Abteilung der Monumenta Historica Societas Iesu (MHSI) innerhalb der Monumenta Ignatiana. Dort kritische Ausgabe des Textes, Quellenmaterial usw.

⁷⁵⁰ Wie z.B. bei Salviucci 2000, S. 132.

⁷⁵¹ Vgl. zusammenfassend hierzu König-Nordhoff 1982, S. 15.

⁷⁵² Rheinbay 1995, S. 44.

⁷⁵³ König-Nordhoff 1982, S. 139, Anm. 29.

⁷⁵⁴ Beispielsweise Baumgarten 2004, S. 144, der die Märtyrerfresken in Santo Stefano Rotondo in Rom durch die „didaktisch-mnemotechnischen Aspekte aus den Exerzitien“ erklärt. Ebenso Salviucci 2000, S. 132, die von einer systematischen Verbreitung der Exerzitien spricht.

⁷⁵⁵ Pfeiffer 1990, S. 120, Spengler 2003, S. 116, Iparraguirre: *Histoia de la práctica de los ejercicios espirituales de San Ignacio*, I (Bibliotheca Institutii Historici Societas Iesu 7), Bilbao/Rom 1946, ders.: *Historia de los Ejercicios de San Ignacio*, II (BIHSI 3), Bilbao/Rom 1955 und III (BIHSI 36), Rom 1973.

⁷⁵⁶ Knauer 2006, S. 19.

*sich unterlassen, den knappen, ganz unliterarischen Text durch Erweiterungen, Auslegungen oder Anmerkungen zugänglicher zu machen. Zum wirklichen Verständnis reicht die Lektüre des durch einige Anmerkungen versehenen Textes nicht: man muß die Exerzitien machen, um sie kennenzulernen, und sie aufs gründlichste studieren, um sie geben zu können.*⁷⁵⁷

Ignatius selbst warnt vor Überforderung: Im Jahre 1536 schreibt er aus Venedig Manuel Miona, seinem früheren Beichtvater, eine Empfehlung, die „Geistlichen Übungen“ zu machen; er bezeichnet sie als das „Allerbeste, was ich in diesem Leben denken, verspüren und verstehen kann, sowohl dafür, daß sich der Mensch selber nützen kann, wie dafür, Frucht bringen und vielen anderen helfen zu können.“ Aber er warnt auch davor, die vollen dreißigtägigen Übungen solchen anzubieten, die dadurch überfordert werden können.⁷⁵⁸

Die erste gedruckte Ausgabe erscheint 1548 in Rom quasi im Privatdruck bei Antonius Bladus zu ausschließlichem Gebrauch durch die Societas Jesu.⁷⁵⁹ Es handelt sich hierbei um die ins Lateinische übersetzte Fassung, die Druckkosten von 22 Dukaten hatte Francisco Borja SJ übernommen. Demjenigen, der sich den Übungen unterziehen wollte, wurden nur die entsprechenden Abschnitte zur Gedächtnisstütze diktiert. Zu Beginn existiert nur die von Ignatius streng gehütete Urfassung in Form von Abschriften. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden einzeln gedruckte Blätter auch an Exerzitanten gegeben, die zusammengenommen eine komplette Serie ergeben, in der der Stoff auf 25 Exerzientage zusammengefaßt ist. Die ersten dieser Serien werden in Rom bei Zannetti 1609 gedruckt.⁷⁶⁰ Diese Ausgabe wird geschmückt durch 38 verschiedene das IHS-Zeichen zeigende Holzschnitte verschiedener Größe, die anscheinend nur dekorative Vignetten sind, in Wirklichkeit aber mit inhaltlicher Absicht hergestellt und mit Bedacht in den Text eingefügt worden sind, wie Pfeiffer 1990 an ausgesuchten Beispielen zeigen konnte.⁷⁶¹ Reich ausgestaltete und bis in die Einzelheiten als Kupferstiche vom Exerzitenbuch inspirierte figürliche Illustrationen, werden erst in einer zweiten 1663 herausgegebenen Serie von Exerzitenblättern beigegeben. Sie entspricht in der Aufteilung der Blätter genau der des Jahres 1609, enthält 26 Kupferstiche mit figürlichen Kompositionen, die sich auf die Rubenswerkstatt zurückführen lassen (und noch einer ausführlichen Besprechung harren, deren Erörterung jedoch den Rahmen hier sprengen würde).⁷⁶² Die erste bebilderte Ausgabe der Exerziten erscheint erstaunlicherweise erst 1649.⁷⁶³

Zwar empfiehlt Ignatius, um die Phantasie des Meditierenden anzuregen, die Betrachtung von Bildern oder Darstellungen des erwählten Themas. Er selbst hat für seine Exerziten Bilder und Illustrationen gesammelt, die er an die Wände sei-

⁷⁵⁷ Balthasar 2005, S. 115.

⁷⁵⁸ Zitiert nach Knauer 2006, S. 11.

⁷⁵⁹ Pfeiffer 1990, S. 120.

⁷⁶⁰ Pfeiffer 1990, S. 120.

⁷⁶¹ Pfeiffer 1990, S. 121/122.

⁷⁶² Pfeiffer 1990, S. 130.

⁷⁶³ Salviucci 1991. Vgl. S. 260ff.

nes Raumes heftete, um sie bei der Einleitung der Betrachtung vor Augen zu haben. Doch direkte Vorgaben macht Ignatius hierfür nicht. Das Medium des Bildes wird in die Andacht integriert, was nur beste spätmittelalterliche Tradition ist, die Verwendung aber weder präzisiert noch methodisch erläutert.

Die Exerzitien sind also kein Erbauungsbuch im ursprünglichen Sinne. Das Werk ist nicht jedermann zugänglich, selbst Ignatius warnt vor falschem Gebrauch und Überforderung. Es wird erst sehr spät mit Illustrationen versehen – weil es schwer zu illustrieren ist, im Gegensatz zu den Texten beispielsweise Ludolphs von Sachsen oder Nadals. Es ist von Anfang an nicht für den privaten Gebrauch der Einzelperson zur Andacht zu Hause gedacht, sondern zur Erbauung unter Anleitung, um danach die private Andacht besser gestalten zu können.

Die *Exercitia Spiritualia* sind demnach nicht das Vorbild für alle nachfolgenden Erbauungsbücher, wie es viele Historiker und Kunsthistoriker gern aufgrund der Prominenz und Attraktivität des Heiligen sähen. Die Form des Textes ist eine ganz außergewöhnliche, deren kunsthistorische Wirkung weit überschätzt wird und mit keinem der Erbauungsbücher vor- oder nachher vergleichbar ist, vor allem nicht mit solchen, die von Anfang an illustriert erschienen.

Die bekannteste Illustration der Exerzitien sind die 25 Kupferstiche der Gebrüder Klauber der 1747 vom Noviziat in Brünn gedruckten Ausgabe.⁷⁶⁴ Der Text des Exerzitienbuches ist mit ausführlichen Anweisungen ergänzt.⁷⁶⁵ Die Grundlage dieser Exerzitienausgabe bilden die *Weitläufigen Betrachtungen* des Paters Ignatio Diertins SJ (1626-1700), der – aus Flandern stammend – als Visitor und Vizeprovinzial der Provinz Polen, der Provinz Litauen und der Germanischen Provinz tätig ist. Er verfaßt mit seiner *Historia Exercitorum spiritualium*, die 1700 in Rom erscheint, die älteste Schrift über die Geschichte der Exerzitien.⁷⁶⁶ Aufgrund seiner Bekanntheit im slawischen Raum wird man seine *Exercitia* verwendet haben.

Wenn etwa Appuhn-Radke schreibt, daß die Exerzitien im 17. Jahrhundert einen sehr großen Rezipientenkreis haben, viele nachtridentinische Autoren von Traktaten über religiöse Malerei die Exerzitien durchlaufen haben, ebenso manche Künstler – was für Bernini nachgewiesen ist – dann mag dies eben für das 17. Jahrhundert, nicht aber für das 16. Jahrhundert, genauer dessen zweite Hälfte, gelten. Für den uns interessierenden Zeitraum des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts und besonders für die in der Galle-Werkstatt entstehenden Bilder der Davidschen Bücher können die Exerzitien des Ignatius von daher keine wesentliche Rolle gespielt haben. Auch wenn die Meditationspraxis mit Hilfe von Bildern für Jesuiten bezeugt ist,⁷⁶⁷ so weist dies nicht auf das Vorbild des Ignatius, son-

⁷⁶⁴ Haub / Paal 2006, S. 15.

⁷⁶⁵ Haub / Paal 2006, S. 16.

⁷⁶⁶ Haub / Paal 2006, S. 16.

⁷⁶⁷ Petrus Faber (1506-1546) am 6. Juli 1543 in seinem Tagebuch: „*Wie ich mich dem Kreuzifix zuwandte, um zu Christus zu beten, verspürte ich ein tiefes Verständnis für den Nutzen solcher Bilder, die man deshalb (das kam mir da zum erstenmal zu Bewusstsein) als Darstellung bezeichnet, weil sie dargestellte Personen wieder da – sein lassen und sie gegenwärtig vor uns hinstellen. So bat ich mit großer Andacht Gott Vater, er möge mir*

dern auf eine sehr lange Tradition christlichen Bildgebrauchs vor allem seit Verbreitung des privaten religiösen Bildes und der geforderten Andacht vor dem Bild im Kirchenraum seit dem 14. Jahrhundert.

Vorläufer – Wann erscheint erstmals der erläuternde Großbuchstabe im religiös-didaktischen Bild?

Die notwendige Suche nach den tatsächlich konstituierenden Vorbildern und Einflüssen soll auf die besonders charakteristischen Eigenheiten der Davidschen Bücher und Galleschen Bilder konzentriert werden. Am Anfang ist der Ursprung der Buchstabenindizierung von Bildgegenständen und deren textlicher Erläuterung in den Blick zu nehmen. Nicht nur in Büchern, sondern vor allem in Einzeldrucken und losen Kupferstichserien, die von den bislang vor allem an der Forschung beteiligten Literaturwissenschaftlern nicht beachtet wurden. Die ebenfalls aus diesem Zusammenhang stammende fragwürdige Bezeichnung der Davidschen Werke als Emblembücher wird im Anschluß an die bisher unterbliebene druckgraphisch-formale Herleitung ausführlich diskutiert.

Noch Wadell behauptet, Nadal habe die „*Buchstabenhinweisung, die später sehr gewöhnlich wird...*“ eingeführt. Übernommen hat er es ihrer Meinung nach aus zeitgenössischen technischen Darstellungen – sie verweist auf Vesalius' *De humani corporis fabrica* von 1543.⁷⁶⁸ Tatsächlich ist das Phänomen wesentlich komplexer.

Fragt man nach dem ersten Buch, in dem religiöse Bildinhalte durch Capitalis, bzw. Ziffern auf einen daneben oder darunter stehenden Text verweisen, in dem die Bildelemente erläutert werden, muß das 1502 bei Thomas Anselm in Pforzheim erschienene *Memorabiles evangelistarum figurae* genannt werden, für das Sebastian Brant die Einleitung schrieb.⁷⁶⁹ Das Werk ist zu seiner Entstehungszeit sehr beliebt, was allein daran zu erkennen ist, daß es schon 1503 und 1504 neu aufgelegt wird.⁷⁷⁰ Jedem Bild stehen lateinische mit Ziffern gekennzeichnete Distichen gegenüber, die sich auch im Bild finden. Beide Teile leisten das gleiche, nämlich eine kurzgefaßte Angabe des Inhalts mehrerer Abschnitte eines Evangeliums in dessen Reihenfolge zu geben. Hauptfigur ist das Evangelistensymbol des jeweiligen Evangelienautors, so weiß der Betrachter, um welchen Text es sich handelt. Die

diese Gnade der Gegenwart Christi schenken und Ihn meinem Gemüt vergegenwärtigen – so, wie die heiligen Bilder für die fromm und katholisch denkenden Gläubigen eine große Kraft der Vergegenwärtigung haben.“ Zitiert nach Appuhn-Radtke 2000, S. 28 (dort zitiert aus: Peter Faber: *Memoriale*, Das geistliche Tagebuch des ersten Jesuiten in Deutschland, Peter Herici (Übers.), Einsiedeln 1963, S. 259).

⁷⁶⁸ Wadell 1985, S. 53 in Anm. 152.

⁷⁶⁹ Warncke 2005, S. 127/128.

⁷⁷⁰ Vgl. in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhandene Exemplare, die online einsehbar sind: Rar.4009 (<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00009172/images/>) sowie Rar.1733 Beibd. 4 (<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013402/images/>) (zuletzt 7.10.2015)

Großfigur enthält zahlreiche weitere sinnfällig hinzugesetzte Motive. Die beigefügten Ziffern verweisen nicht nur auf die beigegebenen Kurzerläuterungen der lateinischen Verse, sie sind auch jeweils identisch mit den Kapiteln des jeweiligen Evangeliums. Im vorliegenden Beispiel (Abb. 135) handelt es sich um die erste Lehrfigur des Johannesevangeliums, daraus die ersten sechs Kapitel: Die Taube auf dem Haupt des Adlers ist Symbol für den Heiligen Geist, dazugehörig die beiden Köpfe eines älteren und eines jüngeren Mannes zu Seiten des Adlerkopfes, die zusammen mit der Taube die Dreifaltigkeit darstellen. Das erste Kapitel des Johannesevangeliums handelt von der Dreifaltigkeit. Nummer zwei kennzeichnet eine Laute auf der Brust des Adlers, an der drei Geldbeutel hängen, ein Verweis auf die Hochzeit zu Kana und die anschließende Vertreibung der Händler aus dem Tempel. Am Beginn des 3. Kapitels spricht Jesus mit Nikodemus über den Weg des ewigen Lebens. Dabei fragt Nikodemus: „*Quomodo potest homo nasci cum senex sit numquid potest in ventrem matris suae iterato introire et nasci.*“ (Wie kann ein Mensch geboren werden, wenn er alt ist? Kann er auch wiederum in seiner Mutter Leib gehen und geboren werden?) Dem Adler ist dafür unterhalb der Beutel eine Vagina eingezeichnet worden – eine damals offenbar verständliche Symbolik. Durch die Nummer vier, einen Wassereimer, wird das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Brunnen veranschaulicht. Die auf dem Griff des Eimers ruhende Krone verweist auf die im gleichen Kapitel berichtete Heilung des Sohnes eines königlichen Beamten. Der Fisch links oben symbolisiert den Teich Bethesda im fünften Kapitel, die zwei Fische mit den fünf Broten und der Hostie rechts deuten auf das Wunder der Brotvermehrung und die Eucharistie, die im sechsten Kapitel thematisiert wird.⁷⁷¹

Buchstabenverweissysteme in Einzelblättern

Durch den jüngst in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts datierten Holzschnitt Torrys,⁷⁷² der ein Buchstabenverweissystem aufweist, dessen Auflösung verloren ist, gelangen wir in den Bereich der Einblattdrucke. An dieser Stelle muß, trotz des vorhandenen Verweissystems in dem Stich von Tory – eine grundsätzliche Unterscheidung des Bildtypus *Gesetz und Gnade* und den hier behandelten Kupferstichserien herausgestellt werden. So ist rein formal festzuhalten, daß es sich bei Gesetz und Gnade immer um ein Bild – sei es als Gemälde, Fensterscheibe, Druck usw. – handelt, die hier im Zentrum stehenden Objekte sind stets Serien. Diese Bildserien illustrieren längere didaktische Texte, genauer ein Bild jeweils ein Kapitel innerhalb von Büchern. Der Darstellungstypus Gesetz und Gnade ist eine Zusammenstellung verschiedener Bildelemente, vor allem bestimmter Personen in bestimmten, teils ungleichzeitigen Handlungen, teils gleichzeitigen Zusammenstellungen von Personen aus Altem und Neuem Testament. Dabei entstehen einige

⁷⁷¹ Warncke 2005, S. 127/128.

⁷⁷² Fleck 2010, S. 61-93, Kat. Nr. und Abb. 90.

wenige Typen allegorisch-heilsgeschichtlicher Darstellungen mit nur sehr geringer Aussagedifferenz, die in unterschiedlichsten Medien in hoher Frequenz rezipiert wurden. Die hier behandelten Darstellungen sind an den jeweiligen Kontext gebundene, in keiner Rezeption außerhalb dieses Kontextes wiederverwendete Bildschöpfungen, die mit einem ungleich größeren Spektrum von Motiven, Figuren, Gegenständen, Personifikationen und Exempeln operieren.⁷⁷³

Das Beispiel des Toryschen Gesetz und Gnade Blattes führt zu einer anderen, bislang unbeachteten Traditionslinie. Das Buchstabenverweissystem wurde auch in Einzelblättern verwendet:

In einem Stich nach Vasari, gedruckt bei Hieronymus Cock in Antwerpen, *Portraits italienischer Autoren* (Abb. 136)⁷⁷⁴ werden diese durch Zahlen über ihren Köpfen gekennzeichnet, im unter der Darstellung stehenden Text benannt und kunstvoll ihr Rang und ihre Verdienste verdeutlicht. Dargestellt sind Dante, Guido Cavalcanti, Boccaccio, Francesco Petrarca, Angelo Poliziano und Marsilio Ficino.⁷⁷⁵ Auf dem Tisch im Bild wird zwar der Verleger genannt *HIRO. COCK EXCUDEBAT CUM PRIVILEGIO*; datiert ist der Stich jedoch nicht. Er wird vor 1570 – dem Todesjahr Cocks – entstanden sein.

Ogleich nach den Davidschen Büchern datiert, ist ein Flugblatt zu nennen, auf dem eine Reihe von Persönlichkeiten der Reformationszeit, die entweder die Lehre des Calvinismus vertraten oder von den Calvinisten als bedeutende Träger der Reformation anerkannt wurden, zu sehen sind.⁷⁷⁶ Gedruckt in Amsterdam zwischen 1620 und 1630 werden in 18 jambischen Strophen mit Paarreimen von H. Bergius Nardenus die um den Tisch sitzenden Männer benannt, erläutert und gelobt. Gerade in Flugblättern ist bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts das Buchstabenverweissystem eine gängige Praxis, um den Bildinhalt schneller, besser und tiefer verständlich zu machen. Im folgenden sollen beispielhaft einige kurz vorgestellt werden, um die Verbreitung dieses Systems zu verdeutlichen. Eines der frühesten Beispiele ist das Flugblatt *Aussführung der Christgläubigen auss egyptischer finsternis...* des Monogrammistens H von 1524 (Abb. 138). Die evangelische Lehre vom Wort, das die Gnade Gottes sichtbar werden läßt, wird als Bild einer Wanderung ins Licht dargestellt, bei der dem katholischen Klerus die Position der Gottesferne zugeteilt wird. Das aus der Höhle ans Licht drängende Volk wird von einem mit B gekennzeichneten Mönch geführt, durch den Verweisbuchstaben identifiziert man ihn als Luther. A kennzeichnet die Finsternis, C das Volk, D den

⁷⁷³ Kat. Hamburg 1983, Fleck 2010.

⁷⁷⁴ Hier abgebildet das Exemplar aus dem British Museum ohne Bildunterschriften. Exemplar aus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel mit Bildunterschriften:
<http://diglib.hab.de/?grafik=e-1-1-geom-2f-00198>.

⁷⁷⁵ Kat. Münster 1976, S. 12 und Abb. 7.

⁷⁷⁶ Kat. Coburg 1983, S. 22/23, Nr. 11.

Papst, E den Kardinal usw. Vermutlich entstand der Druck in Speyer bei Jakob Schmidt.⁷⁷⁷

Zwei protestantische Flugblätter des Jahres 1569 sind als Antworten auf das katholische Flugblatt des Vitus Jacobaeus *ANATOMIA M. LUTHERI*⁷⁷⁸ zu verstehen: 1568/1569 datiert der Kupferstich *LUTHERUS TRIUMPHANS* (Abb. 137), der als Illustration eines Flugblattes diente, das sich aus Sicht der Wittenberger Protestanten gegen den Katholizismus, insbesondere aber auch gegen den Abweichler Matthias Flacius wendet. Einzelne Elemente der Darstellung sind durch Buchstaben gekennzeichnet, die in einem dazugehörigen Textteil erläutert werden.⁷⁷⁹ Das zweite wendet sich direkt gegen die Jesuiten: *Der Suiten / welche sich Jesuiten nennen / ankunfft / ...* (Abb. 139). Es bietet eine etymologische Herleitung des Namens der Jesuiten und eine Erklärung ihrer Abstammung. Ohne das Buchstabenverweissystem und die zugehörigen Erläuterungen wäre es nicht nur schwierig sondern geradezu unmöglich, den Bildinhalt zu entschlüsseln: eine Sau vermählt sich mit einem Hund, der von einem Wolf abstammt (A). Als nun die Zeit der Niederkunft naht (B), bangt der Gemahl um seine Braut, ebenso wie (C) seine Mutter. Der römische Klerus (D) stimmt ein Gebet zur Unterstützung der Geburt an. Die Braut gleicht ihren Vorfahren. Sie hat den Kopf eines Hundes, den Rücken eines Schweines, den Schwanz eines Wolfes. Sie nennt sich nach der Mutter *sittn[...]* *Suitn*. Der Autor – M. Franciscus Raphael – weist ausdrücklich die Bezeichnung „Jesuiten“ zurück, da der Orden nichts gemein hat mit dem Namen des Herrn, ihn nur zu seinem Spott führt.⁷⁸⁰ Doch später verwendet man das Erklärungsmittel auch katholisch.

In einem Blatt des Johann Wierix, *Die ersten vier Jesuitenheiligen und die Märtyrer des Ordens* (Abb. 140)⁷⁸¹, werden die dargestellten Jesuiten durch Buchstaben gekennzeichnet und unter dem Bild erläutert. Der Kupferstecher signiert in dem 1608 datierten Blatt als Erfinder und führt vor, daß er der Umsetzung der in diesem Fall sicher besonders detaillierten Vorgaben in eine komplexe Bildkomposition in kleinstem Format fähig ist.

Allein an der kleinen hier vorgeführten Auswahl, die sich ohne Schwierigkeiten ausweiten ließe, zeigt sich also, daß bei graphischen Einzelblättern Buchstabenverweissysteme zuerst in polemischen, kontrovers-theologischen, protestantischen Flugblättern der ersten heißen Phase der Reformation zum Einsatz kommen. Die oben aufgeführten Beispiele aus altgläubiger, religiöser Druckgraphik des späteren 16. Jahrhunderts dürfen somit als eine Übernahme vom konfessionellen Feind verstanden werden, die aufgrund der europaweiten Verbreitung der älteren polemischen Druckgraphik wenig wundern muß, auch wenn dieser Umstand bisher nie beachtet wurde. Hinsichtlich der Davidschen Bücher wird so wahrscheinlich,

⁷⁷⁷ Kat. Coburg 1983, S. 34/35, Nr. 17.

⁷⁷⁸ Kat. Coburg 1983, S. 30, Nr. 15.

⁷⁷⁹ Vgl. auch Erläuterungen in Kat. Coburg 1983, S. 30/31, Nr. 15.

⁷⁸⁰ Zur weiteren Erläuterung und Ausdeutung siehe Kat. Coburg 1983, S. 36/37, Nr. 18.

⁷⁸¹ Kat. Coburg 1995, S. 40, Abb. 32, Mauquoy-Hendricks 1978, Nr. 1209.

daß die um 1600 in den religiösen graphischen Blättern gut eingeführte Praxis des Buchstabenverweissystems als wesentliche Anregung gelten darf.

Buchstabenverweissysteme in technischen Darstellungen

Schon Buser macht in seiner Untersuchung zu Jeronimo Nadal und die frühe jesuitische Kunst in Rom darauf aufmerksam, daß das Prinzip der Verknüpfung von Bild und Text, das Dargestellte mit Buchstaben im Bild und dazugehörigen Anmerkungen zu erläutern, eine schon aus der Mitte des 16. Jahrhunderts aus naturwissenschaftlichen Werken übernommene Methode ist.⁷⁸² Eines der ersten Werke ist das 1556 wenige Monate nach dem Tod des Autors Georg Agricola erschienene *De re metallica* (Abb. 141 und 142). Bereits ein Jahr später wurde das im Humanistenlatein der Zeit geschriebene Werk unter dem Titel *Vom Bergwerk* erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht.⁷⁸³ Am bekanntesten dürfte die Verwendung des Buchstabenerläuterungssystems durch Athanasius Kirchers Werke sein, die zwischen 1630 und 1700 erscheinen.⁷⁸⁴

Im folgenden werden nur einige weitere Beispiele genannt, in denen die Bildelemente mittels Buchstaben- oder Zahlenverweise in technischen Drucken erläutert werden, um die weite Verbreitung zu dokumentieren: Orontius Finaeus' *Quadratura circuli*, Paris 1544 (Abb. 143),⁷⁸⁵ Cosimo Bartolis *Del modo di misurare*, Venedig 1589 (Abb. 144),⁷⁸⁶ Domenico Fontanas *Della trasportazione dell'obelisco*, Rom 1590 (Abb. 145),⁷⁸⁷ Johannes Keplers *Mysterium Cosmographicum*, Tübingen 1596 (Abb. 146).⁷⁸⁸

Auch im 17. und 18. Jahrhundert werden technische Illustrationen noch durch dieses System erläutert, wie beispielsweise in Vittorio Zoncas *Novo teatro di macchine*, Padua 1607,⁷⁸⁹ Salomon de Caus' *Von den gewaltsamen Bewegungen*, Frankfurt/M. 1615,⁷⁹⁰ Christoph Scheiners *Rosa ursina sive Sol ex admirando...*, Bracciano: Andreas

⁷⁸² Buser 1976, S. 425.

⁷⁸³ Den besten Überblick verschafft man sich mit der vollständigen Ausgabe nach dem lateinischen Original von 1556, die 1928 die Georg-Agricola-Gesellschaft zur Förderung der Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik e.V. herausbrachte und die in einer Taschenbuchausgabe (dtv-reprint) von 1994 vorliegt. Zu dieser Neuübersetzung 1928 kam es, weil in der 1912 erschienenen englischen Übersetzung des amerikanischen Bergingenieurs und späteren Präsidenten der Vereinigten Staaten, Herbert Clark Hoover, und seiner Ehefrau Lou Henry Hoover, im Vorwort auf die Mängel der älteren deutschen Übersetzung aufmerksam gemacht wurde. Zu Georg Agricola vgl. auch Holländer, B. 2000, Holländer 2000a.

⁷⁸⁴ Vgl. Kat. Rom 2001, S. 25-28, Bibliografia – Opere di Athanasius Kircher.

⁷⁸⁵ Göricke 2000, S. 266, Abb. 11.

⁷⁸⁶ Göricke 2000, S. 265, Abb. 9.

⁷⁸⁷ Bacher 2000a, S. 524, Abb. 6.

⁷⁸⁸ Krifka 2000a, S. 424, Abb. 19.

⁷⁸⁹ Bacher 2000b, S. 511, Abb. 3.

⁷⁹⁰ Holländer 2000c, S. 335, Abb. 7 und S. 336, Abb. 8.

Phaeus 1626-30,⁷⁹¹ Galileo Galileis *Discorsi*, Leiden 1638,⁷⁹² Bettini Apiaria, 1645,⁷⁹³ Johannes Hevelius' *Selenographia*, Danzig 1647,⁷⁹⁴ G. A. Böcklers *Theatrum machinarum novum*, Nürnberg 1661,⁷⁹⁵ Otto von Guericke's *Experimenta nova [...]*, Amsterdam 1672,⁷⁹⁶ B. Bramers *Bericht von M. Jobsten Burgi Geometrischen Triangular Instrument*, Marburg 1684,⁷⁹⁷ Christian Huygens' *Astroscopia compendiaris*, s'Gravenhage 1684,⁷⁹⁸ Robert Hooke's *Micrographia*, London 1665,⁷⁹⁹ Leeuwenhoeks *Leeuwenboeksche Briefe von 1722*,⁸⁰⁰ William s'Gravensandes *Mathematical Elements of natural philosophy*, London 1726,⁸⁰¹ Joseph Priestleys *Experiments and Observations on Different Kinds of Air*, London 1774,⁸⁰² Johannes Amos Comenius' *Orbis sensualis pictus*, Nürnberg 1777,⁸⁰³ Freiherr Joseph Friedrich zu Recknitz' *Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen*, Leipzig/Dresden 1789.⁸⁰⁴

Auch in Kriegs- und Verteidigungstechnik-Traktaten wird das Erläuterungssystem häufig angewendet: G.H. Rivius' *Der furnembsten [...] Architectur angehörigen Kunst[...]*, Nürnberg 1548,⁸⁰⁵ Allain Manesson Mallets *Le Traveaux du Mars ou la Fortification nouvelle*, Amsterdam 1672.⁸⁰⁶ Die Liste ließe sich ins Unendliche fortsetzen, sie dient hier allerdings nur der Abgrenzung zum eigentlichen Themenkomplex.

Serien mit Buchstabenverweissystem in Antwerpen in den 1570er und 1580er Jahren

Die oben erläuterten Beispiele *Memorabiles evangelistarum figurae* (Abb. 134), der Stich von Tory (Abb. 135), die Flugblattpropaganda (Abb. 137-139) etc. zeigen die Geläufigkeit des Systems in der ersten Jahrhunderthälfte, vor allem in Einzelblättern. Aufgrund der relativen Nähe zur Buchillustration muß vor allem nach der Verwendung in Graphikserien gefragt werden: In einer Serie religiöser Graphik

⁷⁹¹ Kat. Passau 1987, S. 390ff, Kat. Nr. 125, Abb. S. 321: Astronomische Untersuchungsmethoden der Sonne.

⁷⁹² Bacher 2000a, S. 536, Abb. 14 und S. 537, Abb. 15.

⁷⁹³ Remmert 2005, S. 223, Abb. 7.24.

⁷⁹⁴ Mann 2000, S. 375, Abb. 14.

⁷⁹⁵ Wessels 2000, S. 592, Abb. 6.

⁷⁹⁶ Krifka 2000b, S. 747, Abb. 15 und 16.

⁷⁹⁷ Göricke 2000, S. 256, Abb. 12.

⁷⁹⁸ Mann 2000, S. 389, Abb. 29.

⁷⁹⁹ Mann 2000, S. 385, Abb. 125.

⁸⁰⁰ Mann 2000, S. 385, Abb. 24.

⁸⁰¹ Krifka 2000b, S. 750, Abb. 18.

⁸⁰² Krifka 2000c, S. 766, Abb. 11.

⁸⁰³ Mann 2000, S. 383, Abb. 22.

⁸⁰⁴ Holländer 2000b, S. 345, Abb. 18.

⁸⁰⁵ Meyer 2000, S. 706, Abb. 1.

⁸⁰⁶ Meyer 2000, S. 714, Abb. 12.

taucht das Buchstabenverweissystem bei Hendrik Goltzius 1578 auf: Der Kupferstich *Kindheit Christi* (Abb. 147) aus der sechsteiligen Serie *Das Leben Christi*⁸⁰⁷ weist Großbuchstaben an Bildelementen auf, die im unteren Bildteil erläutert werden:

A *Parvulus eni[m] natus est nobis, et filius datus est nobis. Isa. 9*

B *Et verbu[m] caro factu[m] est, et habitavit in nobis (et vidim GLORIAM eius, gloriam quasi unigentia a patre) plemu[m] GRATIAE et VERITATIS. Ioan 1*

C *Et Veritas liberabit Vos. Ioan. 8*

D *et de plenitudine eius nos omnes accipimus. Iohan. 1 Abundantiam gratie et dinationis, et Iustitie accipientes in vita regnabunt, per unum Isum Christum. Rom 5*

E *quemadmodum desiderat Cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus. Psal. 41*

Goltzius wendet in der Serie außerdem das schon zwei Jahre zuvor von Philips Galle angewendete Bildelementeerläuterungssystem an (s.u.): Er schreibt den erklärenden Text im Bild selbst direkt an die Gegenstände, z.B. auf den Brunnen, auf dem das Jesuskind sitzt.⁸⁰⁸ Goltzius wird die Buchstaben also dort eingesetzt haben, wo er direkt im Bild nicht genug Platz für den Text hatte. Dieses Prinzip wird später noch einmal aufgezeigt werden können bei der Umsetzung der Stiche Philips Galles in das Buch von Roscius.

In der zweiten Serie aus dem Jahr 1578, den *Glaubensallegorien* (z.B. Abb. 148-150), tauchen drei Stiche auf, die mit dem Verweissystem arbeiten. Die Serie besteht aus zwölf Stichen, von denen zuerst nur sieben bei Philips Galle in Antwerpen publiziert wurden. Alle zwölf wurden 1594 bei Hendrick Hondius in einer neuen Edition herausgegeben.⁸⁰⁹ Das Blatt *Educatio liberorum* (Abb. 148)⁸¹⁰ ist, wie alle anderen Stiche der Serie, von einem Roll- und Beschlagwerkkartuschenrahmen umgeben. In den vier Eckfeldern sind Bibelszenen zu erkennen, wie beispielsweise Noahs Irrtum, Abrahams Opfer, und Salomons Urteil. Im Bild sind wieder verschiedene Bildelemente gekennzeichnet, diesmal allerdings mit Ziffern von eins bis acht anstatt mit Buchstaben. In den seitlichen Kartuschen stehen die ebenfalls durch Ziffern zugeordneten Texte, die den Bildinhalt näher erläutern. Es handelt sich in allen Fällen um Zitate aus der Bibel. Der Stich *Dissidium in Ecclesiam* (Abb. 149)⁸¹¹ funktioniert ebenfalls über Verweise durch Zahlen aus dem Bild auf die Texte in den Kartuschen des Rahmenwerkes. Im Stich *Levamen onustorum* (Abb.

⁸⁰⁷ Abbildungen in Strauss 1977, S. 67-81, das Leben Christi Abb. 24, S. 69.

⁸⁰⁸ Unten: *In dei illa erit fons pate[n]s domui David et habita[m] tibi Ierusalem: in abs[ol]utionem peccatoris et menstruat[que]. Zach.13.* Oben: *Mitta[m] in fu[n]dame[n]tis Sio[n] lapidem Isa. 28.*

⁸⁰⁹ Strauss 1977, S. 124-149.

⁸¹⁰ Strauss 1977, Abb. 55, S. 127. Durch das unter der Decke hängende Leuchterweibchen thematisiert und abgebildet in Kat. Oberhausen 2011, S. 78 und Abb. 87.

⁸¹¹ Strauss 1977, Abb. 63, S. 143.

150)⁸¹² sind es wieder Buchstaben, die ebenfalls auf die Bibeltexte in den Rahmenkartuschen verweisen. Einige der übrigen Stiche sind mit viel Text innerhalb des Bildes erläutert, so daß hier – wie bei der ersten Serie – beide Systeme in einer Serie verwendet wurden.

Die Serie der Glaubensallegorien wird bei Rheinbay 1995 als Vorbild („*Komposition ist ähnlich*“) für Roscius *Icones Operum Misericordiae* genannt, die 1586 in Rom mit Kupferstichen von Marius Cartarius erscheinen – auf die später genau eingegangen wird. Dem Autor ist ein Fehler unterlaufen. Er gibt für die Stiche Strauss' 1977 erschienenen Werk über Goltzius an, und zwar die Seiten 124-147, das entspricht der Glaubensallegorienserie (s.o.). Rheinbay beschreibt, daß die Texte auch auf „*von Prophetenfiguren gehaltenen Schrifttafeln*“ stünden – in der Glaubensallegorienserie gibt es jedoch keine Propheten, die Schrifttafeln halten. Das Rahmenwerk besteht wie oben beschrieben aus Roll- und Beschlagwerk mit Textkartuschen. Rheinbay unterließ hier ein Verwechslungsfehler, denn Prophetenfiguren stehen in der Rahmung dreier Serien, die Philips Galle entworfen, gestochen und herausgebracht hat: *Septem novae legis sacramenta* 1576, sowie *Septem Opera Misericordiae Spiritualia* (z.B. Abb. 151) und *Septem Opera Misericordiae Corporalia* 1577.⁸¹³ Sie erschienen bereits zwei, bzw. ein Jahr vor Goltzius' Serien. In den drei Serien ist den vierteiligen Bildern der Kupferstiche umfangreicher Text eingefügt, die die Bildbestandteile erläutern. Buchstabenverweise benutzt Galle nicht, doch mit der Textmenge im Bild sind diese Serien als direkte Vorläufer für die Märtyrerdrucke (Abb. 162-166), Roscius' Werke (Abb. 152-154 und 156) und natürlich für die *Evangelicae Historiae Imagines* (Abb. 196-199), die Werke von Jan David und Theodoor Galle und deren Nachfolger anzusehen, wie im folgenden detailliert gezeigt werden wird.

Von Antwerpen nach Rom – Von Hendrik Goltzius' und Philips Galles Kupferstichserien zu Julius Roscius' *Icones operum misericordiae*

Das 1586 in Rom bei Bartholomäus Grassius mit Kupferstichen von Marius Cartarius⁸¹⁴ erschienene Buch *Icones Operum Misericordiae* von Julius Roscius / Giulio Rossi da Orte⁸¹⁵ entdeckte die Autorin der vorliegenden Arbeit bei der Aukti-

⁸¹² Strauss 1977, Abb. 56, S. 129.

⁸¹³ Erwähnt auch bei Knipping 1974 II, S. 332, Titelblatt der *Septem Opera misericordiae spiritualia* abgebildet: S. 333, Abb. 318.

⁸¹⁴ Marius Cartarius ist ein aus Viterbo stammender Zeichner, Kupferstecher und Kartograph. Rheinbay 1995, S. 126.

⁸¹⁵ Zu Julius Roscius ist nicht viel bekannt. Im Jöcher findet sich lediglich folgende Information: *Roscius (Julius), ein italienischer Orator und Poet von Orta, einer Stadt im Patrimonio Petri, daher er den Zu-*

onsvorschau November 2006 bei Bassenge Berlin.⁸¹⁶ Bemerkenswert ist, daß Julius Roscius kein Jesuit, sondern Kanoniker von S. Maria di Trastevere⁸¹⁷ war, sein Werk aber gemeinsam mit dem Verleger Grassius dem General der Societas Iesu, Claudio Aquaviva widmete. Die enge Verbindung zu den Jesuiten verdankt sich langjähriger Zusammenarbeit für andere, im folgenden zu betrachtende Werke.

Die *Icones* bestehen aus zwei Teilen in einem Band mit 112 Seiten, drei gestochenen Titelkupfern (Abb. 152-154) und 15 Kupfertafeln (z.B. Abb. 156). Die zweiseitige Widmungsvorrede *Illustrissimo ac Reverendissimo P. Claudio Aquavivae praeposito generali Societas Iesu* stammt von *Bartholomaeus Grassius Romanus Bibliopola*. Grassius schreibt, daß Marius Cartarius die Bilder gemacht, Roscius die erklärenden Texte geschrieben hat.⁸¹⁸ Die Verwendung des Wortes *imagines delineatae* heißt sogar, daß er sie gezeichnet habe, was beim Leser den Eindruck erweckt, er habe sie auch erfunden. Eine Vorlage sowohl für Schrift als auch für Bild erwähnt der Verleger nicht. Beide bedienten sich aber aus zwei Serien Philips Galles, wie unten näher erläutert wird. Zunächst muß aber Aufbau, und Text-Bild-Kombination des Roscius-Cartarius Buches analysiert werden.

Die ganzseitigen Kupferstiche zeigen in den Umrahmungen und im Hintergrund Beispiele aus dem Alten und Neuen Testament, die der ausführlich im Vordergrund dargestellten Tätigkeit der jeweiligen *Misericordia* entsprechen. Das erste Buch zeigt die sieben körperlichen Werke der Barmherzigkeit – *Septem Opera Misericordiae Corporalia*:

1. *Esurientes pascere* [Hungernde nähren]
2. *Potum dare sitientibus* [Dürstende tränken]
3. *Operire nudos* [Nackte bekleiden]
4. *Redimere captivos vel auxilium iis adferre* [Gefangenen helfen oder ihnen Hilfe gewähren]
5. *Aegrotos invisere* [Kranke pflegen]
6. *Hospitio peregrinos excipere* [Fremde Gäste aufnehmen]
7. *Mortuos sepelire* [Tote bestatten]

nahmen Hortinus bekommen, lebte am Ende des 16. Seculi, hielt mit Also Manutio vertraute Freundschaft, und schrieb „icones operum misericordiae“, „emblemata sacra“, „elogia militaria!, „additamenta ad Ant. Massam Gallesium de origine et rebus Faliscorum“, welche im VII Tomo des „Thesauri antiquit. & histor. Italiae“ stehen. Er. „Fontanini“ antiquit. Hortens.“ Jöcher 1751, Spalte 2222.

⁸¹⁶ Im Auktionskatalog Losnummer 832. Zur Bearbeitung lag ein Microfilm der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vor (Sign. Th 4°55). Die Abbildungen in dieser Arbeit stammen aus dem Exemplar der SUB Göttingen (4 TH MOR 224/9).

⁸¹⁷ Warncke 2005, S. 74.

⁸¹⁸ *Haec, & imagines a Mario Chartario diligenter studio delineatae oculis subiiciunt, & multo magis explicationes, quas summa cura vir & ipse non minus pietate quam liberali omni doctrina excellens Iulius Roscius Hortinus adiunxit animis consideranda proponunt.*

Das zweite Buch zeigt die sieben geistigen Werke der Barmherzigkeit – *Septem Opera Misericordiae Spiritualia*:

Ignorantes docere [Unwissende belehren] (Abb. 156)
Peccantes corrigere [Sündige korrigieren]
Dubitantibus recte consulere [Zweifelnde richtig beraten]
Consolari maestos [Traurige trösten]
Ferre patienter iniuriam [Unrecht geduldig ertragen]
Offensam remittere [Beleidigung nachsehen]
Pro salute proximi deum orare [Für das Wohl des nächsten zu Gott beten]

In einer rundbogigen, pseudo-architektonischen Rahmung sind an den Stellen, wo eigentlich Bauornamentik zu erwarten wäre, beschriftete szenische Darstellungen und an den beiden Seiten je eine große Figur, die eine Texttafel hält, eingefügt. In dieser Rahmung, die die Wirkung einer Theaterbühne erzeugt, wird dem Leser-Betrachter das jeweilige Thema durch ein Hauptexempel im Vordergrund und weitere Beispiele im landschaftlich gestalteten Hintergrund vorgeführt und verdeutlicht.

Roscius, bzw. sein Kupferstecher Cartaro, bedient sich, von der Forschung bislang unbemerkt, einer bestimmten Vorlage:⁸¹⁹ Philips Galles Zyklen der Barmherzigkeit aus dem Jahre 1577 (z.B. Abb. 151).⁸²⁰ In den Stichen Galles werden die einzelnen Szenen in den Bildern durch direkt neben die Szenen gesetzte Texte erläutert, was zu Unübersichtlichkeit führt und einen sehr gedrängten Eindruck macht. Die Anzahl der Kupferstiche entsprechen einander: Zwei mal sieben Stiche plus jeweils ein Titelpuffer; bei Galle fehlt der „Obertitelpuffer“ für beide Serien, was daran liegt, daß es sich um zwei Blattserien handelt, bei Roscius um eine Buchillustration, für die ein Titelpuffer für das Gesamtwerk notwendig wurde. Sowohl die Kupferstiche Galles als auch die von Roscius sind nummeriert. So stellt man fest, daß Roscius die Reihenfolge innerhalb der Siebenerreihen verändert hat.⁸²¹

Die Kompositionen übernimmt Cartaro genau, setzt aber anstelle einiger Texte Großbuchstaben in Bild und Architekturaufbau. Die Szenen können so auf der

⁸¹⁹ Roscius wird von Rheinbay wegen der Verwendung der Großbuchstaben im Bild und für die Erläuterungen der einzelnen Szenen unter dem Bild als Vorläufer für Nadals *Evangelicae Historiae Imagines* genannt. Rheinbay 1995, S. 126/127. Die Gallesche Vorlage kennt er jedoch nicht.

⁸²⁰ Hollstein Galle II, S. 178-198, Nr. 249-256 und 257-264.

⁸²¹ In der Serie der *Septem Opera Misericordia Corporalia* ist die Reihenfolge in Roscius und Galle gleich: 1. *Esurientes pascere* 2. *Potum dare sitientibus* 3. *Operire nudos* 4. *Redimere captivos vel auxilium iis adferre* 5. *Aegrotos invisere* 6. *Hospitio peregrinos excipere* 7. *Mortuos sepelire*. In der Serie der *Septem Opera Misericordia Spiritualia* ist die Reihenfolge von Roscius verändert worden: 1. *Ignorantes docere* = Galle 2. / 2. *Peccantes corrigere* = Galle 1. / 3. *Dubitantibus recte consulere* = Galle 3. / 4. *Consolari maestos* = Galle 5. / 5. *Ferre patienter iniuriam* = Galle 6. / 6. *Offensam remittere* = Galle 7. / 7. *Pro salute proximi deum orare* = Galle 4.

nebenstehenden Seite erläutert werden. Es werden nicht alle Texte übernommen, d.h. es liegen bei Roscius trotz außerhalb des Bildes stehender Erläuterungen textliche Kürzungen vor, obwohl mehr Platz zur Verfügung steht. Die Architekturrahmung wirkt, nun von den Texten befreit, „architektonischer“ als bei Galle. Bei Roscius steht nur Text, wo man Text vermuten würde: auf den Tafeln der rechts und links stehenden großen Figuren, als Überschrift auf einem Täfelchen oben am Torbogen und am unteren Rand des Bildes.

Das beschriebene Prinzip der Übernahme soll an einem Beispiel näher erläutert werden: *Ignorantes docere* – bei Roscius das erste (Abb. 156), bei Galle das zweite (Abb. 151) Exempel der *Spiritualia*. Die Abbildungen 155 und 157 zeigen durch farbliche Markierung die veränderte Position der übernommenen Bildtexte. Das A steht bei Roscius unter dem Bildfeld oben links, das die Pfingstszene zeigt – komischerweise steht Christus in der Mitte der Jünger, auf die die Heiliggeisttaube die kleinen Feuerflammen herabschickt. Weder die Texte, die bei Galle unter- und oberhalb der Szene stehen, wurden übernommen, sondern der im halbrunden Bogenfeld neben der Szene stehende – ebenso bei den Buchstaben B und C rechts. Die Buchstaben D bis M befinden sich im Hintergrund des Mittelfeldes. Dieses hintere Mittelfeld wirkt durch die Szene im Vordergrund, in der ein Prediger auf einer Kanzel stehend der ihn umringenden Menschenmenge die Hintergrundszene zu zeigen scheint, wie ein an die Wand gemaltes „Lehrbild“. Die Texte, die sich bei Galle direkt an den Szenen befinden, werden bei Roscius durch die Buchstaben ersetzt und finden sich auf der gegenüberliegenden Seite wortwörtlich wieder. Eine Ausnahme bildet hier der Buchstabe K unterhalb des Schiffes. Der am Ufer gesetzte Buchstabe I übernimmt bereits den an dieser Stelle in Galles Bild gesetzten Text – den Text für K⁸²² muß man bei Galle suchen: Er steht in der senkrechten Leiste der architektonischen Rahmung, die die links stehende Christusfigur vom Mittelbild trennt. Der Text im linken Sockel der Architekturrahmung ist komplett durch den Buchstaben N aus dem Bild herausgezogen und findet sich auf der gegenüberliegenden Seite. Der Text des rechten Sockels ist nicht übernommen, nur die beiden Worte, die auf der Innenseite senkrecht stehen: *Chorus Patriarcharum* ist unter O zu finden. Die Weiterführung unter O *quorum vitas descriptas leges apud D. Ambrosium* scheint eine eigenständige Hinzufügung Roscius' zu sein, denn sie findet sich in keinem der Texte in Galles Stich.

Die Texte, die bei Roscius im Bild verbleiben – auf den Schilden und am unteren Bildrand – sind ebenfalls gekürzte Übernahmen aus dem Galleschen Stich. Vom Text auf dem rechten Schild wird nur der obere Teil übernommen, von dem Text am unteren Bildrand der zweite Absatz. Den Text auf dem linken Schild muß man wieder suchen: Es handelt sich im Galleschen Stich um das Pendant des ersten zu suchenden Textes für K: Er steht in der senkrechten Leiste der architektonischen Rahmung, die die rechte Figur vom Mittelbild trennt.

⁸²² K *Ecce mittam piscatoris multos, & piscabuntur eos. & post haec mittam eis venatores.*

Daß Roscius und Cartarius die Galleschen Serien im wahrsten Sinne des Wortes „abgekupfert“ haben, steht außer Zweifel. Ist das Buchstabenverweissystem ihre Erfindung? Die Antwort muß Spekulation bleiben. Ruffini meint, Roscius habe die Komposition der Illustrationen für die *Icōnes* an den Märtyrerzyklen orientiert.⁸²³ Nur soviel sei gesagt: Roscius kannte die Galleschen Serien. Es liegt nahe, daß er auch die Serien von Goltzius oder eines der Flugblätter, die oben beschrieben wurden, gekannt hat. Vielleicht hat jemand aus Antwerpen die Serien mit nach Rom gebracht. Es ist zu vermuten, daß Roscius um 1580 die Serien in die Hände bekam. Da er an den nachfolgend erläuterten Märtyrerzyklen der Jesuiten beteiligt war, liegt es nahe zu vermuten, daß das dort vorkommende Buchstabenverweissystem angeregt wurde durch die Serien von Goltzius oder eines der Flugblätter.

Vorläufer in Rom

Nachdem 1570 S. Andrea al Quirinale,⁸²⁴ ein Konvent für Jesuitennovizen, ausgemalt wurde, hat man in den 1580er Jahren innerhalb kürzester Zeit von Niccoló Circignani, gen. Pomarancio, drei Jesuitenkonvente mit Fresken ausschmücken lassen: San Tommasi di Canterbury, Santo Stefano Rotondo und San Apollinare. Alle drei Märtyrererisierungen sind unmittelbar nach ihrer Fertigstellung von Battista De Cavallieri in Kupfer gestochen und als Bücher in Rom veröffentlicht worden. 1583 erscheinen *Ecclesiae militantis triumphus* (Abb. 162-164)⁸²⁵ nach Fresken in der Kirche Santo Stefano Rotondo (Abb. 158-161). Das Werk wird 1585 unter demselben Titel, 1587 unter dem Titel *Triumphus martyrum in templo S. Stephani Caeli monti expressus* erneut veröffentlicht.⁸²⁶ 1584 erscheinen *Ecclesiae anglicanae trophaea* (Abb. 165 und 166) nach Fresken in der Kirche S. Tommaso di Canterbury. 1586 *Beati Apollinaris martyris primi Ravennatum Episc. Res gestae* nach Fresken in der Kirche S. Apollinare.⁸²⁷

An den drei Freskenzyklen und ihrer Umsetzung ins Druckwerk können die Anfänge der erklärenden Verknüpfung von Bild und Text aufgezeigt, die Zusam-

⁸²³ *Una struttura simile venne adittata dal Grassi anche nell'edizione dell'Ecclesia militantis triumphus, incisa da Giovanni Battista Cavallieri.* Ruffini 2005, S. 48.

⁸²⁴ Diese Kirche wurde abgerissen, um für Berninis Bau Platz zu machen. Haskell 1996, S. 107 und dort Anm. 20. Haskell verweist für die Geschichte dieser Kirche auf den zwischen 1606 und 1612 entstandenen Bericht von P. Ottavio Novaroli im Jesuitenarchiv, *Historia Domus Professae Romae* hin.

⁸²⁵ Die Abbildungen stammen aus dem Nachdruckexemplar von 1766 der SUB Göttingen (Sign. 2 ART PLAST V, 7520). Ein Exemplar von 1589 komplett online einzusehen bei: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10208981.html>.

⁸²⁶ Noreen 1998, S. 699 zitiert eine vierte Ausgabe von 1589 und weist auf die Popularität des Märtyrer-Zyklus hin.

⁸²⁷ Buser 1976, S. 427, Rheinbay 1995, S. 71-73, Noreen 1998, S. 699.

menarbeit eines Künstlers mit jesuitischen Auftraggebern und Drucklegern exemplarisch vorgestellt werden. Hinzugezogen werden weiterhin die bereits vorgestellten *Icones Operum Misericordiae* (Abb. 152-155) des Julius Roscius, publiziert in Rom 1586 bei Bart. Grassius mit Kupferstichen von Marius Cartarius und die *Emblemata Sacra S. Stephani Caelii Montis Intercolumnis Affixa* (Abb. 168 und 169), 1589 in Rom von Antonio Tempesta mit Versen ebenfalls von Julius Roscius erschienen.⁸²⁸

Niccolò Circignani, einer der meistbeschäftigten Maler während des Pontifikats Gregors XIII.,⁸²⁹ arbeitet am Dom in Orvieto und malt auf Wunsch von Papst Gregor XIII. Dekorationen in der *Sala della Meridiana nella Torre dei Quattro Venti* im Vatikan, bevor er die intensive Zusammenarbeit mit den Jesuiten 1581 beginnt.⁸³⁰ Alle drei Jesuiten-Kollegien, für die er in den nächsten Jahren arbeiten sollte, wurden von Gregor XIII. – der die Jesuiten sehr fördert – gegründet. Der Vertrag von 1581 verpflichtet Circignani zur Freskierung der Kirche S. Apollinare mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Märtyrers Apollinare und anderer Nebenpatrone der Kirche.⁸³¹ Gleich darauf – vom Beginn des Jahres 1582 an bis zum 13. September 1583⁸³² – erstellte er in der Kirche Santo Stefano 31 Fresken mit Märtyrerszenen.⁸³³ Den letzten Auftrag der Jesuiten erhält er 1583 vom Rektor des Collegio Inglese P. Agazzoni, um S. Tommaso di Canterbury mit Szenen englischer Märtyrerviten auszumalen.⁸³⁴ Die Aufträge führte er wohl unter Mitarbeit von Matteo di Siena⁸³⁵ und Antonio Tempesta⁸³⁶ durch.⁸³⁷

Bei dem Freskenzyklus in Santo Stefano Rotondo handelt es sich um 31 Fresken von Märtyrern auf der Außenwand des Ambulatoriums (Abb. 158 und 159). Die Fresken werden eingerahmt von Pilastern und Halbsäulen, gekrönt von jeweils einem schmucklosen Giebel mit einem runden Fenster. In den Darstellungen sind Buchstaben in den Szenen angebracht, so daß unter dem Bild in einer Art Legende die einzelnen Szenen zweisprachig, in Latein und Italienisch, beschrieben

⁸²⁸ Monssen 1981, S. 134 und Anm. 26 und 27.

⁸²⁹ Röttgen 1975, S. 108.

⁸³⁰ Rheinbay 1995, S. 71, vgl. dort v.a. Anm. 168, Salviucci 2000, S. 129.

⁸³¹ Salviucci 2000, S. 129.

⁸³² Die Datierungen entstammen Salviucci 2000, S. 129 und Monssen 1982b, S. 175. Noreen gibt für die Datierungen als Quelle das Tagebuch des Rektors des Deutsch-ungarischen Kollegs Michele Lauretano an. Vgl. Noren 1998, S. 696.

⁸³³ Buser 1976, Baumgarten 2004 und Salviucci 2000 schreiben 30 Fresken. Noreen 1998 benennt S. 696, Anm. 13 die Problematik, mit der sich v.a. Nimmo 1985 beschäftigte: Die exakte Anzahl der von Circignani ausgeführten Fresken war immer strittig. Das Martyrium der Hl. Margarete ist aller Wahrscheinlichkeit nach später hinzugefügt worden, denn ist nicht in den 31 Kupferstichen Cavallieris eingeschlossen. Vgl. Nimmo 1985, S. 101.

⁸³⁴ Buser 1976, S. 427, Salviucci 2000, S. 129/130.

⁸³⁵ Monssen 1982b, S. 175.

⁸³⁶ Zu Antonio Tempesta's Arbeiten in Santo Stefano Rotondo vgl. Monssen 1982c.

⁸³⁷ Rheinbay 1995, S. 71, Baumgarten 2004, S. 144.

werden (Abb. 160 und 161).⁸³⁸ Salviucci Insolera sieht in den Fresken, insbesondere in denen Santo Stefano Rotondos, vor allem einen gegenreformatorischen Impetus. Die Jesuitennovizen sollen jeden Tag die Märtyrer sehen, um darauf vorbereitet zu sein, in den Missionsgebieten, auch in England, Deutschland und Ungarn, ein eben solches Martyrium für den katholischen Glauben erleiden zu müssen, Vorbereitung auf die *Imitatio Christi*.⁸³⁹ Skeptisch zu beurteilen ist die Äußerung Insoleras, die Erläuterungen seien auch in Italienisch verfaßt, um auch das Volk der Stadt Rom zu erreichen.⁸⁴⁰ Noreen hingegen differenziert zwischen der Funktion der Fresken und der der Druckwerke. Die Fresken wirken vermittelnd als Vorbild für die Studenten der Kollege, deshalb sind die Inschriften in Latein und Italienisch verfaßt; die Kupferstiche, nur in Latein beschriftet (Abb. 163, 164 und 166), haben einen eher allgemeinen Zweck für die missionarischen Aktivitäten der Jesuiten außerhalb Italiens.⁸⁴¹ Noreen weist – ausgehend von den Tagebuchaufzeichnungen des damaligen Rektors Michele Lauretano⁸⁴² – den Fresken nicht nur eine personell-devotionale, sondern auch eine liturgische Funktion zu. Folgt die Reihenfolge der Litanei der Chronologie der in den Fresken wiedergegebenen Märtyrer, kulminiert der Zyklus im letzten Fresko neben der Tür der Kirche. Ziehen die Novizen am Zyklus vorbei und gehen auf die Tür zu, ist diese Symbol für sie, die Nachfolge der Heiligen anzutreten.⁸⁴³ Auch Haskell erkennt die innovative Art der Themenpräsentation, schreibt, daß mit den Fresken von Santo Stefano Rotondo erstmals ein genuin jesuitischer Stil zum Tragen käme.⁸⁴⁴

Zu den Fresken in Santo Stefano Rotondo schreibt Charles Dickens in *Pictures from Italy* 1846: *St. Stefano Rotondo ...will always struggle uppermost in my mind, by reason of the hideous paintings with which its walls are covered. These represent the martyrdoms of saints and early Christians; and such a panorama of horror and butchery no man could imagine in his sleep, though he were to eat a whole pig ram, for supper. Grey-bearded men being boiled, fried, grilled, crimped, singed, eaten by wild beasts, worried by dogs, buried alive, torn asunder by horses, chopped up small with hatchets: women having their breasts torn with iron pincers, their tongues cut out, their ears screwed off, their jaws broken, their bodies stretched upon the rack, or skinned upon the stake, or crackled up and melted in the fire: these are among the mildest subjects. So insisted on, and laboured at, besides, that every suffer gives you the same occasion for wonder as poor old Duncan awoke, in Lady Macbeth, when she marvelled at his having so much blood in him.*⁸⁴⁵

⁸³⁸ Baumgarten schreibt, daß dieses „Text-Bild-Verhältnis“ sich an den „üblichen emblematischen Vorbildern“ orientiert. Das beschriebene Text-Bild-Verhältnis hat nichts mit Emblematik gemein – Baumgarten reiht sich ein in die den Begriff der Emblematik inflationär Gebrauchen den. Baumgarten 2004, S. 144.

⁸³⁹ Salviucci 2000, S. 132.

⁸⁴⁰ Salviucci 2000, S. 133.

⁸⁴¹ Noreen 1998, S. 692.

⁸⁴² Lauretano war von 1573 bis 1587 Rektor des Kollegs. Salviucci 2000, S. 131.

⁸⁴³ Noreen 1998, S. 697 und Anm. 20.

⁸⁴⁴ Haskell 1996, S. 106.

⁸⁴⁵ Zitiert nach Röttgen 1975, S. 106.

Aus diesem Zitat wird deutlich, wie die Märtyrerszenen auf die Betrachter gewirkt haben – und wirken sollten. Sixtus V. vergoß angesichts der Bilder bei seinem Besuch der Kirche am 21. Juni 1589 sogar Tränen.⁸⁴⁶ Der Hl. Philipp Neri war von den Fresken sehr beeindruckt. Die Veranlassung zu den Nachstichen und der Veröffentlichung in Buchform geht nach Göttler⁸⁴⁷ vermutlich auf Gabriele Paleotti zurück. Dieser schuf in San Pietro, Bologna, in der Krypta die Imitation frühchristlicher Katakomben „als Bühne und eschatologischen Erlebnisraum, um die Besucher an ihre Zukunft im Jenseits zu erinnern und bei ihnen Reue und Zerknirschung über die begangenen Sünden hervorzurufen.“⁸⁴⁸ 1582 und 1583 hielt er sich in Rom auf, in dem vielzitierten Tagebuch des Rektors des Collegium Germanicum, Michele Laureato, liest man am 9. Januar 1583: „Kardinal Paleotti las die Messe in Santo Stefano, und nach der Messe schaute er sich die Malereien an; und sie gefielen ihm sehr, und er ließ sie abzeichnen und (die Altar-Inschriften?) abschreiben.“⁸⁴⁹ Anzumerken sei an dieser Stelle, daß nicht nur die Abbildungen der Fresken in der Literatur, sondern viele der Stiche mit Bildunterschriften ständig ohne die Schrift abgedruckt werden,⁸⁵⁰ weil sie nicht für wichtig erachtet wird – dabei ist sie in den meisten Fällen einziger Schlüssel zum wirklichen Bildinhalt.

Das Druckwerk zu dem Märtyrerfreskenzyklus von Santo Stefano Rotondo erscheint in den 1580er Jahren drei mal unter zwei verschiedenen Titeln: 1583 und 1585 unter *Ecclesiae militantis triumpho*, 1587 unter dem Titel *Triumphus martyrum in templo S. Stephani Caeli monti expressus*; alle drei Ausgaben mit Kupferstichen von G.B. De Cavalleri und Gedichten von Giulio Rossi da Orte (Julius Roscius Hortinus). Zwischen dem Freskenzyklus und dem Kupferstichzyklus gibt es einen bemerkenswerten Unterschied: Zu den Märtyrerszenen sind im Buch vier weitere Kupferstiche mit Allegorien, die sich nicht als Fresko in der Kirche finden, hinzugefügt.⁸⁵¹ Es sind die Allegorien *vita*, *mors*, *peccatum* und *gratia*, passend zu den jesuitischen Themen der Mission.⁸⁵²

Die Werke Cavalleris und Roscius' entstehen in Rom zu einer Zeit, in der der Jesuitenorden mit verschiedenen Leuten in Antwerpen über die Herausgabe des Werkes des – mittlerweile 1580 verstorbenen – Nadal heftig verhandelt. Die Frage ist, wer die Idee mit dem Buchstabenverweissystem zuerst hatte. Haskell schreibt 1958 dazu, daß es von Padre Michele di Loreto, Rektor des deutschen Kollegs und

⁸⁴⁶ Hecht 1997, S. 168 und Hecht 2012, S. 397, der sich bezieht auf: Buchowiecki: Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 3, Wien 1974, S. 966.

⁸⁴⁷ Göttler 1996, S. 109-111.

⁸⁴⁸ Göttler 1996, S. 97.

⁸⁴⁹ Göttler 1996, S. 109.

⁸⁵⁰ Sämtliche Abbildungen der Märtyrerszenen bei Salviucci 2000 sind ohne Bildunterschriften abgedruckt. Weiterhin z.B. die Abbildung des Stiches aus dem *Veridicus Christianus* bei Salviucci 1991, Abb. 45, wo die Bildunterschrift nicht nur abgeschnitten, sondern sogar durchgeschnitten ist.

⁸⁵¹ In einigen Büchern sind die vier Allegorien dem Märtyrerzyklus vorangestellt, in einigen dahinter eingebunden. Vgl. Noreen, S. 703, Anm. 42.

⁸⁵² Noreen 1998, S. 693.

der Kirche Santo Stefano Rotondo, zuerst in Anwendung gebracht worden ist: *Fu il primo che io sappia che cominciassero a far dipingere nelle chiese li Martirii paiti da Sti. Martiri per la confessione di Cristo, con le sue note che dichiarono le persone et la qualità de tormenti, come si vede in Sto. Stefano Rotondo: et dopo fu seguitato ed imitato da molti altri.*⁸⁵³ Tatsächlich wird das Buchstabenverweissystem hier zum ersten Mal für monumentale Malerei verwendet, die Anregung stammt aber, wie oben ausgeführt, von den Antwerpener Stichserien von Goltzius und Galle aus den Jahren 1577/78. Die druckgraphische Rezeption der Fresken führte zu weiteren Rückwirkungen auf das Medium des religiösen Buches:

Bereits 1584 erscheint in Rom ein in der Literatur bisher unbeachtetes Werk Cavalleris, das in diesem Zusammenhang der Forschung zugeführt werden muß: *Crudelitas in catholicis mactandis* (Abb. 170).⁸⁵⁴ Fünf von Cavalleri gestochene Kupferstiche, bestehend aus Titel, vielszeniger Illustration, Schlüssel zu den Szenen und einem Text in zwei Kolumnen. Der Titel der gesamten Ausgabe ist der Überschrift des fünften Stiches entnommen, der auch Cavalleris Namen trägt. Der erste Stich trägt den Titel *Apprehensiones catholicorum*, die Platten eins bis vier sind durchnummeriert, die letzte Platte ist unnummeriert. Das Thema der mehrszenigen Illustrationen ist die Verfolgung der englischen Katholiken. Daß hier zu einem sehr frühen Zeitpunkt das Buchstabenverweissystem Verwendung findet, wurde bisher weder in der Nadal-, noch in der David-Forschung erwähnt. Cavalleri kannte das System durch die Freskenzyklen und deren Reproduktion in Buchform, die er selbst angefertigt hatte.

Abschließend läßt sich nur auf die enge Verflechtung von niederländischer Graphik, römischen Fresken und deren graphischer Reproduktion hinweisen. Das ganze läßt sich wohl so resümieren, daß die Experimente mit Buchstabenverweisen von Goltzius aus dem Jahre 1578 zusammen mit den textlich überladenen Stichserien Galles von 1576/1577 in Rom Anregung gaben für die entsprechende Gestaltung der Fresken in Santo Stefano Rotondo. Aus deren Reproduktion und den dort im Arkadenrund aufgehängten Emblematafeln, die 1589 von Roscius als gesondertes Buch mit Kupferstichen veröffentlicht wurden, entstehen Bücher, die jene in Santo Stefano Rotondo vorhandene besonders enge Form der Bild-Text-Verbindung wieder in den Bereich der illustrierten Bücher religiöser Thematik zurückführen. Da diese grundsätzlich jesuitisch sind, führt der Weg damit zurück nach Antwerpen, das nordalpine Zentrum jesuitischer Publizistik.

1589 erscheint ein weiteres Buch mit Kupferstichen Santo Stefano Rotondo betreffend, von Antonio Tempesta veröffentlicht, mit *inscriptiones* ebenfalls von Julius Roscius: *Emblemata Sacra S. Stephani Caelii Montis Intercolumnis Affixa* (Abb. 168 und 169).⁸⁵⁵ Warncke beschreibt diese Publikation als das erste italienische

⁸⁵³ Haskell 1958, S. 399. Erwähnt auch bei Röttgen 1975, S. 122, Anm. 74.

⁸⁵⁴ Mortimer 1974, S. 168/169, Nr. 118.

⁸⁵⁵ Warncke 2005, S. 74 und 128, Monssen 1981, S. 134, Anm. 26.

sakrale Emblembuch, in dem 20 auf Holztafeln gemalte Embleme, die in der inneren Rotunde von Santo Stefano Rotondo zwischen den Arkaden aufgehängt waren, wiedergegeben werden. Es ist zugleich das erste Emblembuch, das ein architektonisches Dekorationsprogramm reproduziert. Damit begann nach Warncke die Verwendung von Emblemen und Impresen in der Dekoration kirchlicher Räume.⁸⁵⁶

Philips Galles Serie Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus, Antwerpen 1587 wird in Venedig rezipiert

An dieser Stelle soll eine Kupferstichserie mit Buchstabenverweissystem Philips Galles vorgestellt werden, die 1587 in Antwerpen entstanden ist (Abb. 171-190). Sie fand sich im Kupferstichkabinett Dresden, ist aber weder in den alten noch in den neuen Hollsteinbänden erfaßt:⁸⁵⁷ Szenen aus dem Leben des Heiligen Franziskus.⁸⁵⁸ Diese Serie blieb von der Forschung vor allem zu Nadals und Wierix Werk *Evangelicae Historiae Imagines* vollkommen unberücksichtigt.

Das Blatt nach dem Frontispiz zeigt ausschließlich eine lange Inschrift in ornamentalem Rahmen, aus der Entstehungsort, Datum, Stecher usw. hervorgehen. Die Überschrift *REVERENDISSIMO PATRI FRANCISCO A TOLOZA, / TOTIUS ORDINIS MINORUM MINISTRO GENERALI.* macht sofort deutlich, daß diese Serie Franziskus von Toloza (Toulouse), dem Generalminister, des Franziskanerordens, gewidmet ist. Im Vorwort wird die Vorbildhaftigkeit des Lebens des Heiligen Franziskus betont. Begründung zur Anfertigung ist die Verbesserung einer unter Sixtus V. erschienenen Vitenserie des Heiligen Franziskus, die vergriffen sei. Diese erste Serie ist noch seltener erhalten als die vorliegende von 1587. Servus Gieben fand beide Serien im *Gabinetto delle stampe* des *Museo Francescano* in Rom. Erstaunlich, daß nach seiner Veröffentlichung⁸⁵⁹ die Serien keine weitere Beachtung gefunden haben, wie beispielsweise Aufnahme in die neuen Hollsteinbände. Es stellt sich die Frage, wann die erste Serie entstanden ist, da weder Da-

⁸⁵⁶ Warncke 2005, S. 74 und 128: „Die Emblematik war nun nicht mehr Selbstzweck, sondern publizistisches Medium. Tatsächlich hatte sich abseits der von Alciat begründeten Gattung literarischer Embleme längst eine emblematische Gestaltungspraxis in ganz verschiedenen Funktionsbereichen entwickelt. Als eine Folge davon kehrten sich die bisher üblichen Verhältnisse um: Nicht mehr die Emblembücher bestimmten die Praxis, sondern die Sinnbildpraxis nutzte das Buch, um bestimmte Erfindungen zu verbreiten.“ Dazu weiterhin: Praz 1964, S. 479, Landwehr 1976, Nr. 641, Hess 1968, S. 103-120.

⁸⁵⁷ Erwähnt in LCI Bd. VI, Sp. 281 und bei Gieben 1976 und Gieben 1977. Nach Spengler befindet sich eine weitere Ausgabe in der Kölner Stadt- und Universitätsbibliothek, Spengler 2003, S. 333. Dort erwähnt er auch eine 30-teilige Vitenfolge von Raphael Sadeler I und die 12-teilige Serie *Imagines Sanctorum Francisci*, 1602, von Cornelis Galle II.

⁸⁵⁸ 20 Blatt, Kupferstich, 210 mm x 286 mm (A 33661 bis 33680 in 1108, 2).

⁸⁵⁹ Gieben 1976, Gieben 1977.

tierung noch Autorschaft auf den Blättern zu finden sind. Die Zeitangabe *annis superioribus* im Vorwort der Serie von 1587 ist mehr als ungenau.⁸⁶⁰

Die Darstellungen werden ausschließlich aus den 1510 vom Franziskanerorden anerkannten Vitenerzählungen geschöpft, am bekanntesten dürfte die des Bonaventura sein. Die 20 Blätter sind durchnummeriert in den Kartuschen, die die Überschrift des jeweiligen Stiches umrahmen:

1. D. SERAPHICI FRANCISCI / TOTIUS EVANGELICAE PERF= / ECTIONIS EXEMPLARIS AD= / MIRANDA HISTORIA [Die bewundernswerte Geschichte des engelsgleichen Herrn Franziskus des Beispiels vollständiger evangelischer Perfektion] (Abb. 171)
2. Widmungsbrief (Abb. 172)
3. NAVITAS ET PAU= / PERTATIS AMOR [Geburt des Franciscus und Liebe zur Armut] (Abb. 173)
4. VITAE IN MELIUS / COMMUTATIO [Veränderung des Lebens zum Besseren] (Abb. 174)
5. FRANCISCANAE FAMILIAE / ORIGIO [Der Ursprung der Familie des Franziskus] (Abb. 175)
6. STUPENDA VIRI DEI / TRANSFIGURATIO [Die wunderbare Verklärung des Gottesmannes] (Abb. 176)
7. INSIGNIS HUMILITATIS / ANIMI INDICIA [Anzeichen der besonderen Demut der Seele] (Abb. 177)
8. RELIGIOSA INNOCEN= / TIA AC SIMPLICITAS [Religiöse Unschuld und Einfachheit] (Abb. 178)
9. CASTIMONAE AC VIR= / GINITATIS EXEMPLA [Exempel der Keuschheit und Jungfernschaft] (Abb. 179)
10. TENTATIO DAEMONIS, ET DI= / VINI SOLATII REFOCILLATIO [Die Versuchung des Teufels und die tröstende göttliche Erquickung] (Abb. 180)
11. INGENS RELIGIOSI AC DEO / DEVOTI ANIMI ARDOR [Gewaltig inbrünstiger und Gott ergebener Seele Leidenschaft] (Abb. 181)
12. ADMIRANDA / EIUS ENERGIA [Bewunderung seiner Kraft] (Abb. 182)
13. CHRISTI MIRACULORUM / IMITATIO [Nachahmung der Wundertaten Christi] (Abb. 183)

⁸⁶⁰ Die Vermutungen Giebens, daß die erste Serie 1585 entstand und von einem in Antwerpen lebenden Spanier in Auftrag gegeben wurden, sind für mich nicht überzeugend. Gieben 1976, S. 284.

14. VENIA CRIMINUM MERITIO / FRANCISCI INDULTA [Nachgebung der Anklagen durch das Verdienst der Gnade des Franziskus] (Abb. 184)
15. STIGMATUM ORIGO, SU[U]MAEQU[E] / SA[N]CTIMONIAE PARADIGMATA [Der Ursprung der Stigmata und Beispiele seiner höchsten Heiligkeit] (Abb. 185)
16. STIGMATUM IN CORPORE S. / FRANCISCI DEMONSTRATIO [Beweis der Wunden am Leib des Heiligen Franziskus] (Abb. 186)
17. OBITUS ATQUE AD COE= / LITES EMIGRATIO [Tod und Himmelfahrt (des Hl. Franziskus)] (Abb. 187)
18. PERMIRA FUNERIS S. FRA[N]= / CISCI CONSTITUTIO [Die wunderbare Errichtung des Grabes des Hl. Franziskus] (Abb. 188)
19. MIRACULORUM / CATALOGUS [Der Wundertatenkatalog] (Abb. 189)
20. INSTITUTI SERAPHICI CE= / LEBERRIMI SECTA SECTATORES [Die Gefolgsleute des engelhaften und berühmten Ordens] (Abb. 190)

Blätter und Darstellungen sind querrrechteckig, umgeben von einer stets variierenden Rahmung mit Roll- und Beschlagwerk, Grottesken, Floreal- und Blattornamentik. In der Rahmung oben mittig eine Kartusche mit den lateinischen Themenüberschriften, unten mittig eine größere Kartusche mit der Beschreibung der dargestellten Szene. Beschreibender Text und Szenen im Bild sind verknüpft durch ein Buchstabenverweissystem. Die Darstellung besteht stets aus mehreren Szenen: im Vordergrund die Hauptszene, die durch die Überschrift genannt wird, in der hügeligen Landschaft des Hintergrundes – oft mit Einblicken in Innenräume durch das Bildmittel der „aufgeschnittenen“ Architektur – weitere das Hauptthema vervollständigende Szenen aus dem Leben des Heiligen Franziskus. Von diesem Muster weichen drei Blätter ab: Titelpuffer (Abb. 171), Widmung (Abb. 172) und das letzte Blatt (Abb. 190).

Der Titelpuffer führt dem Betrachter den Heiligen Franziskus in einer ovalen Kartusche vor. Er steht vor einer weiten Landschaft mit Fluß und Wald, aus denen Tiere zu ihm streben, rechts und links schweben musizierende Engel herbei, seine Hände sind in Demut vor der Brust gekreuzt, seinen rechten Fuß stellt er auf die bekreuzte Weltkugel, mit dem linken steht er auf Büchern. Die querovale Kartusche trägt die Inschrift *Dominamini piscibus maris, et volatilibus coeli, et universis animalibus, quae moventur super terram (Gene. Cap. 1)*. In den vier Ecknischen sitzen die vier weiblichen Personifikationen TEMPERANTIA (Mäßigung) oben rechts, HUMILITAS (Demut) unten rechts, OBOEDENTIA (Gehorsam) unten links und PAUPERTAS (Armut) oben links. Unter den Personifikationen stehen innerhalb der sie umgebenden Rahmung Sprüche vor allem aus der Franziskus-Vita des Hl.

Bonaventura wie aus anderen Quellen, die sich auf sie beziehen. Am unteren Blattrand mittig die Signatur *Philippus Galle excudit.*

Das letzte Blatt (Abb. 190) zeigt innerhalb der querrrechteckigen Rahmung sechs wichtige Heilige des Franziskanerordens, ihre Namen und das Datum des Festtages jeweils darunter: S. Bernardin 20. May, S. Bonaventura 14. Iulii, S. Francisci 4. Octob., S. Antonii de padua 13. Iunii, Lucuici 19. Augus., S. Clara 12. Augus.

Wie Bild-Text-Verknüpfung und Bildaufbau der übrigen Blätter funktionieren, soll am Beispiel des siebten Blattes unter dem Titel *INSIGNIS HUMILITATIS / ANIMI INDICIA* [Anzeichen der besonderen Demut der Seele] (Abb. 177) vorgeführt werden. Im Vordergrund liegt der Hl. Franziskus rücklings auf dem Boden, ein anderer Franziskanermönch steht auf ihm und drückt mit einem Fuß auf Franziskus Kehle. Der Text erläutert genauer: *A Frater Bernardus iussus a S. patre, os et guttur Francisci pedibus calcat. Conform. Fruc. 8* [Bruder Bernardus gezwungen vom Hl. Vater, tritt mit dem Fuß auf den Mund und den Hals des Franziskus]. Im Mittelgrund links wird der Hl. Franziskus fast ganz entkleidet mit einem Strick um den Hals von einem Mönch vor eine Menschenmenge gezogen: *B Nudum se trahi mandat ad locum supplicii.* [Er befiehlt, nackt an den Ort der Bestrafung gezogen zu werden]. Die mit C beschriftete Szene im Himmel zeigt die Geschichte seiner Vita, in der ein Bruder und Gefährte in Ekstase unter den Thronen im Himmel einen sah, der vor allen anderen besonders würdig war und in erhabenem Glanz strahlte. Eine Stimme sprach zu ihm, dieser Sitz gehörte einem Fürsten, der gestürzt sei und stehe nun für den Hl. Franziskus bereit. Der Bruder fragte Franziskus, was er von sich selber halte, dieser antwortet, daß er sich für den größten Sünder halte, und so sprach der Geist im Herzen des Bruders: „*So erkenne, wie wahr das Gesicht war, das du gesehen hast; denn die Demut wird dem Demütigsten zu dem Sitz erheben, der durch Stolz verlorenging.*“⁸⁶¹ Die Beschreibung gibt keinen genauen Aufschluß über die Geschichte: *C Eius humilitati videtur servari sedis excelsior in coelis S. Bona. Cap. 6.* [Seiner Demut scheint der hohe Sitz im Himmel zu dienen]. Es wird bei fast allen Szenen trotz Beschreibung durch das Buchstabenverweissystem vorausgesetzt, daß man die Geschichten kennt. Im Hintergrund sitzen zwei Mönche auf einem hohen Kirchendach und decken es ab, denn aufwendige Kirchengebäude entsprechen nicht dem franziskanischen Demutsbegriff. *D Aedificia fratrum sumptuosiora diruit.* [Die aufwendigeren Gebäude der Brüder zerstört er]. Links hinter der zuvor erwähnten Menschenmenge steht eine Reihe von Häusern, an denen der Hl. Franziskus von Tür zu Tür betteln geht: *E Ostiatim mendicat S. Bona. cap. 7.* [Er bettelt von Tür zu Tür]. Die letzte Szene ist am rechten Bildrand in einem Kircheninnenraum, in den Einblick gewährt wird, dargestellt. Vor einem Flügelaltar zelebriert ein Priester die Messe, auf dem Boden kniet betend der Hl. Franziskus, neben ihm hockt ein Tier, das ebenfalls betet, die Inschrift klärt auf, daß es sich hierbei um das Lamm des Franziskus handelt. *F Ovicula Francisci, reverenter in Sac.*

⁸⁶¹ Voragine 1994, S. 334.

altaris Christum adorat. Bon. cap. 8 [Das Lamm des Franziskus betet ehrfürchtig Christus am Altar an.].

Alle Szenen dieses Bildes zeigen den heiligen Franziskus in seiner Vorbildfunktion des Demütigsten unter den Demütigen. Durch die Beschriftungen der einzelnen Szenen bekommt man Erläuterungen, teilweise nur Andeutungen, um welche Geschichte es sich handelt. Hinter den meisten Beschreibungen ist die Textstelle, meistens aus der Vitenbeschreibung des Hl. Bonaventura, angegeben, so daß die Blätter nicht nur der Andacht dienen, sondern ebenso als Anregung, die Lektüre zu vertiefen.

Bei dem vorliegenden Zyklus aus Dresden handelt es sich um ein Exemplar, das für die vorliegende Arbeit nicht nur wegen des Buchstabenverweissystems in Andachtsgraphik zu einem frühen Zeitpunkt – 1587 – von Interesse ist. Einer der Vorbesitzer übersetzte sowohl Überschrift als auch Erläuterungen ins Deutsche und setzte die Übersetzungen handschriftlich über und unter die Graphik auf das Blatt. Hier läßt sich der Zyklus als echte „Gebrauchsgraphik“ identifizieren, mit der private Andacht praktiziert wurde. Darauf wird in einem späteren Abschnitt, in dem Rezipientenkreis und Gebrauch diskutiert werden, zurückzukommen sein.

Die Blätter sind nach Gieben die erste Serie von Drucken, die das Leben des Hl. Franziskus von Assisi illustrieren und zu Andachtszwecken, nicht zur Buchillustration geschaffen wurden.⁸⁶² Sie wurde in insgesamt fünf Editionen gedruckt: die erste Edition ist undatiert, die zweite 1587, die dritte und vierte in Paris von Jean le Clerc 1605 und 1607, zuletzt 1870-80 von den Franziskanern in Gent.⁸⁶³ Ein paar Jahre nach der Ausgabe von 1587 wurde die Serie in Rom kopiert – vermutlich von Cesare Capranica – und Papst Sixtus V. gewidmet.⁸⁶⁴ Wenig später wurde sie ein weiteres mal kopiert, ausgedehnt auf 25 Blätter,⁸⁶⁵ mit lateinischen und italienischen Erläuterungstexten. Zwischen 1602 und 1614 entstand in Paris bei Thomas de Leu eine Kopie mit lateinisch-französischen Erläuterungen.⁸⁶⁶ In Deutschland kopierte 1608 der Augsburger Christophorus Mangus die Serie.⁸⁶⁷

Antwerpener Serien religiös-didaktischen Inhalts mit Buchstabenverweissystem erfreuten sich demnach nicht nur in Rom großer Beliebtheit. Das Durchblättern der Bestandskataloge französischer und italienischer Bücher und Manuskripte des 16. Jahrhunderts der Harvard College Library⁸⁶⁸ förderte ein in Venedig herausgebrachtes Werk zutage, das eine Verbindung zwischen Antwerpen oder Vene-

⁸⁶² Gieben 1976, S. 300.

⁸⁶³ Gieben 1976, S. 301.

⁸⁶⁴ Gieben 1976, S. 301.

⁸⁶⁵ Es wurden keine Szenen hinzuverfunden, die auf den Galleschen Blättern vorhandenen Szenen wurden auf mehr Blätter „verteilt“. Eine solche Serie befindet sich ebenfalls im Museo Francescano in Rom. Gieben 1976, S. 302.

⁸⁶⁶ Gieben 1976, S. 303.

⁸⁶⁷ Gieben 1976, S. 304. Weitere Kopien – vor allem von Teilen der Serie – entstanden, dazu Gieben 1976, S. 304ff.

⁸⁶⁸ Mortimer 1964, Mortimer 1974.

dig belegt: das Buchstabenverweissystem verwendende, in Venedig erschienene Werk *Vita del serafico S. Francesco* des Heiligen Bonaventura (1221-1274), 1593 in Venedig bei Simone Galignani, dessen Turmsignet auf dem Titelblatt prangt, herausgegeben (Abb. 191-193).⁸⁶⁹ Illustriert ist es mit neun ganzseitigen, in der Mitte oben nummerierten Kupferstichen, dessen zweiter von Giacomo Franco signiert ist. Die Schlüsseltexte zu den Illustrationen sind den Texten des Bonaventura und dem *Liber conformitatum*⁸⁷⁰ entnommen.⁸⁷¹

Sieben der neun Kupferstiche sind Übernahmen aus der Galleschen Franziskus-Serie.⁸⁷² Der oben ausführlich beschriebene Stich 7 *INSIGNIS HUMILITATIS ANIMI INDICA* (Abb. 177) ist in der venezianischen Ausgabe mit 5 nummeriert (Abb. 193). Der auffälligste Unterschied ist, daß die Galleschen Blätter quereckig, die von Franco hochrechteckig sind, d.h. der Italiener mußte die Komposition an den Seiten stauchen und nach oben und unten verlängern. Dersweiteren sind die Stiche spiegelverkehrt wiedergegeben und der Erläuterungstext zu den Buchstabenverweisen findet sich nicht in einer Kartusche am Bildrand, sondern im Text darunter. Der Bildaufbau, die Szenen und deren Darstellung sind jedoch genau „abgekupfert“: In diesem Fall steht der Jünger im Vordergrund auf Franziskus Hals, im Mittelgrund wird Franziskus der Menschenmenge vorgeführt, dahinter geht er an der Häuserreihe betteln, im Himmel die Stuhlreihe, Franziskus deckt darunter das Kirchendach ab und an der Seite der Einblick in die Kirche, in der Franziskus und sein Schaf vor dem Altar knien. Interessantester Unterschied ist die „Italianisierung“ der venezianischen Stiche durch die Veränderung der Architektur: Die Kirche ist bei Galle eine gotische, in der der Altar vor einem Bündelpfeiler steht. Franco zeigt uns einen vor der Wand platzierten Renaissance-Altaraufbau, darüber ein ovales Fenster, die Außenarchitektur wird angedeutet durch zwei Säulen und das von einer niedrigen Balustrade umgebene Walmdach.

Ein weiteres illustriertes Werk, das bereits in den 1580er Jahren das Buchstabenverweissystem verwendet, sei hier hinzugefügt: 1588 erscheint bei Girolamo Porro *Vinea Domini* von Lorenzo Pezzi mit Distichen von Camillo Cauzio und Marc' Antonio Mazzoni,⁸⁷³ 1589 die italienische Übersetzung *La vigna del Signore* (Abb. 194).⁸⁷⁴ Der große Kupferstich in diesem Werk zeigt die mehrszenige Illustration des Weingartens des Herrn (Abb. 195). Die einzelnen Szenen oder Figurengruppen sind mit Großbuchstaben (A, B, C...) oder der Kombination aus Groß- und Kleinbuchstaben (Aa, Bb, Cc...) gekennzeichnet. Auf den Seiten 7r und 8r ist

⁸⁶⁹ Mortimer 1974, S. 109-111, Nr. 79.

⁸⁷⁰ Mortimer 1974, Nr. 44.

⁸⁷¹ Mortimer 1974, S. 150.

⁸⁷² Gieben bemerkt dies, weil es auch von diesem Werk ein Exemplar in dem von ihm durchforsteten Museo Francescano in Rom gibt. Jedoch ist er sich nicht über die kunsthistorische Bedeutung bewusst.

⁸⁷³ Mortimer 1974, S. 545-547, Nr. 378.

⁸⁷⁴ Mortimer 1974, S. 548-550, Nr. 379. Ein Exemplar dieser Ausgabe konnte in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel eingesehen werden: Signatur A: 350.14 Theol.

der Schlüssel abgedruckt. Das gesamte Werk ist in zwölf von Text erklärten Sektionen mit zwölf unnummerierten Stichen gegliedert. Die italienische Ausgabe variiert nur minimal von der lateinischen – die Kupferstiche sind weiter ausgearbeitet usw. –, was für den Zusammenhang mit dieser Arbeit aber keine Rolle spielt.

Von Rom nach Antwerpen – Jeronimo Nadal und Wierix: Evangeliae Historiae Imagines, 1593 und Adnotationes et Meditationes, 1594

Für die Verwendung von Bildern in Andachtsbüchern, vor allem in solchen jesuitischer Autoren, waren die beiden Werke Jeronimo Nadals, *Evangelicae Historiae Imagines* und *Adnotationes et Meditationes* von größter Bedeutung. Als die Werke nach dem Tod des Autors bei Moretus bzw. Nutius in Antwerpen erschienen, lag die Entstehung des Textes Jahrzehnte zurück. Die Geschichte der Bilder ist kompliziert und, wie im folgenden gezeigt wird, durchaus überprüfenswert. Da hier erstmals in einem jesuitischen Erbauungsbuch ein Buchstabenverweissystem zur Anwendung kommt – auch wenn es anders als bei David nicht Bildmotive erklärt, sondern deren richtige meditative Betrachtung lehrt – sollen Autor, Werk und vor allem Genese der Illustrationen im folgenden genauer betrachtet werden.

Der Jesuit Jeronimo Nadal

Jeronimo Nadal war eine der einflußreichsten Personen der ersten dreißig Jahre des Jesuitenordens, nicht nur wegen seiner Aufgaben, sondern auch aufgrund seiner Kontakte, Einflußnahme und Lehre,⁸⁷⁵ so daß er als „zweiter“ Gründer des Jesuitenordens bezeichnet wurde.⁸⁷⁶ Am 11. August 1507 in Palma de Mallorca geboren,⁸⁷⁷ studiert er zwischen 1526 und 1536 in Alcalá und Paris Mathematik und Theologie. An beiden Universitäten begegnet er Ignatius von Loyola und dessen Freunden Laínez, Faber u.a. Ab 1536 in Avignon, wird er hier 1538 zum Priester geweiht und kehrt bis 1545 nach Mallorca zurück. Im Juli 1545 fährt er nach Rom und tritt im Alter von 38 Jahren in den Jesuitenorden ein.⁸⁷⁸ Zu Anfang ist er in Rom tätig, erarbeitet mit Ignatius die Konstitutionen, bis er 1548 nach Messina gesandt wird, wo er ein Kolleg gründet, dessen Rektor wird und das erste Noviziat des Ordens in Messina, später ein weiteres in Palermo gründet. 1553 wird er

⁸⁷⁵ Ruiz-Jurado 1979, S. 248.

⁸⁷⁶ Kat. Coburg 1995, S. 44.

⁸⁷⁷ Witwer 1995, S. 4.

⁸⁷⁸ Witwer 1995, S. 5, Ruiz-Jurado 1979, S. 249-250.

Kommissar für Spanien und Portugal, er macht dort die Konstitutionen bekannt, 1554 wird er in Rom zum Generalvikar des Ignatius gewählt, zum Generalkommissar für Italien, Österreich und andere Regionen ernannt und reist nach Deutschland (Augsburg, Dillingen, Regensburg, Wien). Ab 1557 ist er Superintendent des Römischen Kollegs, zwischen 1560 und 1564 reist er im Auftrage Laínez' durch Spanien, Frankreich, Deutschland und Italien. Nach dem Tod Laínez' wird er vom neuen Ordensgeneral Borja wieder zum Visitor für die Ober- und Niederdeutsche Provinz, für Österreich und das Rheinland ernannt und bereist von neuem diese Länder. 1568 wird er Assistent für Spanien und 1571 bis 1572 neuerlich Generalvikar der Gesellschaft. Danach ist er vornehmlich in Hall in Tirol, widmet sich seinen Schriften, darunter auch den *Evangelicae Historiae Imagines*. 1578 kehrt er nach Rom zurück, wo er am 3. April 1580 stirbt.⁸⁷⁹ Die *Evangelicae Historiae Imagines* und die *Adnotationes et Meditationes* nehmen in dem Gesamtwerk des Vielschreibers Jeronimo Nadal einen kleinen Platz ein. Er schrieb vor allem *De Formula et Constitutionibus*, er verfaßte neben *Evangelicae Historiae Imagines* und *Adnotationes et Meditationes* weitere spirituelle Schriften, wie beispielsweise *De virtute obedientiae*, *Subsidia vitae spiritualis*, hinzu kommen Werke zu den Themengebieten *Historia*, *Scripta Paedagogica* und *Regulae*.⁸⁸⁰

Der Autor wurde 1545 im Alter von 38 Jahren in den Orden aufgenommen, war u.a. an der Ausarbeitung der ersten Ordenssatzung beteiligt, arbeitete aber vor allem die Unterrichtspläne für das Römische Kolleg und eine Reihe anderer Kollegien aus.⁸⁸¹ Er verbrachte viel Zeit in Spanien, Portugal, den Niederlanden und Deutschland und war Lehrer und Verwaltungschef des Römischen Kollegs. Die erhaltenen und herausgegebenen Briefe, die Nadal von seinen Reisen stets an die Ordensleitung in Rom schrieb, sind eine wertvolle Quelle für die Person Nadal, die Geschichte des Jesuitenordens im 16. Jahrhundert und für die Entstehungsgeschichte der *Adnotationes et Meditationes*, sie wurden in vier Bänden ediert.⁸⁸²

Die Gebrüder Wierix

Anton I. Wierix (1520/25-um 1572) und seine drei Söhne, Johann (1549-um 1618), Anton II. (1555/59-1604) und Hieronymus (1553-1619) hinterließen ein

⁸⁷⁹ Ruiz-Jurado 1979, S. 248-276, Witwer 1995, S. 5-6, Rheinbay 1995, S. 25.

⁸⁸⁰ Vgl. Witwer 1995, S. 290-293, Literaturverzeichnis – Die Schriften Nadals.

⁸⁸¹ In der von Nadal ausgearbeiteten Studienordnung des Kollegs in Messina (1548) nennt er Cicero und Quintilians Werke als grundlegendes Material für die Ausbildung im Rhetorikunterricht. 1551 übernimmt Ignatius von Loyola diese Studienordnung bei der Eröffnung des Collegio Romano erstmals, sie soll für alle weiteren jesuitischen Schulen, die in der Folgezeit eröffnet werden, als Modell dienen. Vgl. Rheinbay 1995, S. 31, s. auch Wadell 1985, S. 11.

⁸⁸² Wadell 1985, S. 11.

umfangreiches Œuvre von über zweitausend Blatt.⁸⁸³ Der Forschung vor allem bekannt als „*Dürer-Kopisten*“, bezeichnet als „*herausragendste Kopisten-Persönlichkeiten der Kunstgeschichte*“, bedienen die Wierix mit diesen Kopien den Markt,⁸⁸⁴ und als technische Kunststücke nach den hochgeschätzten Kupferstichen Dürers. Die Arbeiten nach eigener Erfindung überwiegen jedoch in Anzahl und Bedeutung, sind bisher nicht ausreichend gewürdigt worden. Das mag zum einen daran liegen, daß es schwierig, wenn nicht unmöglich ist, die einzelnen Stiche jeweils einem der Wierix zuzuordnen, was aus ihrer engen Zusammenarbeit und ständig wechselnden Signierweise⁸⁸⁵ resultiert; zum anderen in den heute wenig publikumswirksamen religiösen Darstellungen, die den größten Anteil des Œuvres ausmachen. Erschwerend hinzukommt, daß die meisten Stiche undatiert sind. So wurde schon im verdienstvollen Werkverzeichnis von Mauquoy-Hendricks auf eine Trennung der Stiche als Œuvre des einen oder des anderen Wierix und auf eine chronologische Reihenfolge verzichtet; die Gliederung ist ausschließlich thematisch.⁸⁸⁶

Die archivalischen Quellen sind rar. Der Vater Anton I. ist ab 1538 als „Schilder“, also als Maler in der Antwerpener Lukasgilde nachweisbar. Trotzdem ist anzunehmen, daß die drei Brüder ihre künstlerische Ausbildung bei ihrem Vater erhielten – von Anton I. ist kein einziges signiertes Blatt bekannt.⁸⁸⁷ Auch eine Förderung und Anleitung durch den Graphikverleger Hieronymus Cock (1510-1570) und die in seinem Verlag tätigen Stecher ist nicht abwegig, obwohl der Kontakt zu dem großen Verlagshaus „Aux quatre vents“ erst nach dem Tode Cocks nachweisbar ist.⁸⁸⁸

Die Wierix-Brüder waren als „*die besten Stecher ihrer Zeit bekannt*“.⁸⁸⁹ Es existieren jedoch viele Klagen der Verleger über den zweifelhaften Lebenswandel der Brüder und ihre Unzuverlässigkeit.⁸⁹⁰

Hieronymus Wierix, der in Antwerpen geborene Künstler, zweiter Sohn des Kupferstechers Anton I. Wierix, ist wohl der produktivste und vielseitigste Stecher seiner Generation. Wie sein Bruder Jan begann Hieronymus seine Laufbahn als Buchillustrator im Verlag des Christophe Plantin. Doch schon bald wurden dem Künstler, der hier seit 1570 tätig war, keine Aufträge mehr erteilt, weil Plantin an

⁸⁸³ Kat. Coburg 1995, S. 9. Dem umfangreichen druckgraphischen Œuvre stehen verhältnismäßig wenige Zeichnungen gegenüber. S. Kat. Coburg 1995, S. 15.

⁸⁸⁴ Z.B. die Kopie nach Dürers *Melancholia I*, die Johann 1602 – also in fortgeschrittenem Alter – signierte. Die Anfertigung wird nicht dem Einüben der Kupferstechtechnik, sondern dem Bedienen eines Marktes anhaltender Dürerverehrung geschuldet sein. Vgl. auch Kat. Coburg 1995, S. 12.

⁸⁸⁵ Kat. Coburg 1995, S. 11.

⁸⁸⁶ Mauquoy-Hendricks 1978.

⁸⁸⁷ Kat. Coburg 1995, S. 11.

⁸⁸⁸ Johann, bzw. Hieronymus Wierix arbeiten im Auftrag der Witwe Cocks an der Illustrierung des Werkes „*Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae Inferioris effigies*“ des Gelehrten Dominicus Lampsonius mit. S. Kat. Coburg 1995, S. 13.

⁸⁸⁹ Voet 1972, S. 204, Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. III, S. 492, Kat. Coburg 1995, S. 44.

⁸⁹⁰ Mauquoy-Hendrickx 1978, Bd. IV, Wadell 1985, S. 15-17, Kat. Coburg 1995, S. 44.

dem ungezügelten Lebenswandel der Brüder Anstoß nahm. 1572 erlangte er, gemeinsam mit seinem Bruder Jan, die Freimeisterschaft in Antwerpen. In den späten 1570er Jahren finden sich erste datierte Einzelblätter und Zyklen, die vor allem nach Entwürfen von Marten de Vos, Ambrosius Francken I., Marten van Cleve und Frans Pourbus und auch nach eigenen Erfindungen gefertigt wurden. Der Künstler war für verschiedene Antwerpener Verleger wie z.B. Hans Lieftrinck oder Jean-Baptiste de Vrients tätig. Sein Oeuvre bietet uns das gesamte Spektrum der gegenreformatorischen Thematik.⁸⁹¹

Evangelicae Historiae Imagines und Adnotationes et Meditationes

Die Serie von 153 Kupferstichen (Abb. 196-199) 1593 unter dem Titel *Evangelicae Historiae Imagines* (Abb. 196) und 1594 in Buchform mit dem Text des Jesuiten Hieronymus Natalis, bzw. Jerónimo Nadal, unter dem Titel *Adnotationes et Meditationes* erschienen, soll hier als gut bearbeiteter⁸⁹² Vorläufer der eigentlichen Untersuchungsobjekte kritisch referiert werden.

Bei dem Text handelt es sich um Meditationen im Anschluß an die Evangelientexte des Kirchenjahres, so daß man sich während des ganzen Jahres in Jesu Leben vertiefen kann.⁸⁹³ Es wird beispielhaft auf eine schriftgetreue, von apokrypher Ausschmückung bereinigte, narrative Darstellung Wert gelegt. Die Bilder umfassen einige Szenen des Lebens Mariä und des gesamten Lebens Jesu: Verkündigung, Kindheit Jesu, öffentliches Wirken – darunter auch Gleichnisse und andere Reden –, Passion, Auferstehung, Himmelfahrt und Aufnahme Mariens in den Himmel. Das Thema der Perikope wird durch einen Kurztitel über dem Stich angegeben. Rechts am Rand stehen in römischen, bzw. arabischen Zahlen zwei verschiedene Zählweisen der Blätter. In den *Evangelicae Historiae Imagines* orientiert sich die Reihenfolge an der Chronologie des Lebens Jesu, dies beziffern die arabischen Zahlen. In den *Adnotationes et Meditationes* folgen die Abbildungen dem Jahreszyklus der Perikopenreihe – diese Reihenfolge bezeichnen die römischen Ziffern. Die Bilder sind mehrszellig und erzählen eine Geschichte in mehreren Szenen. Die Reihenfolge der Betrachtung wird durch Großbuchstaben (A, B, C,...) an den jeweiligen Szenen festgelegt und unter dem Bild kurz erläutert, so daß der Leser-Betrachter sich schnell zurechtfindet.

⁸⁹¹ Kat. München 1979, S. 579.

⁸⁹² 1985 erschien Maj-Brit Wadells Untersuchung zu Entstehungsgeschichte und Vorlagen, 1995 Paul Rheinbays Dissertation, in dieser ein sehr ausführlichen Literatur- und Forschungsbericht (Rheinbay 1995, S. 35-43). Vgl. auch Münch 2009, S. 161-198.

⁸⁹³ Wadell, 1985, S. 11.

Jeder der 153 Kommentare der *Adnotationes et Meditationes* trägt dieselbe Überschrift wie die Bilder: Titel- und Perikopenangabe sowie die doppelte Numerierung mit arabischen und römischen Ziffern. Im Kommentar sind die *Adnotationes* nach den Buchstaben aus den Illustrationen gegliedert. Rheinbay meint, sie seien offensichtlich mit Blick auf diese geschrieben worden.⁸⁹⁴ Meiner Meinung nach können die Bilder genauso gut mit Blick auf die Kommentare konzipiert worden sein, so wie dies für die Stiche von Theodoor Galle nach den Texten Jan Davids SJ gezeigt werden konnte. Die *Meditationes* sind als zusammenhängender Betrachtungstext verfaßt, dessen Umfang zwischen einer und 19 Seiten variiert.⁸⁹⁵ Die *Adnotationes* unterscheiden sich demnach auch stilistisch und sprachlich von den *Meditationes*: die *Adnotationes* sind erklärend formuliert, die *Meditationes* „meditativ“, d.h. sie wollen zum Gebet anleiten, lassen den Betrachter selbst in Zwiesprache mit den abgebildeten Personen treten.

Es existieren drei der Forschung bekannte Vorlagenserien: Eine in der Biblioteca Nazionale in Rom (Abb. 200), die zweite in der Bibliothèque Royale in Brüssel (Abb. 202), eine weitere in der Royal Library / Windsor Castle (Abb. 201).⁸⁹⁶ Die Serie von 128 Rötelzeichnungen in der Windsor Castle Bibliothek beschrieb und untersuchte schon 1956 Leo van Puyvelde.⁸⁹⁷ Die 153 Zeichnungen in der Biblioteca Nazionale in Rom, die Wadell dort 1963 entdeckte, sind überwiegend in Tinte, teilweise in Tusche ausgeführt. Die Serie in der Bibliothèque Nationale in Brüssel sind Federzeichnungen. Wadell versuchte aufgrund der erhaltenen Korrespondenz des Autors Jeronimo Nadal SJ und der des Antwerpener Buchdruckers und Verlegers Christophe Plantin, vor allem aber durch Vergleichen der Serien sowohl untereinander als auch mit den Kupferstichen, Reihenfolge, Entstehungszeit und Urheberchaft der drei Serien zu klären. Wadell legt die zeitliche Abfolge für die Entstehung der Vorlagenserien und die Zuschreibung an drei Künstler wie folgt fest: lavierte Federzeichnungen Rom von Livio Agresti (Abb. 200)⁸⁹⁸ – Rötelzeichnungen Windsor von Giovanni Battista Fiammeri SJ (Abb. 201)⁸⁹⁹ – Tintenzeichnungen Brüssel von Bernardino Passeri (Abb. 202).⁹⁰⁰

Die Brüsseler Serie steht den Kupferstichen am nächsten (Abb. 202 und 203), sie sind in einer dem Kupferstich ähnlichen Manier ausgeführt, und sie entsprechen sich in den Maßen. Die Zeichnungen sind zusammen mit den entsprechenden Kupferstichen in einem Lederband gebunden, rechts die Vorlagen, links die Stiche. Die Vorlagen sind innerhalb eines gezeichneten Rahmens ausgeführt, der

⁸⁹⁴ Rheinbay 1995, S. 27.

⁸⁹⁵ Rheinbay 1995, S. 26-28.

⁸⁹⁶ Wadell 1985, S. 7.

⁸⁹⁷ Puyvelde 1956.

⁸⁹⁸ Detaillierte Beschreibung der Serie: Wadell 1985, S. 31-42.

⁸⁹⁹ Detaillierte Beschreibung der Serie: Wadell 1985, S. 25-30.

⁹⁰⁰ Detaillierte Beschreibung der Serie: Wadell 1985, S. 23-24 und Wadell 1985, S. 31-34, referiert bei Rheinbay 1995, S. 41.

die Form eines aufrecht stehenden Rechtecks hat und dessen Höhe von dem darunter befindlichen Bildtext abhängig ist. Die Zeichenbögen waren also vorgedruckt. Von den 154 Tintenzeichnungen ist die Doublette von Nr. 61 von Wadell aus stilistischen Gründen Marten de Vos zugeschrieben worden.⁹⁰¹ Wadell kommt durch genaues Vergleichen der Serien zu dem Schluß, daß der Zeichner der Brüsseler Vorlagen sowohl zu den Zeichnungen der Windsor-Serie als auch zu denen der römischen Serie Zugang gehabt haben muß.⁹⁰²

Die Serie aus Windsor (Abb. 201) steht der Brüsseler recht nahe; sowohl Maße als auch Kompositionen sind sich sehr ähnlich.⁹⁰³ Sämtliche Zeichnungen befinden sich in zwei Lederbänden, Nr. 1-92 in Band I und Nr. 93-153 in Band II. Die Zeichnungen haben sich – laut handschriftlichem Eintrag auf dem Vorlagenblatt – 1845 noch in Florenz befunden, wie sie nach Windsor gelangten, läßt sich nicht nachvollziehen.⁹⁰⁴ Laut Aufzeichnungen Tacchi Venturis aus den Jahren zwischen 1896 und 1900 waren auf den Rückseiten einiger Zeichnungen Holzschnitte von Albrecht Dürer befestigt. Insgesamt 29 Motive aus dem Leben Jesu, den gleichen wie auf den daneben befindlichen Kupferstichen.⁹⁰⁵ Daß diese Serie von Giovanni Battista Fiammeri angefertigt wurde, ist sehr wahrscheinlich, da es in diesem Fall schriftliche Quellen gibt: 1581 schreibt Acquaviva an den Rektor von Nola, Bartolomeo Ricci, er könne ihm leider nicht, wie angefragt, Fiammeri zur Verfügung stellen, denn „...*m'incresce che non se le potrà concedere il fratello Giovan Battista fiorentino, perchè oltre che si ha da occupare nel mosaico dell'ill.mo Farnese per la nostra chiesa, ha anco da intagliare l'opera del P. Natale, la quale, perchè sarà di molto servizio del Signore, siamo risoluti che vada avanti*“.⁹⁰⁶ Im Jahre 1599 erwähnt Acquaviva in einem Brief an P. Spinell, Rektor in Neapel: „...*disegni dell'immagini del P. Natale di mano del fr. Giovan Battista*...“⁹⁰⁷ Mit diesen beiden Aussagen gibt es keine sichere, jedoch eine sehr wahrscheinliche Zuschreibung der zweiten Serie an Fiammeri.

Die dritte Vorlagenserie in Rom (Abb. 200) schreibt Wadell Livio Agresti zu. Diese Zuschreibung steht auf sehr wackeligen Füßen. Wadell bemerkt selbst, daß man nicht sagen kann, was eigentlich das Typische für Agresti ist, er sich völlig dem damaligen in Rom und Mittelitalien vorherrschenden Manierismus anpasste.⁹⁰⁸ Trotzdem schreibt sie Agresti die Serie durch Vergleiche mit anderen Werken

⁹⁰¹ Wadell 1985, S. 23.

⁹⁰² Wadell 1985, S. 22.

⁹⁰³ Wadell 1985, S. 21.

⁹⁰⁴ Vermutlich wurden sie irgendwann gestohlen und verkauft. Wadell 1985, S. 26.

⁹⁰⁵ Wadell 1985, S. 26.

⁹⁰⁶ „...*außer daß er mit dem Mosaikwerk des Hochwohlgeborenen Farnese für unsere Kirche zu tun hat, soll er auch noch das Werk Nadal in Holzschnitte umsetzen, von dem wir wünschen, daß es vorankommt, weil es im Dienste des Herrn sehr nützlich sein wird*.“ Zitiert nach Rheinbay 1995, S. 70, dieser zitiert aus: Pirri, Intagliatori gesuiti, 37, Anm. 66.

⁹⁰⁷ „...*Zeichnungen zu den Bildern des P. Nadal aus der Hand von Bruder Giovan Battista*...“ Zitiert nach Rheinbay 1995, S. 70.

⁹⁰⁸ Wadell 1985, S. 39.

seiner Hand zu. Mit Argumentationen wie „*Agrestis charakteristische Züge*“⁹⁰⁹ oder „*typische Figuren Agrestis...*“⁹¹⁰ glaubt sie ihre Meinung belegen zu können, obwohl sie vorher schrieb, daß sie nicht in der Lage sei, bei Agresti etwas Typisches zu benennen. Argumentativ und methodisch unterbietet Wadell damit den üblichen kennerschaftlichen Diskurs noch deutlich, die Autorin verfällt einem Zirkelschluß. Auf dieser Zuschreibung baut sie ihre Datierung durch Kontakte Agrestis zu den Jesuiten, Kardinal Otto Truchsess von Waldburg u.a. auf,⁹¹¹ so daß ihr frühestmöglicher Zeitpunkt in die Jahre 1555/1556 rutscht, also fast 20 Jahre vor der Fertigstellung des Textes Nadals. Desweiteren stellt sie Vermutungen an, daß es sich bei diesen Zeichnungen um die Illustrationen handeln könnte, die in Borjas Besitz genannt wurden und für dessen Schriften bestimmt gewesen sein mögen.⁹¹² Rheinbay übernimmt diese Zuschreibung unkritisch. Er nimmt ein Argument Wadells erneut auf: die Wasserzeichen des Papiers ließ Wadell von einem Spezialisten datieren. Das Papier soll zwischen 1550 und 1560 entstanden sein, was beide eine Entstehung der Zeichnungen in diesen Zeitraum datieren läßt.⁹¹³ So kann Rheinbay, der ausschließt, daß Nadal und Borja Bild-Einteilung und Bild-Text-Bezug erfunden haben könnten – diese Ignatius selbst zuschreiben. So will er auch begründen, weshalb solange an dem Projekt festgehalten wurde.⁹¹⁴ Diese Argumentation ist haltlos, abwegig und in ihrer Zielrichtung durchsichtig: Ignatius soll zum Erfinder bildkünstlerischer Neuerungen stilisiert werden.

Das Auffinden der Serie, die Beschreibung, Veröffentlichung und der Vergleich mit den schon bekannten beiden Serien ist Wadells großes Verdienst. Die Zuschreibung an Agesti und die darauf folgenden Überlegungen aber sind viel zu spekulativ und nicht nachzuvollziehen. Das Wahrscheinlichste ist, daß die römische Zeichenserie aus der Zeit um oder nach 1574 stammt, dem Jahr, in dem Nadal nach Beendigung seines Textes anfängt, einen Verleger zu suchen. Für die Datierung um 1575 spricht auch, daß Nadal 1576 aus Hall schreibt, er könne jetzt, da ihm in dem flämischen Mitbruder Zonhoven ein bildkundiger Gehilfe zur Seite stehe, daran gehen, die „*Bildunterschriften zu überarbeiten*“.⁹¹⁵ Es erscheint mir wahrscheinlich, daß der Verleger Plantin aus Kenntnis modernster Graphik wie der Serien von Goltzius und Philips Galle zur Verwendung des Buchstabenverweissystems mit Erklärung unter den Bildern die Anregung gab.

⁹⁰⁹ Wadell 1985, S. 40.

⁹¹⁰ Wadell 1985, S. 41.

⁹¹¹ Wadell 1985, S. 40-41.

⁹¹² Wadell 1985, S. 41.

⁹¹³ Rheinbay 1995, S. 40-42.

⁹¹⁴ Rheinbay 1995, S. 48. Rheinbay räumt ein, daß Fabre keine Zusammenhänge zwischen den ersten Vorlagen und den bei Borja erwähnten Bildern sieht, bekräftigt jedoch ab S. 50ff. und ausdrücklich in Anm. 63: „*Dem gegenüber wird hier an einem gemeinsamen Interesse von beiden [Anm. der Autorin: Borja und Nadal] an der Realisierung des Werkes nach der Idee des Ignatius festgehalten.*“

⁹¹⁵ „...*emendar gli scritti delle imagini*“ (Nadal III, S. 729). Zitiert nach Rheinbay 1995, S. 47.

Bisher war man der Meinung, daß das Werk des Jeronimo Nadal samt den 153 Kupferstichen von Beginn an ein großes Unterfangen, für den Jesuitenorden von enormer Bedeutung war, heute wird es als eine der exklusivsten Buchausgaben des gesamten 16. Jahrhunderts betrachtet. Sehr interessant ist die Tatsache, daß Nadal ein kleines Projekt, d.h. eine Ausgabe für den Gebrauch innerhalb der Gemeinschaft, vorgeschwebt hat,⁹¹⁶ durch Mercurian und die übrige Ordensleitung aber ein glanzvolles, die Gemeinschaft nach außen repräsentierendes Werk vorangetrieben wurde.⁹¹⁷

Auf Grundlage der Auswertung Wadells,⁹¹⁸ der Edition der Briefe,⁹¹⁹ der Biographie von Miguel Nicolau⁹²⁰ und der Dissertation Rheinbays⁹²¹ soll kurz die Entstehungsgeschichte des Werkes skizziert werden, um es mit den Editionsverfahren der Werke Davids, Sucquets und anderen vergleichen oder für diese Schlußfolgerungen ziehen zu können.

Wadell schreibt, die Meditationen seien erstmals in einem Brief von Nadal an den Ordensgeneral Borja im Frühjahr 1568 erwähnt worden.⁹²² Rheinbay korrigiert dies und belegt die Richtigkeit seiner Aussage durch das Zitat aus besagtem Brief: *...et non penso di attendere a scrivere meditationi, nè imagini.*“ Nadal schreibt demnach, daß er nicht beabsichtigt, Meditationen und Bilder zu verfassen.⁹²³ Wann Nadal begann, das Werk zu verfassen, ist demnach nicht belegbar.

1562 beginnt der Briefwechsel zwischen Borja und Nadal.⁹²⁴ Über das Thema Bilderdrucke tauschen sie sich sehr interessiert und häufig aus – Borja war der erste, der offiziell 1560 in Rom solche für den Orden in Auftrag gab⁹²⁵ – um welche es sich hierbei gehandelt hat, läßt sich leider nicht mehr nachweisen. Im Mai 1564 erwähnt Borja in seinem Tagebuch erstmals, daß er beabsichtige, Meditationen über das Leben Jesu zu schreiben. 1567 und 1568 macht er Notizen zur Fertigstellung des Werkes. In der Zwischenzeit hat er sich in Briefen mit Nadal über das Projekt ausgetauscht.⁹²⁶ Es ist darin einige Male von Bildern die Rede, so daß

⁹¹⁶ *...non censeo esse illas meas imaginationes publicandas, sed habendas pro scriptis, qualia multa solent haberi in Societate. Quod si tandem sint illa ebenda, ita danda omnia Herlemio.*“

„Ich bin nicht dafür, diese meine Phantasien zu veröffentlichen, sondern sie in der Gemeinschaft so als Schriften zu halten, wie wir viele davon zu haben pflegen. Sollten sie dennoch zu drucken sein, mag alles Harlemius überlassen werden.“ Zitiert nach Rheinbay 1995, S. 63 und Anm. 125.

⁹¹⁷ Rheinbay 1995, S. 60ff.

⁹¹⁸ Wadell 1985, S. 11-17.

⁹¹⁹ Nadal 1898-1905.

⁹²⁰ Nicolau 1949.

⁹²¹ Rheinbay 1995.

⁹²² Wadell 1985, S. 12.

⁹²³ Rheinbay 1995, S. 55, zitiert nach Anm. 85.

⁹²⁴ Rheinbay 1995, S. 49.

⁹²⁵ 1563 bittet Petrus von Nizza im Auftrag des belgischen Ordenprovinzials Mercurian in einem Brief Borja, er möge ihm gedruckte Bilder schicken. Ab 1566 ist eine Druckerei im Noviziat S. Andrea in Rom nachweisbar. Borja war demnach einer der, wenn nicht der wichtigste Mann im Orden, der sich mit Bildern beschäftigte.

⁹²⁶ Rheinbay 1995, S. 52.

Rheinbay annehmen möchte, daß es sich dabei um die vermeintlichen Agresti-Zeichnungen, um Kopien oder um Holzschnitte danach handele, ohne dafür Nachweise zu bringen.⁹²⁷

Es ist nun notwendig, sich noch einmal vor Augen zu führen, daß es Wadell nicht überzeugend gelungen ist, die Zeichnungen Agresti zuzuschreiben, so daß alle darauf beruhenden Datierungen und Schlüsse als noch willkürlicher angesehen werden müssen als die Zuschreibung selbst. Rheinbay übernimmt die Zuschreibung an Agresti ohne kritische Auseinandersetzung und die daraus folgende frühe Datierung. So meint er nun, daß jedesmal, wenn in der Korrespondenz der Jesuiten während der 1560er und 1570er Jahre die Rede von Bildern, Bildern nach dem Leben Jesu etc. ist, jene fragwürdigen Zeichnungen gemeint sein müssen; absurd, dies für eine Zeit anzunehmen, in der unzählige Bilder nach dem Leben Jesu kursierten.

Nadals Werk scheint 1573/1574 fertig zu werden, denn 1574 sucht Nadal einen Verleger in Augsburg, weil er sich in Hall / Tirol aufhält und engen Kontakt zu den Fugger in Augsburg pflegt. Da der für die Fugger tätige Graveur zu alt ist, wird der in seiner Zeit bekannteste Buchdrucker – Christophe Plantin in Antwerpen (am 1.10.1575) – mit der Suche nach einem geeigneten Graveur beauftragt.⁹²⁸ Im Oktober 1575 berichtet Nadal, die *Adnotationes* seien fertig, von den *Meditationes* fehlten noch acht.⁹²⁹ Das Manuskript wird zwischen 1575 und 1580 von mehreren Kollegen – darunter Mercurianus, Petrus Canisius, Johannes Zonhovius aus Flandern u.a. – Korrektur gelesen, begutachtet und von Nadal daraufhin immer wieder überarbeitet.⁹³⁰ Mit Zonhoven verbessert er nach eigener Aussage gemeinsam die *scritti delle imagini*, also die Bildunterschriften. Nadal lobt Zonhoven als einen, „*der sich auch mit Bildern auskennt*“.⁹³¹ Man kann folglich zu diesem Zeitpunkt davon ausgehen, daß den beiden für diese Arbeit Bilder – wahrscheinlich die von Wadell in Rom gefundenen Zeichnungen – vorliegen. 1577 trifft Nadal wieder in

⁹²⁷ Rheinbay 1995, S. 50.

⁹²⁸ Nadal an Mercurian im Oktober 1575: „...*havendosi di stampar, non si può per di qua, per altre cause, et perchè il incisor (di che io scrissi) è solo et vecchio, et non può, et il Sr. Philippo Fuccaro dice che non ha modo di favorir per die qua. Offerisce ogni favor col Platino. V.P. ha tempo di scriver la sua volontà. Interim seria utile che V.P. fecessianimo alli esaminatori per mezzo delli superiori (o come gli parerà) che faccino diligentier et cito. Io desidero haver il tutto emendato, per offerirlo alla P.V. per quello che gli parerà.*“

„Was den Druck angeht, so ist dies hier nicht möglich aus verschiedenen Gründen: einmal weil der Stecher (von dem ich schon geschrieben habe) alt und allein ist, und nicht mehr kann; und dann, weil der Herr Philipp Fugger sagt, daß er hier keine Möglichkeit sieht. Er bietet sich jedoch an, mit Plantin zu sprechen. So habt Ihr Zeit, mir Euren Willen zu schreiben. In der Zwischenzeit mag es nützlich sein, daß ihr die Prüfer durch die Oberen (oder wie es Euch gut scheint) auffordert, sorgfältig und schnell vorzugehen. Ich möchte gern das Ganze ausgebessert haben, um es Euch anzubieten zu den Zwecken, die Ihr für gut haltet.“ Zitiert nach Rheinbay 1995, S. 58 und Anm. 99.

⁹²⁹ Rheinbay 1995, S. 58.

⁹³⁰ Wadell 1985, S. 12-1, vgl. auch Rheinbay Kapitel 4, S. 55ff.

⁹³¹ Rheinbay 1995, S. 64-65. Zonhoven schlägt – so Nadal in einem Brief – vor, mit ähnlichen Texten ein geistliches Schauspiel über das Leben Jesu zu schreiben.

Rom ein, sein Manuskript wird von den Theologen des Römischen Kollegs geprüft, die Bescheinigung, am Ende der *Adnotationes et Meditationes* abgedruckt, ist von Francesco Toledo ausgestellt worden.⁹³²

Im Vorwort zu Nadals *Meditationes*, gerichtet an Papst Klemens VIII. und geschrieben vom Ordenssekretär Iacobus Ximenes, wird behauptet, der Auftrag sei von Ignatius selbst erteilt worden, also vor seinem Tode 1556. Diese Aussage wird von der Literatur unreflektiert übernommen.⁹³³ Um die Phantasie des Meditierenden anzuregen, empfiehlt Ignatius die Betrachtung von Bildern oder Darstellungen des erwählten Themas. Er selbst hatte für seine Exerzitien Bilder und Illustrationen gesammelt, die er an die Wände seines Raumes heftete, um sie bei der Einleitung der Betrachtung vor Augen zu haben. Exaktere Aussagen zur Kunst sind von Ignatius nicht überliefert. So sollte man die Erwähnung im Vorwort nicht als konkreten Auftrag werten, sondern als Anregung aus der Zeit zwischen 1545 und 1556, in der Nadal und Ignatius engen Kontakt miteinander pflegten. Wahrscheinlich darf man die Stelle als topisch ansehen, da solche Aussagen in Vorworten der Zeit keine Seltenheit sind, hebt man doch die Bedeutung des Werkes.⁹³⁴

Die schwierige Entstehungsgeschichte, besonders die langwierige Suche nach geeigneten Stechern, referierte erstmals 1888 Max Rooses, der als erster Konservator des Plantin-Moretus-Museums in Antwerpen direkten Zugang zu der erhaltenen Korrespondenz zwischen Plantin und den Jesuiten hatte.⁹³⁵ Seitdem dies bekannt ist, vor allem die Tatsache, daß Plantin nach Jahren der Bemühung resignierte, steht die Frage im Raum, wie es trotzdem dazu kam, daß die *Evangelicae Historiae Imagines* in Antwerpen gestochen und verlegt wurden.

Trotz der politischen und religiösen Unruhen in Flandern wird mit Unterbrechungen verhandelt.⁹³⁶ Bis im April 1580 Nadal stirbt, kommt man jedoch zu keiner Einigung. Bis zu diesem Zeitpunkt läßt sich das Geschehen durch die Korrespondenz Nadals nachvollziehen, nach seinem Tod ist dies nur noch fragmentarisch durch zeitgenössische Dokumente möglich.⁹³⁷ Vor allem wird nun die im Plantinarchiv erhaltene Korrespondenz von Christophe Plantin entscheidender Informationsträger.⁹³⁸ Die Ordensleitung übernimmt die Verhandlungen mit dem Verleger. Der römische Jesuitenkünstler Giovanni Battista Fiammeri, seit 1576 selbst Mitglied des Ordens, lehnt den Auftrag ab, weil ihm die Aufgabe als zu schwierig erscheint. Er fertigt jedoch, wie oben ausgeführt, eine Serie von Zeichnungen an, die als Vorlagen für die Kupferstiche dienen sollten.

⁹³² Wadell 1985, S. 14.

⁹³³ Wadell 1985, S. 10, Anm. 12, in der sie auf das Vorwort verweist, siehe auch Rheinbay 1995, S. 43ff.

⁹³⁴ Vgl. z.B. Schottenloher 1953.

⁹³⁵ Rooses 1888.

⁹³⁶ Wadell 1985, S. 13/14.

⁹³⁷ Wadell 1985, S. 14.

⁹³⁸ Erstmals 1888 durch Rooses veröffentlicht.

Die Verhandlungen im Norden laufen vermutlich über den Vermittler P. Ludovico Torvardus SJ in Köln. Noch fünf Jahre später sucht man nach einem Graveur. Philips Galle und Johann Sadeler ließen sich nicht verpflichten, ebenso wenig Marten de Vos, der aber zwei neue Zeichnungen anfertigte. Diese Zeichnungen schickte Plantin nach Rom, um zu sehen, ob sie den Patres zusagten.⁹³⁹ 1586 lehnt Hendrick Goltzius aus Haarlem ab, obwohl er kontinuierlich bei Fertigstellung eines jeden der 153 Stiche bezahlt worden, in Antwerpen acht Jahre von Steuern und anderen Abgaben befreit gewesen wäre und auch keine Soldaten bei sich hätte aufnehmen müssen. Außerdem sollte er alle Einkünfte, Freiheiten und Vorrechte genießen, die denen zustünden, die sich im Dienste des Generalgouverneurs der Provinz befinden.⁹⁴⁰

Plantin macht dem Orden daraufhin den Vorschlag, die Gravuren in Rom anfertigen zu lassen, da alle Kupferstecher, die er in Antwerpen kannte, viel höhere Preise verlangten, als dies allgemein üblich ist. Zum wiederholten Male erwähnt Plantin in diesem Brief, daß man sich auf Versprechen der Brüder Wierix nicht verlassen könne. Diese scheinen schon länger im Gespräch zu sein, Plantin lehnt sie aber ab.⁹⁴¹ Ende des Jahres 1586 läßt Plantin sich zu Verhandlungen mit den Brüdern Wierix überreden, da er sämtliche Zeichnungen zur Verfügung gestellt bekommt nebst den Mitteln, die er braucht, um die Graveure jede Woche entsprechend zu bezahlen. Plantin berichtet aber gleichzeitig noch einmal von den Lebensgewohnheiten der Brüder: Sie könnten in Antwerpen bis zu acht Gulden am Tag verdienen. Sie arbeiteten einen oder zwei Tage, um dann das Geld in schlechter Gesellschaft und in Wirtshäusern auszugeben, wo sie am Ende sogar ihre Kleider verpfändeten. Wer ihre Arbeit brauchte, mußte sie also zuerst auslösen und dann bei sich wohnen lassen, bis sie ihre Schulden bezahlt hätten, dann würden sie aber sofort wieder verschwinden, obwohl sie wüßten, daß man von ihnen Arbeit erwarte. Mitte Januar 1587 geht Plantin persönlich zu den Wierix. Hieronymus Wierix will den Auftrag annehmen, erregt sich aber heftig, man wolle sich wohl über ihn lustig machen, denn es handele sich um dieselben Gravüren, die man Galle, Sadeler, seinem Bruder und ihm selbst schon angeboten hätte. Seinem Bruder und Goltzius hätte man sogar angeboten, dafür nach Rom zu gehen. Er fordert nun anstatt zwei Jahre für die Bearbeitung derer drei und anstatt dreißig Florin pro Stich sechzig. Um das Maß voll zu machen, verlangt er außerdem auch noch neue Vorlagen, da die Zeichnungen seiner Ansicht nach zu minderwertig seien. Plantin schreibt, daß die Arbeiten von den Brüdern seiner Meinung nach mindestens sechs Jahre in Anspruch nehmen werden und endet mit der Bitte, von diesem Auftrag befreit zu werden. Plantins Korrespondenz bricht hier ab, er selbst

⁹³⁹ Wadell 1985, S. 15.

⁹⁴⁰ Wadell 1985, S. 15.

⁹⁴¹ Zur Zusammenarbeit von Plantin und des Wierix-Brüdern siehe auch: Rooses 1896, S. 274-279.

stirbt zwei Jahre später im Alter von 62 Jahren, die Brüder Wierix schaffen es aber entgegen allen Voraussagen die Arbeit 1593 zu Druck zu bringen.⁹⁴²

Die *Evangelicae Historiae Imagines* erschienen 1593 in Antwerpen ohne den Namen eines Druckers, was ungewöhnlich ist, weil die Angabe des Druckernamens vorgeschrieben war. Damit sollten anonyme zweideutige oder anstößige religiöse oder politische Schriften verhindert werden. Nun handelt es sich hier um eine Ausnahme, weil die Gesellschaft Jesu das Werk Papst Klemens VIII. widmet. Daß die Ausgabe von einer Jury geprüft wurde, kann man der Angabe „Superiorum permissu“ auf dem Titelblatt entnehmen. Als Hauptgrund, weshalb die Angabe des Druckernamens fehlt, vermutet Wadell das Finanzierungsrisiko, das mit einer solchen Ausgabe verbunden war. Bis 1595 sind 2300 Exemplare⁹⁴³ nachzuweisen. In Anbetracht der teuren Stiche war dies ein finanzielles Risiko, das kein Drucker übernehmen wollte. Da die *Adnotationes et Meditationes* 1594 bei Martin Nutius erschienen, wird er auch als Drucker für die *Evangelicae Historiae Imagines* 1593 vermutet.⁹⁴⁴

Illustrierte jesuitische Andachtsbücher

Obwohl bereits oben angeschnitten, muß die Frage nach Originalität der Davidischen Bücher hier abermals gestellt werden. Tatsächlich läßt sie sich noch weiter zuspitzen: Wann erschien nun das erste bebilderte, jesuitisch geprägte, vom Orden in Auftrag gegebene Erbauungsbuch? Dies ist nicht eindeutig zu beantworten: In Rom erscheinen Anfang der 1580er Jahre drei Druckwerke Cavalleris (z.B. Abb. 162-166) nach Fresken (Abb. 158-161) des Malers Niccoló Circignani, genannt Il Pomarancio (1516-1597).⁹⁴⁵ 1586 erscheinen die von Julius Roscius verfaßten *Icones operum misericordiae cum sententiis et explicationibus* mit Kupferstichen von Mario Cartaro (Abb. 152-154 und 156). Unsicher ist, ob und wenn ja, seit wann zu diesem Zeitpunkt die Illustration der *Evangelicae Historiae Imagines* des Jesuiten Hieronimus Natalis bereits Form angenommen hatte. Nach Wadell wären die Meditationen erstmals in einem Brief von Nadal an Borja erwähnt worden.⁹⁴⁶ Dies korrigierte bereits Rheinbay, wie oben erwähnt, durch richtige Lesung des zitierten Briefes, in dem Nadal sich dahingehend äußert, daß er sich weder mit Meditation noch mit Bildern beschäftigen wolle.⁹⁴⁷ Die Publikation erfolgt erst 1593 – 13 Jahre nach

⁹⁴² Wadell 1985, S. 16.

⁹⁴³ Zu den unterschiedlichen Druckzuständen, Signaturen und Zusammenstellungen der Stiche der verschiedenen Ausgaben-Exemplare vgl. Wadell 1985, S. 18-19.

⁹⁴⁴ Wadell 1985, S. 18.

⁹⁴⁵ Salviucci 1991.

⁹⁴⁶ Wadell 1985, S. 12.

⁹⁴⁷ Rheinbay 1995, S. 55, zitiert nach Anm. 85.

dem Tod des Autors Hieronymus Natalis – in Antwerpen. Wie oben dargestellt, bestehen berechtigte Zweifel, ob die Vorzeichnungen von Agresti stammen und vier Jahrzehnte vor Veröffentlichung des Werkes hergestellt wurden. Einiges spricht für deren Anfertigung nach Textfertigstellung durch Natalis, in der zweiten Hälfte der 1570er Jahre, in zeitlicher Nähe zur Vergabe der Aufträge an die Stecher Wierix.

Die Werke Circignanis, Roscius' und Natalis' interessieren hier nur als Vorläufer zu den eigentlichen Untersuchungsobjekten. An ihnen konnten die Anfänge des Meditationsprinzips mit eng verknüpftem Bild und Text aufgezeigt und exemplarisch die Zusammenarbeit eines Künstlers mit den Jesuiten als Auftraggeber und mit dem Druckleger der bebilderten Bücher vorgestellt werden. Es sei an die oben referierten Probleme um bestimmte Charakteristika der Bücher erinnert, vor allem an die schwierige Rezeptionsgeschichte des Buchstabenverweissystems, das zunächst in polemischer Graphik der konfessionellen Auseinandersetzung auftaucht, in der niederländisch-flämischen Graphik in den 1570er Jahren bei Goltzius, in den 1580er Jahren bei Philips Galle verwendet wird. Die mit Buchstaben entschlüsselten Blätter von Goltzius (Abb. 147-150) und die mit Text überladenen Stiche Philips Galles der *Misericordia*-Serien (Abb. 151) vermitteln mit hoher Wahrscheinlichkeit derartige Neuerungen nach Rom, wo sie für genannte Fresken (Abb. 158-161), deren Nachstiche (Abb. 162-166) und die Roscius-Blätter (Abb. 152-155) verwendet, schließlich über die Illustrierung der Natalis-Texte durch die Wierix (Abb. 196-199) in Antwerpen in der Illustration jesuitischer Andachtsbücher etabliert werden. Diese Verbindungen und Rezeptionsstufen wurden in der Literatur bisher nicht bemerkt, dafür aber stets direkt und indirekt der Bildgebrauch in jesuitischer Literatur erbaulich-didaktischen Charakters auf den Ordensgründer Ignatius selbst zurückgeführt, bzw. als Ausdruck spezifisch jesuitischer Spiritualität verstanden. Stellvertretend sei Rheinbay zitiert, der die Verwendung des Buchstabenverweissystems in den Märtyrer-Zyklen und den daraus entstandenen Druckwerken Cavallieris wie folgt begründete: „...nutzte so der Orden die ihm als spirituelles Erbe vom Gründer mitgegebene Beziehung zwischen Wort und Bild für seine vielfältigen Aufgaben aus.“⁹⁴⁸ Dies ist nach den hier erarbeiteten Ergebnissen nicht haltbar. Zunächst muß daran erinnert werden, daß, wie oben ausgeführt, die *Exercitia* im 16. Jahrhundert nur in Exzerpten und Kleinausgaben für die Leiter der Meditationen verbreitet werden, repräsentative oder für die persönliche Andacht illustriert konzipierte Ausgaben nicht existieren.⁹⁴⁹ Zu Lebzeiten des Ignatius entstehen demnach keine Verbindungen von Bild und Wort, sein Einfluß kann in Ermangelung diesbezüglicher Äußerungen schlichtweg verneint werden. Andachtsbilder mit Buchstabenverweissystem und ähnliche Verzahnungen von Wort und Text sind kein spirituelles Erbe von Ignatius, haben ihren Ursprung vielmehr in protestantischer Graphik. Erst nach dem Tod des Ordensgründers 1556 und

⁹⁴⁸ Rheinbay 1995, S. 72.

⁹⁴⁹ Zur illustrierten Ausgaben der *Exercitia Spiritualia* siehe S. 257-260.

nach dem Tod des Autors Natalis 1580 erscheint in Antwerpen mit den *Evangelicae Historiae Imagines* ein erstes Andachtsbuch eines jesuitischen Verfassers, das Bilder verwendet, interessanterweise unter Verwendung des zuletzt von Philips Galle für religiöse Bilder verwendeten Buchstabenverweissystems. Als Theodoor Galle für Moretus die Illustrationen der Davidschen Bücher konzipierte, konnte er auf die Blätter des Vaters und die Ausgaben von Natalis *Evangelicae Historiae Imagines* zurückgreifen, allerdings mit vielen Veränderungen und in weitaus komplexerer Form. Der Unterschied zwischen den Davidschen Büchern zu den direkt vorausgehenden Nadal-Ausgaben liegt nämlich vor allem darin, daß der Text bei David nicht mehr narrativ, sondern kompilativ-exemplarisch ist. So verlieren auch die Bilder ihren „realistischen“ Erzählcharakter, den sie bei Nadal als Bilder zum Leben Christi besitzen. In den Büchern Davids werden abstrakte Glaubensinhalte, Gedanken, keine Geschichten oder Szenen aus dem Leben Christi verbildlicht. Bei Nadal erkennt man auch ohne Erläuterung das Thema des jeweiligen Stiches, bei den komplizierten allegorischen Verbildlichungen, die Galle aus den moralisch-didaktischen Texten Davids entwickelt, muß der Text zum Verständnis hinzugezogen werden. Abgesehen von den oben analysierten Variationen dieser Bild-Text-Experimente, zeigt deren Rezeption in Sucquets Werk Erfolg und Attraktivität des Konzepts bei den Zeitgenossen.

Sind Jan Davids Bücher Emblembücher?

Sowohl die vier oben analysierten Bücher Jan Davids als auch das Werk Antoine Sucquets werden in Sekundärliteratur⁹⁵⁰ und Verschlagwortung in Bibliothekskatalogen⁹⁵¹ als Emblembücher bezeichnet. Gegen diese Bezeichnung und Einordnung sprechen mehrere im folgenden auszuführende Argumente, die vor allem mit zeitgenössischen Emblemdefinitionen abgeglichen werden sollen, um anachronistische Perspektive zu vermeiden und den Intentionen von Verfasser, Verleger und Kupferstecher gerecht zu werden.

Zunächst ist das Zeugnis der Bücher selbst, damit von Autor und Verleger heranzuziehen: In keinem der fünf Titel taucht der Begriff „Emblem“ auf. Ebenso wenig findet man das Wort Emblem oder eines seiner anderssprachigen Äqui-

⁹⁵⁰ Beispielsweise bei: Salviucci 1996, Vorwort: „...le livre mystique illustré flamand, dans lequel l'emblématique joue un rôle important...“ / Lieb 1999: *Emblematische Experimente. Formen und Funktionen der frühen Jesuiten-Emblematik am Beispiel der Emblembücher Jan Davids.* / LCI Bd. 1, Sp. 629: Hier wird Jan Davids *Veridicus Christianus* als „Christologisches Emblembuch“ bezeichnet. Spengler 2003, S. 130 „...Ein emblematisches Meditationswerk,..., *Paradisus Sponsi et Sponsae.* / Spengler 2003, S. 154/155: „Eine lesefreundige Variante des Emblems stellen auch die Stichillustrationen in Jan Davids *SJ Kontemplationsbüchlein Occasio arrepta, neglecta.* ... dar.“ Desweiteren bei Kat. Passau 1987, S. 322-324, Chatelain 1993, S. 156-158, Bangerter-Schmid 1986, S. 132.

⁹⁵¹ Beispielsweise in den OPACs der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der Staatsbibliothek Berlin und der Bayerischen Staatsbibliothek München.

valente in Vorworten, Vorreden an den Leser, Überschriften oder anderen Rahmentexten und Überschriften. Auch in den Texten von David und Sucquet wird nicht ein einziges Mal der Begriff Emblem gebraucht.⁹⁵² Die Werke selbst wurden demnach von ihren Autoren und Verlegern nicht als Emblembücher verstanden, die sich sonst stets in Titel und Vorwort als solche zu erkennen geben.⁹⁵³ Auch in den erhaltenen Briefen Jan Davids an seinen Verleger Balthasar Moretus taucht der Begriff „Emblem“ nirgends auf. Die Bilder werden stets als *imagines* bezeichnet.⁹⁵⁴

Da nun davon auszugehen ist, daß alle an den Buchprojekten beteiligten Personen, die in Antwerpen, damaligem Zentrum europäischer Buchproduktion, lebten, mit den verschiedenen Spielarten des Emblembuchs vertraut waren, darf man mit höchster Sicherheit feststellen: Weder Autor noch Verleger oder Kupferstecher sahen in den fraglichen Werken Emblembücher. Weiteres wichtiges Argument gegen die Bezeichnung ist die Tatsache, daß man bei allen hier besprochenen Büchern Text und Stiche einzeln erwerben konnte. Dies geht auf die gewachsene Arbeitstradition zwischen den Galles und Moretus zurück, ist aber von keinem tatsächlichen Emblembuch bekannt, widersprüche auch vollständig den Anforderungen an ein Emblem. Hierzu sei kurz auf Emblem und Emblemtheorie eingegangen.

Das Emblem ist zunächst eine literarische Form, folgt literarischer Tradition und funktionaler Bestimmung, besteht aus *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio*, vorgebildet in dem ersten und damit traditionsbildenden Emblembuch, dem *Emblematum liber* des Andreas Alciatus von 1531. Dessen gezielt experimentelle Erfindung schafft den Rahmen der Erfolgsgattung Emblem.⁹⁵⁵ Auch für die folgende Emblematik bis in die Wirkenszeit Davids bleibt dieser Rahmen verbindlich, betrachtete man bestimmte Komponenten und Eigenheiten als konstitutiv notwendig für die literarische Gattung.⁹⁵⁶ Jacobus Pontanus, selbst Jesuit, legte in seiner 1594 erschienenen Poetik besonderen Wert auf Dreiteilung und gegenseitige Ergänzung von Vers und Bild: *Iam verò emblema tria continet: epigraphen, velut rei totius animam, pic-*

⁹⁵² Vgl. die Übersichten zu den Emblembüchertiteln in RDK V, Sp. 151ff.

⁹⁵³ Vgl. die z. B. die bei Henkel/Schöne 1996, S. XXXIII-LVII aufgelisteten Titel.

⁹⁵⁴ Vgl. ab Seite 112ff. Lediglich ein einziges mal taucht das Wort „Emblemata“ am Ende des *Veridicus* bei der Erläuterung des papierenen Findrades auf, verwendet zur Bezeichnung der Überschriften – ganz im Sinne der antiken Wortbedeutung – in deutlicher Unterscheidung von allegorischen Bildern und erklärenden Texten. *Veridicus* 1601, S. 373.

⁹⁵⁵ 1522 schreibt Alciatus: *libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebunaturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifeces, fusores, id genus conficere possint, quae scuta appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus.* [Ich habe ein Büchlein von Epigrammen zusammengestellt, dem ich den Titel Emblemata gegeben habe. In den einzelnen Epigrammen nämlich beschreibe ich etwas, was aus der Geschichte oder aus den natürlichen Dingen etwas elegant bezeichnet, woraus Maler, Goldschmiede und Gießer jene Gattung herstellen können, welche wir Schilde nennen und mit Hüten bedecken oder als Wappen tragen.]

⁹⁵⁶ Dazu HWdR Bd. 2, Artikel „Emblem“, Sp. 1098-1108.

turam et poesin, artes germanas, quae se ita explicent, ut altera alteri sit interpres. Et pictura quidem, tanquam corpus, poesis tanquam animus est: fitque ut emblema non possit non esse gratum, in quo et aures dulci carminum numero delctantur, animi pascuntur, et oculi pictura recreantur. („Ein Emblem hat drei Bestandteile: die Inschrift als Seele des Ganzen, die bildliche Darstellung und die Dichtung, das sind zwei verschwisterte Künste, die sich so erklären sollen, daß die eine zur Dolmetscherin für die andere wird. Und dabei ist das Bild gleichsam der Körper und die Dichtung gleichsam der Geist. So kommt es, daß ein Emblem in jedem Fall attraktiv ist, da es durch die Verse die Ohren erquickt und den Geist labt und durch das Bild die Augen erfreut.“)⁹⁵⁷

So wird seit Alciatus die Dreiteilung des Emblems in *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* beibehalten und stets dahingehend verstanden, daß die *inscriptio* von notwendiger Kürze die *pictura* von erforderlicher Rätselhaftigkeit und die *subscriptio* von aufklärend auflösendem, erklärendem Charakter zu sein hat. Dabei wird bei Alciatus und späteren sich emblemtheoretisch äussernden Autoren⁹⁵⁸ größter Wert auf enigmatischen Charakter und unklares oder mehrdeutiges Spannungsverhältnis zwischen *inscriptio* und *pictura* gelegt.⁹⁵⁹ Ebenso wichtig ist, daß die Auflösung in der *subscriptio* in Form lateinischer Distichen und gelegentlich auch anderer Versmaße, doch nie in simpler Prosa erfolgt. Die Auflösung des Rätselspiels zwischen *inscriptio* und *pictura* mußte den literarischen Gattungserwartungen gemäß in versgebundener und damit sprachlich und inhaltlich stilisierter Form erfolgen. In keinem Emblembuch wird der Rätselcharakter der *pictura* durch eine eins zu eins Erklärung der Bildelemente, geschweige denn durch Buchstabenverweise erläutert. Eine solche Erklärung hätte, nach dem Emblemverständnis des 16. und frühen 17. Jahrhunderts geurteilt, in zweierlei Weise gegen die Anforderungen an das Emblem verstoßen: Zum einen sollte die *pictura* nicht vielteiliges, aus Einzelallegorien zusammengestelltes Bild nach Art allegorischer Historien darstellen, sondern in möglichst knapper Bildform, sei es durch Gegenstand, Person oder Einzelszene, teils auch Exempel in inhaltlicher Spannung mit der *inscriptio* stehen. Die Rätselhaftigkeit des Gesamtemblems entstand also nicht aus einem unverständlichen Bild komplizierter Zusammenstellung, sondern aus der Konfrontation von Motto

⁹⁵⁷ Zitiert aus: Hesius 2002, S. 5-6, dort aus Jacobi Pontani de Societate Iesu Poeticarum Institutio-
num libri tres, Editio tertia..., Ingolstadt 1600, S. 188-190.

⁹⁵⁸ Z.B. Johannes Sambucus (1531-1583): *Emblemata ... cum aliquot nummis antiqui operis*, Ant-
werpen, Plantijn 1564, vgl. uch Höpel 1987, S. 16 und Kat. Köln 1981, Kat. Nr. 1, S. 56-58.
1564 erscheint die erste Ausgabe, 1566 in Antwerpen die niederländische Ausgabe der Emble-
mata von J. Sambucus. Der Übersetzer Gillis betont in seiner Einleitung die Funktion des Bildes
und gibt somit eine der ersten theoretischen Abhandlungen zur Emblemantik: *Damit solche Zierrat*
(=emblemata) nicht nur durch kunstvolle und kostbare Schönheit das Auge ergötzen, sondern auch den Geist
des Betrachters durch scharfsinnige Lehren erbauen, haben manche Autoren sehr weise gewissen Zeichen und Bil-
der mit wenigen Worten versehen, um so die Aufmerksamkeit auf das Nachsinnen zu lenken, was solches be-
deuten möge...“ Zitiert nach Kat. Köln 1981, S. 52/53.

⁹⁵⁹ Dazu HWdR Bd. 2, Artikel „Emblem“, Sp. 1098-1108, Heckscher / Wirth Sp. 88-100 zu den
Bestandteilen und zur Charakterisierung des Emblems.

und Bild.⁹⁶⁰ Zum anderen mußte die Auflösung den Charakter pointenhafter Entspannung in dichterischer Stilisierung bieten. Ein Erklärungstext, der in mehr oder weniger geordneter Abfolge Bildelemente erläutert, ginge somit an den literarischen Anforderungen vollkommen vorbei. Hier zeigt sich die gänzlich andere Traditionsbindung der analysierten Bücher: Moretus, David und der ausführende Künstler orientierten sich zwar hinsichtlich des Seitenlayouts an zeitgenössischen Emblembüchern, indem sie ein Bild mit darüber- und darunterliegender Schrift in Rahmung kombinierten, doch fehlen allen Bestandteilen die konstitutiven Merkmale des Emblems. Die tatsächlichen Wurzeln liegen in der Tradition des illustrierten Andachtsbuches, wo seit hochmittelalterlicher Zeit und neuzeitlichen Experimenten, wie Wolgemuts *Schatzbehälter*, das *Narrenschiff* von Sebastian Brant⁹⁶¹ oder das 1502 bei Thomas Anselm in Pforzheim erschienene und von Sebastian Brant eingeleitete Werk *Memorabiles evangelistarum figurae*,⁹⁶² Bild und Text sowie Bild und Erklärung kombiniert werden. Hierzu kommen oben eingehend besprochene Anregungen aus der damals jüngsten religiösen Druckgraphik.

Ungeachtet jener in der Forschung immer wieder festgestellten Offenheit des Emblems⁹⁶³ führt dies nicht zu einer Auflösung der konstituierenden Dreiteilung, sondern im Laufe noch des 16. Jahrhunderts zu Erweiterungen, einerseits der thematischen Ausrichtung von Emblembüchern, andererseits von Zusätzen, wie Kommentierungen der Embleme oder Notenbeigabe.

Tatsächlich passen die hier untersuchten Werke wie ausgeführt nicht in die Gattung Emblembuch. Daß man sie bislang als solche bezeichnete, hat vor allem drei Gründe: Ein Teil der Autoren folgt unreflektiert der seit Praz⁹⁶⁴ gebrauchten Bezeichnung und nur wenige bemerken Ungereimtheiten,⁹⁶⁵ andere, meist Kunsthistoriker wie Spengler, sehen Buchseiten mit Bildern, die durch Über- und Unterschriften vervollständigt werden, und erliegen dem naiven Kurzschluß, deshalb mit Emblemen zu tun zu haben – zugehörige Texte werden meist nicht beachtet. Eine dritte Gruppe von Forschern, literaturwissenschaftliche Emblemforscher, gelegentlich auch jesuitischer Ordenszugehörigkeit,⁹⁶⁶ versuchen einerseits Davids

⁹⁶⁰ Dazu HWdR Bd. 2, Artikel „Emblem“, Sp. 1098-1108, Warncke 2005, S. 43ff.

⁹⁶¹ Kat. Köln 1981, S. 50.

⁹⁶² Warncke 2005, S. 127/128.

⁹⁶³ Zur Geschichte der Emblemforschung – angefangen bei Giehlow 1915 bis Homann 1971 – vgl. Höpel 1987, S. 27f. Es gibt keine Definition, die mit absoluter Geltung alle jene Verbindungen von Wort und Bild erfaßt, die im 16. und 17. Jahrhundert als Embleme bezeichnet worden sind. Schon 1946 schrieb Henri Stegemeier: „*One may soon hope that the term emblem need not be again and again defined by everyone who today discusses the subject, although this too was the practice of the early creators of emblem books.*“ Stegemeier 1946, S. 27. 1986 schrieb Daly: „*There are almost as many definitions of the emblem as there have been scholars writing on the subject...*“ Daly 1986, S. 163.

⁹⁶⁴ Praz 1964.

⁹⁶⁵ Kaute nimmt bei der Bezeichnung als Emblembuch schon eine Einschränkung vor, indem er zur Einordnung von Jan Davids *Pancarpium Marianum* als „Mariologisches Emblembuch“ in Klammern hinzufügt: keine echten Embleme, biblisch-emblematische Darstellungen. LCI Bd. 1, Sp. 621. Vgl. auch Kat. Passau 1987, S. 323. Lieb 1999.

⁹⁶⁶ Vgl. z.B. Schriften Dimlers SJ.

Bücher für ihr Arbeitsgebiet zu vereinnahmen, andererseits den Jesuiten David für aktuelle Forschungsströmungen attraktiv zu machen. Auffallend ist gerade bei letzteren, daß hierzu kein historischer Emblembegriff herangezogen, sondern ein moderner geschaffen und verwendet wird.

Ungeachtet des Nichtzutreffens der Bezeichnung Emblembuch für die hier behandelten Bücher soll im folgenden ein Beispiel derart fehlgehender Forschungsmeinungen schon ob der Merkwürdigkeit der Argumentation referiert werden. Spengler beschreibt und unterscheidet die Davidschen Bücher untereinander, gleicht sie auch mit Sucquets *Via Vitae Aeternae* ab. Die Davidschen Bücher sind für ihn Emblembücher.⁹⁶⁷ Vor allem bei *Occasio Arrepta Neglecta* sei die klassische Bild-Text-Struktur von *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* konsequent eingehalten.⁹⁶⁸ Wie oben ausgeführt bietet *Occasio* allegorische Handlungen bestimmter Personen, die, gleich den Szenen eines Dramas konzipiert, Dialogtexte der Figuren durch Buchstaben gekennzeichnet unter dem Bild wiedergeben. Wie Spengler allein dies mit konsequenter Einhaltung einer klassischen Emblemstruktur beschreiben will, bleibt rätselhaft. Charakteristisch für die emblematische Verschlüsselung seien auch, so Spengler weiter, die Stiche im *Duodecim Specula*, die ebenfalls die Dreiteilung *pictura* / *inscriptio* / *subscriptio* aufwiesen.⁹⁶⁹ Schon hier scheidet Spenglers Analyse, denn das vermeintliche Emblem besteht aus fünf Teilen: Überschrift, Bild, lateinischer Spruch, Auflösung der Buchstaben und Fließtext mit eigentlicher Buchstabenentschlüsselung. Spengler mißversteh auch die Bilder als Addition emblematischer Motive, er erklärt, die *pictura* bestehe aus mehreren emblematischen *res*. Tatsächlich handelt es sich zuerst um mehrteilige allegorische Darstellungen, die verschiedene Exempel illustrieren. Dies ist undenkbar für die *pictura* eines Emblems, die stets nur ein Motto mit einem Motiv verbildlicht und nicht verschiedene *picturae* zu einem Motto, geschweige denn zu mehreren Motti in einem Bildfeld bildet. Auch die Erklärung des Buchstabenverweissystems wird in falsch gebrauchte emblematische Theorie gezwängt, denn die Referenzbuchstaben wiesen, so Spengler, den Lösungsweg über die *subscriptio* hin zu den Erklärungstexten, diese seien epigrammatisch gefaßt und erschlossen erst über den nachfolgenden Buchtext den erbaulichen Bildsinn.⁹⁷⁰ Diese Verirrung verkennt nicht nur das tatsächliche Zusammenwirken von Bild und Text, sondern auch Kategorien und Begriffe, zeigt vor allem, daß der Autor die Erklärungen nicht las oder nicht verstand. Buchstaben der Davidschen Bücher verweisen auf Erklärungen oder Dialogtexte unter den Bildern, die dann keinesfalls „epigrammatisch“ sein können, oder auf den erklärenden Folgetext, die Unterschriften sind aber keinesfalls ver-

⁹⁶⁷ Spengler 2003, S. 130, S. 152, S. 154/155, S. 363.

⁹⁶⁸ Spengler 2003, S. 155.

⁹⁶⁹ Spengler 2003, S. 156: „Charakteristisch für die emblematische Verschlüsselung sind die in Jan Davids SJ Erbauungsbuch *Duodecim Specula* von Theodor Galle geschaffenen Kupfer....“

⁹⁷⁰ Spengler 2003, S. 156.

rätself, allenfalls faßt ein Vers die Überschrift erklärend zusammen. Spenglers unhaltbare Einschätzungen dürften Produkt einer leichtfertigen und unkritischen Übernahme der als schmückend und interessant empfundenen Bezeichnung der Davidschen Bücher als Emblembücher zu verstehen sein.

Diese Einordnung geht zuerst auf Praz⁹⁷¹ zurück, wurde dann aber vor allem durch Breidenbach⁹⁷² in seiner Dissertation über den jesuitischen Emblematiser Jeremias Drexel aufgenommen und bestätigt. Der seither ebenso häufig wie unkritisch angewandte Begriff der Jesuitenemblematiser begann hier seinen Siegeszug. Ermöglicht wurde dies auch durch eine eigenartige Tendenz der Forschung, das Emblem in seinen Spielarten und Veränderungen begrifflich scharf und in Abstimmung mit zeitgenössischer Praxis und Theorie zu verstehen, während der Begriff Emblembuch in unverständlicher Schwammigkeit unkontrolliert angewendet wurde,⁹⁷³ obwohl gattungsbedingt ein Emblembuch eigentlich nur als Sammlung von Emblemen zu verstehen ist. Bereitwillig aufgenommen und ausgeweitet wurde der Begriff der jesuitischen Emblematiser von Dimler⁹⁷⁴ und Daly.⁹⁷⁵ Argumentativ gehen beide Autoren so vor, daß sie die kategoriale Einordnung der Davidschen Bücher als Emblembücher zunächst als unumstößliche Prämisse voraussetzen, im Anschluß den Emblembegriff in Rückschau ausweiten. Dabei entdeckt Daly bis zu neun Bestandteile des Emblems, die er allerdings nicht mit historischen Aussagen korreliert. Die Offenheit des Emblembegriffs im 16. Jahrhundert, das Fehlen verbindlicher theoretischer Definitionen, wird als Argument für derartige Ausweitungen herangezogen. Dabei übersieht man die emblematische Praxis in jenen Werken, die sich in Titel und Vorwort als Emblembücher bezeichnen und die oben referierten Charakteristika der dreiteiligen Konzeption gewollter Verrätselung und gegenseitiger Erhellung überwiegend einhalten und nirgends auch nur in die Nähe der Davidschen Konzeptionen geraten. Derartige Vereinnahmungen geschehen systematisch: Wenn Dimler die *Evangelicae Historiae Imagines* als Protoemblembuch in Anspruch nimmt,⁹⁷⁶ bezeichnet er ein Andachtsbuch, das Leben-Christi-Szenen zu meditativer Andacht erläutert, in dem Bildmotive durch Buchstaben bezeichnet und erläutert werden, als Vorstufe eines Emblembuchs. Da 1593, als die *Evangelicae Historiae Imagines* erschienen, Emblembücher eine etablierte Gattung waren, scheint dies auf das indirekt als Entwicklungshöhepunkt suggerierte jesuitische Emblembuch zu zielen. Dies wird als Besonderheit herausgestellt,

⁹⁷¹ Praz 1964.

⁹⁷² Breidenbach 1970.

⁹⁷³ Deutlich und mit hoher Nachwirkung zeigt dies der RDK-Artikel „Emblem, Emblembuch“ von Heckscher und Wirth.

⁹⁷⁴ An der Kategorisierung der „jesuitischen Emblembücher“ Dimlers allein ist zu erkennen, daß von ihm so gut wie alle bebilderten, jesuitisch erschienen Bücher als Emblembücher bezeichnet werden. Dimler 1977, S. 382, siehe auch Dimler 2005.

⁹⁷⁵ Daly 1999. Man beachte auch die dort zahlreich zitierten Gemeinschaftsaufsätze von Daly und Dimmler.

⁹⁷⁶ Dimler 1997, S. 97, Anm. 14: Jerome Nadal, one of Ignatius's closest confidants, and himself the author of the proto-emblematic text *Evangelicae Historiae Imagines* published in 1593, ...”

wobei als Argumente etwa die Bücher Davids und Sucquets erhalten müssen, die nun aber von den Zeitgenossen nicht als Emblem verstanden wurden. Position und Absicht von Daly und Dimler lassen sich wohl nur so verstehen, daß jesuitische Emblembücher als krönende Besonderheit der evolutionär verstandenen Geschichte des Emblemes erklärt werden sollen. Abgesehen von der historischen Fragwürdigkeit und wie gezeigt inkonsistenten Argumentation in Zirkelschlüssen scheinen hier katholisch-jesuitische Repräsentationsinteressen den historischen Blick zu verstellen. Es sei an dieser Stelle nur noch darauf hingewiesen, daß in Rom in Santo Stefano Rotondo gegenüber den auch in Graphik publizierten Fresken mit Buchstabenverseissystem zwischen den Säulen Tafeln mit Emblemen aufgehängt wurden, die bereits 1589 von Roscius mit Reproduktionsgraphiken in Buchform (Abb. 168 und 169) veröffentlicht und dort anders als die durch Buchstaben erläuterten Fresken als Embleme bezeichnet wurden: Jesuiten des ausgehenden 16. Jahrhunderts wussten Embleme und Bilder mit beigegebenen Texterklärungen zu unterscheiden.

Besonders bemerkenswert ist der Umstand, daß seit Praz bis in jüngste Zeit zu Bellot bemerkt wurde, daß die Davidschen Bücher eigentlich keine richtigen Embleme enthalten,⁹⁷⁷ die jeweiligen Autoren aber dennoch und in jüngster Zeit wohl auch durch die Autorität Dalys und Dimlers an der falschen Bezeichnung als Emblembuch festhalten.

Ungeachtet der Schwierigkeit, gezielt experimentelle, gegen Gattungskonventionen verstoßende Erfindungen wie die Bücher Jan Davids mit einer Bezeichnung kategorisieren zu wollen, sei hier als Arbeitsinstrument eine Bezeichnung als allegorisch-didaktisches Andachtsbuch vorgeschlagen, Variationen sind denkbar, solange der Emblembezug vermieden wird.

Jesuitische Emblembücher im Vergleich

Hermann Hugo und Boetius a Bolswert: *Pia Desideria*, 1624

Die „*Frommen Wünsche*“ des Jesuitenpaters Hermann Hugo erscheinen erstmals 1624 mit 46 Kupferstichen von Boetius a Bolswert (z.B. Abb. 204), der vier Jahre zuvor *Via Vitae Aeternae* von Sucquet SJ illustriert hatte. Zwischen 1624 und 1757 erlebte das Werk 42 Auflagen. Das Leitthema des Buches ist das Verlangen der Seele nach Christus. Es ist in drei Teile gegliedert: *Gemitus animae poenitentis* – Das Stöhnen der büßenden Seele, *Vota animae sanctae* – Gelübde der heiligen Seele, *Sus-*

⁹⁷⁷ Praz 1964, Kaute in LCI Bd. 1, Sp. 621, Lieb 1999 und Bellot 2007. Kaute nimmt bei der Bezeichnung als Emblembuch bei Jan Davids *Pancarpium Marianum* als „*Mariologisches Emblembuch*“ die in Klammern gesetzte Einschränkung vor: *keine echten Embleme, biblisch-emblematische Darstellungen*. Auch Praz hatte Bedenken beim *Pancarpium*, Lieb hingegen beim *Veridicus* und Bellot beim *Duodecim Specula*.

piria animae amantis – Seufzer der liebenden Seele. Die menschliche Seele erscheint in jeder Darstellung als Mädchen in langem Gewand. Das Schema Motto-Bild-Unterschrift funktioniert nicht exakt: Längere Kapitel werden mit einem Bild und einem kurzen Bibelzitat eröffnet, auf der gegenüberliegenden Seite erscheint das jeweilige Bibelzitat als Motto, gefolgt von der Unterschrift in Gestalt eines Hymnus oder einer Meditation in Versen, die sich über die folgenden Seiten erstrecken. Das Motto wird noch einmal wiederholt, es folgt eine Sammlung von Belegstellen und Kommentaren. Einer Bildseite entsprechen im Durchschnitt etwa acht Textseiten. Anders als bei Davids Büchern bleibt aber die Dreiteilung in Motto, Bild und Erläuterung, Rätselcharakter in der Spannung zwischen Motto und Bild erhalten. Das Werk diente dem jesuitischen Schulgebrauch, wofür es reiches Material bot: Vorlagen für die leidenschaftlich-gefühlvolle und bildhaft-anschauliche Vermittlung von Glaubensgut sowie ein Kompendium von Belegen und Zitaten aus den Schriften der Kirchenväter. Das Verfassen von Emblemen wurde als literarische Übung an den Kollegien betrieben.⁹⁷⁸ Im Rahmen dieser in der *ratio studiorum* verankerten Stellung des Emblems im jesuitischen Bildungsbetrieb sei in Hinblick auf die verfehlt Bezeichnung der Davidschen Bücher noch einmal darauf hingewiesen, daß Jesuiten des frühen 17. Jahrhunderts sehr genau wußten, wie Embleme funktionierten und welchen literarisch-theoretischen Anforderungen sie zu genügen hatten, und daß ein jesuitisches Emblembuch wie das frühe Beispiel Hugos diesen Anforderungen genügt und sich als Emblembuch zu erkennen gibt.

Imago Primi Saeculi Societas Iesu, 1640

Ein weiteres sehr verbreitetes und eindeutig als Emblembuch zu bezeichnendes Werk soll vorgestellt werden. *Imago primi saeculi* (Abb. 205 und 206) entsteht zur einhundertjährigen Gründungsfeier des Ordens im Jahre 1640, gedruckt von Balthasar I. Moretus. Der Text stammt von verschiedenen Ordensmitgliedern, das Werk ist in sechs Teile gegliedert, jeder beschreibt eine Phase der ersten hundert Jahre des Ordens korrespondierend mit den verschiedenen Stadien im Leben Christi. Der letzte Teil ist spezifischen Ereignissen der Ordensgeschichte in den Niederlanden gewidmet. Das Werk wird von 126 Emblemen illustriert, der Titelkupfer wurde von Cornelis II. Galle nach einem Entwurf von Filips Fruytiers gestochen.⁹⁷⁹ Noch im gleichen Jahr ediert Moretus eine niederländische Übersetzung unter dem Titel *Af-beeldinghe van d'eerste eenwe der Societet Iesu* mit Texten von Adriaen Poirters. Von der lateinischen Version erschienen 1050, von der niederländischen 1525 Exemplare.⁹⁸⁰ Das Werk ist ein weiteres Beispiel dafür, daß man in der Gesellschaft Jesu den Emblembegriff recht ernst nahm, Emblembücher als

⁹⁷⁸ Kat. Köln 1981, S. 68, Porteman 1996.

⁹⁷⁹ Kat. Antwerpen 1993, S. 333.

⁹⁸⁰ Kat. Antwerpen 1993, S. 333.

solche bezeichnete und auch tatsächliche, der Gattungstradition entsprechende Embleme enthielten. Diese bestanden aus thematischer Überschrift, knapp formulierter *inscriptio*, *pictura* in Kartusche und *subscriptio* in lateinischen Distichen.

Neue Bildthemen in der Druckgraphik in Antwerpen um 1600

Viele Stiche werden auf „nach 1585“ datiert, weil man sie für besonders „*gegenreformatorisch*“, „*katholisch*“ hält. Zwischen 1577 und 1585 unterlag Antwerpen der Vorherrschaft der Calvinisten. Baron Liedekerke, Gouverneur von Antwerpen, Guillaume, Baron de Rouck und Pontus de Noyelles, Seigneur de Bourse glückte 1577 die Einnahme der vom Herzog Alba 1567/68 gegen Antwerpen errichteten und mit spanischen Truppen besetzten Zitadelle im Süden der Stadt, woraufhin die spanischen Truppen abzogen. 1585 wurde der religiösen Freiheit – die dem Einfluß Wilhelms von Oranien zu verdanken war – durch die Rückeroberung durch Alessandro Farnese, Herzog von Parma, ein Ende gesetzt.

Die religiöse Freiheit – durch die immer wiederkehrenden Datierungen „nach 1585“ negiert – ist durch Bildthemen, die für absolut katholisch gelten, während dieser Zeit in Antwerpen jedoch gedruckt werden, nachzuweisen. Daß diese religiöse Freiheit nicht nur in Antwerpen, sondern auch außerhalb – sogar in Rom von den Jesuiten – wahrgenommen wurde, läßt sich durch die einfache Tatsache nachweisen, daß weder Nadal 1577, noch die Ordensleitung 1580 – nach Nadals Tod – die Verhandlungen mit den Antwerpener Stechern über die Produktion der *Evangelicae Historiae Imagines* abbrachen.

Ebenso wenig waren die Stecher nur „katholisch“ tätig. Den Wierix wird ein 1579 datiertes Blatt zugeschrieben, das – in der Art eines Gedenkmonuments ge-

staltet – die Portraitbüsten der drei Hauptprotagonisten bei der Befreiung Antwerpens von den spanischen Truppen 1577 zeigt: *Baron Liedekerke, Gouverneur von Antwerpen, Guillaume, Baron de Rouck und Pontus de Noyelles, Seigneur de Bourse*.⁹⁸¹ Das Blatt fungierte vermutlich als Titelblatt einer siebenteiligen, von Marten de Vos entworfenen Serie mit Darstellungen der Befreiung Antwerpens 1577.⁹⁸²

Theodoor Galle als Inventor

In der oben ausführlich umrissenen Biographie zu Theodoor Galle sind einige Stiche und Serien aufgezählt worden, die – bisher unbeachtet und unveröffentlicht – ein umfangreiches und interessantes Œuvre neben den Davidschen Illustrationen erahnen lassen. Wie schon gesagt, kann die Erfassung des Gesamtwerkes in dieser Arbeit nicht geleistet werden, doch soll die Vorstellung zweier Serien an dieser Stelle unterstreichen, wie wichtig Theodoor Galle als Inventor didaktisch-religiöser Bildprogramme ist.

SEPTEM DONA

Die siebenteilige Kupferstichserie *Donum* fand die Autorin der vorliegenden Arbeit im Frankfurter Kupferstichkabinett (Abb. 78-84),⁹⁸³ weitere Exemplare konnten in München⁹⁸⁴ und – nicht komplett – in Brüssel nachgewiesen werden. Jedes Blatt trägt am unteren Blattrand die Signatur *Theodor. Galle excud.* (Blätter 2 und 6 *excudii*). Der Bildaufbau ist stets derselbe: Am unteren Bildrand in einem quereckigen, von Rollwerk umgebenen Feld ein lateinischer Vierzeiler, mittig davor ein beschriftetes Kreuz. Vier Engel in den Ecken – einige musizieren – und eine Kette von ovalen Medaillons umgeben ein oder mehrere Szenen in der Mitte des Blattes. Das obere Medaillon ist rund und trägt die Bildüberschrift. Die anderen Medaillons – es sind unterschiedlich viele in jedem Bild – sind oval, jede Szene umgibt ein Schriftband. Die Bildthemen laut Überschrift sind:

DONUM TIMORIS DOMINI – Gabe der Gottesfurcht (Abb. 78)

⁹⁸¹ Kat. Coburg 1995, Abb. 10, S. 18, Mauquoy-Hendricks 1978, Nr. 1780.

⁹⁸² Kat. Coburg 1995, S. 21, Mauquoy-Hendricks 1978, Nr. 1656-1662.

⁹⁸³ Gedankt sei an dieser Stelle Dr. Martin Sonnabend (Städel Museum Frankfurt) für die Hilfestellungen bezüglich der Frankfurter Blätter, die in dieser Arbeit abgebildet sind. Die Blätter messen alle (mit geringfügigen Abweichungen) 133 x 81 mm Plattenkante.

⁹⁸⁴ Inv. Nr. 102412-201418. Für die Durchsicht des Münchner Bestandes danke ich Dr. Björn Statnik, 2006-2008 Wiss. Volontär der Staatlichen Museen München. Nach Aussage Dr. Statniks wurden nach den Inventaren diese Blätter zwischen 1822 und 1836 „von Stetten“ erworben.

- DONUM PIETATIS* – Gabe der Frömmigkeit (Abb. 79)
DONUM SCIENTIAE – Gabe des Wissens (Abb. 80)
DONUM FORTITUDINIS – Gabe der Stärke (Abb. 81)
DONUM CONSILII – Gabe des guten Rates (Abb. 82)
DONUM INTELLECTUS – Gabe der Einsicht (Abb. 83)
DONUM SAPIENTIAE – Gabe der Weisheit (Abb. 84)

Auffallend ungewöhnlich ist der vierte Stich *DONUM FORTITUDINIS* (Abb. 81): In der Bildmitte vor angedeuteter Hügellandschaft kniet die Muttergottes, entblößt vor dem auf die zukommenden Erlöser ihre Brüste, aus denen Milch spritzt. Theodoor Galle übersetzt hier – wie in den Büchern – Text sehr wörtlich ins Bild, denn der Spruch unter der Darstellung lautet: *Monstra te esse matrem, Sumat per te preces, Qui pro nobis natus, Tulit esse natus.* [Zeige, daß Du Mutter bist und der nimmt durch Dich Bitten an, der für uns geboren ist, der erträgt, daß er geboren ist.]. So ungewöhnlich die Darstellung der Muttergottes mit entblößten Brüsten anmutet, Theodoors Erfindung ist dies nicht. Er wird zwei frühere Graphiken Peter van der Borchts gekannt haben, in denen die Muttergottes ihre Brüste entblößt und mit den Händen hochhaltend präsentiert. Das direktere Vorbild ist die *Fürsprache Christi und der Jungfrau für die Sünder*.⁹⁸⁵ Das Bildkonzept wurde nicht exakt übernommen, denn bei Borcht knien Christus und Maria vor einem mittig stehenden Kelch, in den aus Christi Seitenwunde der Blutstrahl spritzt, bei Galle geht der Auferstandene auf die kniende Maria zu. Übernommen wurden die hinter Christus knienden Apostel, der vorderste ist in beiden Fällen durch Schlüssel als Petrus kenntlich gemacht. Von Borcht stammen auch die Märtyrerinnen hinter der Jungfrau, die vorderste ist in beiden Fällen durch das Rad als Katharina kenntlich gemacht.

Ungewöhnlich sind jedoch nicht nur Einzelmotive, wie hier die nacktbrüstige Maria, sondern auch die Gesamtkonzeption der Blätter. Das mittlere hochovale Bildfeld zeigt dabei stets Verbildlichungen des jeweiligen Oberthemas, die meist für den bestimmten Inhalt erfundene Darstellungen allegorisch-heilsgeschichtlichen Charakters zeigen. Die umgebenden Medaillons alludieren Rosenkränze und kommentieren Mittelszene und Oberthema durch knapp ins Bild gesetzte Exempel. Eine solche Art diagrammartiger Bildzusammenstellung taucht erst spät im 16. Jahrhundert auf, vor allem im Galle-Kreis, vielleicht von einzelnen Goltzius' und van der Borchts angeregt. Im vorliegenden Fall scheint die Komplexität des über sieben Blätter durchgehaltenen Konstruktionsprinzips auf vergleichbare Bildkonzepte etwa bei der Illustration des *Veridicus Christianus* hinzudeuten.

Kupferstichserie *VITA BEATI PATRIS IGNATII LOYOLAE*, 1610

⁹⁸⁵ Hollstein Borcht II, S. 100/101, Abb. 117.

Die Serie der Ignatiusvita (Abb. 85-100) erschien erstmals 1610 in Antwerpen.⁹⁸⁶ Sie ist für den Zusammenhang dieser Arbeit von Interesse, weil sie erstens von Theodoor Galle stammt,⁹⁸⁷ zweitens mit dem Buchstabenverweissystem als didaktisches Erzählmittel in religiöser Druckgraphik arbeitet. Zwar kann sie nicht, wie die Serien von Philips Galle usw. als Vorläufer für die Davidschen Bücher herangezogen werden, aber sie erscheint im selben Jahr wie das letzte gemeinsame Buch von David, Galle und Moretus und wird argumentativ in der Auseinandersetzung um die Emblemtheorie unten herangezogen. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle kurz die Blätter in ihrem Aufbau, Text-Bild-Verhältnis usw. vorgestellt werden. Die Serie besteht aus einem Titelkupfer und 15 Kupferstichen querrrechteckigen Formats.⁹⁸⁸

Der Titelkupferstich zeigt ein aufwändiges Rahmenwerk mit Architekturelementen. In der Mitte das ovale Portrait des Ordensheiligen Ignatius von Loyola⁹⁸⁹, eingebunden in einen altarähnlichen Aufbau mit Konsole, zwei flankierenden, kannelierten Säulen und einem mehrfach gestuften Gesims. Auf der Konsole die querrrechteckige Inschriftentafel *BEATUS IGNATIUS LOYOLA, Auctor et Fundator Societas IESU / Obiit anno Domini 1556. Aetatis suae 65*. Die übrige Inschrift des Titelkupferstichs ist auf zwei hochrechteckige Tafeln, die von Roll- und Beschlagwerk eingerahmt und seitlich der Säulen angebracht sind, verteilt. Auf der linken lautet die Inschrift: *VITA / BEATI PATRIS / IGNATII LOYOLAE / RELIGIONIS / SOCIETATIS IESU / FUNDATORIS / AD VIVUM EXPRESSA / EX EA QUAM / P.PETRUS RIBANDENEYRA / EIUSDEM SOCIETATIS / THEOLOGUS*. Die der rechten: *AD DIE GLORIAM / ET / PIORUM HOMINUM USUM / AC UTILITATEM / OLIM SCRIPSIT; / DEINDE MADRITTI PINGI / POSTEA IN AES INCIDI / ET NUNC DEMUM / TYPIS EXCUDI CURAVIT / ANTVERPLAE / ANNO SALUTIS / MDCX*.

Die Blätter 1 bis 11, 13 und 14 gehen auf die Vitaerzählung nach Juan de Mesas Gemäldezyklus mit 45 Szenen aus dem Leben des Ignatius zurück. König-

⁹⁸⁶ Zur 2. Edition (wahrscheinlich um 1622) und zu Unterschieden zwischen 1. und 2. Edition s. König-Nordhof 1982, S. 267-269.

⁹⁸⁷ Die erste Edition von 1610 enthält Stechersignaturen von Cornelis Galle, Adrianus Collaert, Johannes Collaert, Carel de Malley und Theodoor Galle. Theodoor hat zu diesem Zeitpunkt die Leitung der Werkstatt längst übernommen, die Serie wurde von der Galle-Werkstatt herausgegeben, so wird Theodoor Verhandlungspartner und führender Kopf der Produktion gewesen sein.

⁹⁸⁸ König-Nordhoff schreibt, daß die Serie in der Regel als Buch, zum Teil auch als Einzelblätter erhalten ist. Mir lag die Serie im Kupferstichkabinett des Plantin-Moretus-Museums nur als Einzelblattfolge vor. So entnehme ich die die Buchausgabe betreffenden Informationen den Angaben in König-Nordhoff 1982, S. 265-271.

⁹⁸⁹ Das Portrait folgt der Ikonographie des Gemäldes in den Cappellette, das wohl mit dem 1599 von Baronio auf das Grab des Ignatius im Gesù gestellt werden kann. König-Nordhoff 1982, S. 265.

Nordhoff unternimmt den Versuch, anhand von Schriftquellen und dem Graphik-Zyklus den verlorenen Gemäldezyklus zu rekonstruieren.⁹⁹⁰

Galle verwendet zur Mehrszenigkeit der Bilder häufig den Kunstgriff des Fensterausblicks, d.h. die Hauptszene ist in einem Raum dargestellt, im Hintergrund bietet ein (oder mehrere) Fenster den Ausblick in eine Landschaft oder ein gegenüber, auf der imaginierten anderen Straßenseite liegendes Zimmer, wo die anderen Szenen zu erkennen sind. Erstmals verwendet er diesen Kunstgriff im Kupferstich des 70. Kapitels im *Veridicus Christianus*.⁹⁹¹

Die aus 16 Blättern bestehende Serie zeigt nur auf 13 Blättern Szenen aus dem Leben des Hl. Ignatius,⁹⁹² hinzu kommen der Titel,⁹⁹³ ein Romplan mit den Niederlassungen der Jesuiten⁹⁹⁴ und ein Blatt aus neun kleinen Einzelbildern mit

⁹⁹⁰ König-Nordhoff 1982, S. 265. Zu Juan de Mesas Gemäldezyklus, der heute bis auf ein Fragment in der Biblioteca Balmes in Barcelona verloren ist, vgl. König-Nordhoff 1982, S. 261-265. Nicht nur der Gemäldezyklus wurde vom Ignatius-Biographen Ribadeneyra in Auftrag gegeben, auch die Reproduktion als Stichserie von der „besten Stecherwerkstatt in Flandern“ geht auf seine Initiative zurück.

⁹⁹¹ Dort im Vordergrund die Verkündigung, im Hintergrund ein Fenster, das asymmetrisch von einer Säule unterteilt, Gelegenheit für zwei Simultandarstellungen bietet: links die eherne Schlange, rechts die Bekehrung der Schiffsbrüchigen durch Paulus.

⁹⁹² 1. (Abb. 86) A Petruserscheinung / B Gelübde nach Überwindung teuflischer Versuchungen / C Marienerscheinung mit Donum castitatis.

2. (Abb. 87) A Generalbeichte auf dem Montserrat / B Übergabe der weltlichen Kleider an den Bettler / C Nachtwache auf dem Montserrat / D Bekennt, seine Kleider dem Bettler gegeben zu haben.

3 (Abb. 88) A Lebt im Spital von Manresa mit Bettlern / B Acht tägige Ohnmacht in Manresa / C Erleuchtung am Fluss / D Erkennt Teufelsbetrug beim Gebet zum Kruzifix

4 (Abb. 89) A Offenbarung des Trinitätsgeheimnisses / B Christusvision in der Hostie während der Messe / C Schreibt Bücher über Trinität und Exerzitien.

5 (Abb. 90) A Christuserscheinung auf der Pilgerreise / B Wird vom venetianischen Senator aufgenommen / C Schifft sich krank und ohne Medikamente nach Jerusalem ein.

6 (Abb. 91) A Besuch der heiligen Stätten in Jerusalem / B Rückkehr zum Ölberg / C Verjagung vom Ölberg mit Christuserscheinung / D Rückkehr nach Venedig auf kleinem Schiff, das heil ankommt, während die großen untergehen.

7 (Abb. 92) A Erweckung des Selbstmörders in Barcelona / B Züchtigung durch Jugendliche wegen seiner Sittenstrenge / C Levatio beim Gebet (im Hause Juan Pascualas) / D Ignatius Haupt von Strahlen umkränzt, während er eine Predigt hört.

8 (Abb. 93) A Gelübde auf dem Montmartre / B Irrtum des Pariser Rektors / Seine-Episode

9 (Abb. 94) A Bei Rückkehr nach Loyola lebt er im Hospital von Azpeitia und bettelt / B Predigt auf dem Felde / C Heilt den verdorrten Arm der Waschfrau.

10 (Abb. 95) A Stortavision / B Bericht an die Gefährten über die Vision.

11 (Abb. 96) A Approbation des Ordens durch Paul III. / B Abfassung der Constitutiones und der Ordensregel / C Aussendung der Gefährten.

13 (Abb. 98) Ignatius bittet Papst um Generalabsolution vor dem Tod / B Stirbt, den Namen Jesu anrufend / C Begegnet einer Frau in Bologna in seiner Todesstunde.

14 (Abb. 99) A Begräbnis mit großer Beteiligung des römischen Volkes / B Jungfrau wird durch Berührung des Leichnams geheilt / C Himmlische Musik über dem Grab des Heiligen.

⁹⁹³ Frontispiz (Abb. 85) VITA BEATI PATRIS IGNATHI LOYOLAE RELIGIONIS SOCIETATIS...

⁹⁹⁴ 12 (Abb. 97) ROMA.

Wundern des Ignatius.⁹⁹⁵ Alle Blätter zur Vita-Erzählung, nicht jedoch die Texte zum Wunderblatt, haben einen bibliographischen Vermerk. Der Leser-Betrachter wird durch diese Vermerke auf den Text der Ignatiusbiographie Ribadeneyras verwiesen, der auf dem Titelblatt genannt ist. Die Texte sind somit keine ausführliche Erzählung, sondern nur „Stichworte“ und Anregung zum Lesen der Ignatiusvita. König-Nordhoff geht davon aus, daß auch auf den Gemälden bereits Buchstaben-Verweissystem und Texthinweise angebracht waren.⁹⁹⁶

⁹⁹⁵ Die Einzelszenen sind A Mit dem Licht seiner Erscheinung heilt Ignatius einen Kranken und erleuchtet dessen Zimmer / B Er befreit viele Besessene von Dämonen / Er rettet Totgeweihte / D Er rettet viele Frauen in Kindsnöten / E Er gibt Blinden das Augenlicht, Kranken die Gesundheit wieder / F Ballspieler-Episode / G Rettung eines Schiffsbrüchigen / H Erweckung eines toten Knabens in Indien / I Krankenheilung durch Öl der Lampe in der Grotte von Manresa. (Abb. 100).

⁹⁹⁶ König-Nordhoff 1982, S. 267.

Wer las die Bücher, benutzte die Serien und Einzelstiche?

Seit dem Spätmittelalter ist die Benutzung von Druckgraphik für die private Andacht bekannt und gut belegt durch Bilddokumente, auf denen man Graphiken oder Miniaturen als an die Wand geheftete Bilder erkennen kann, wie z.B. im Portrait eines Mannes von Petrus Christus von 1425, in der Londoner National Gallery. Hier ist ein Pergament mit einer *Vera icon*, unter der zwei Textkolumnen als Gebetstext stehen, an die Wand gepinnt.⁹⁹⁷ Seit um 1400 ist eine lesende Laienfrömmigkeit belegt,⁹⁹⁸ für die eine wachsende Zahl von Text entsteht.⁹⁹⁹ In den Niederlanden ist vor allem die sich rasch verbreitende Bewegung der *Devotio moderna* mit diesen Veränderungen zu verbinden, die sich um christliche Verbesserung des einzelnen bemühte.¹⁰⁰⁰ Vor allem die moral-theologischen Ansprüche und Anwendung von Meditationsübungen, *Exercitia*, entsprechen in vielem den späteren jesuitischen Bestrebungen.¹⁰⁰¹ In Andachtsbüchern ist das gedruckte Bild seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zu finden.¹⁰⁰² Selbst Stundenbücher werden mit Stichen illustriert. Weniger traditionsgebundene Werke wie der Schatzbehalter

⁹⁹⁷ Kat. Nürnberg 2000, S. 12.

⁹⁹⁸ Zur differenzierten Betrachtung dieser Begriffe und ihrer Hintergründe vgl.: Schreiner 1992a.

⁹⁹⁹ Honemann 1992.

¹⁰⁰⁰ Weiler 1992.

¹⁰⁰¹ Weiler 1992, S. 199.

¹⁰⁰² Kat. Nürnberg 2000, S. 307 ff.

wurden durchaus experimentell bebildert. Seit dem frühen 16. Jahrhundert versuchte man auch auf die besonderen Erwartungen eines humanistisch gebildeten Publikums einzugehen.¹⁰⁰³

Es scheint jene Tradition zu sein, in der auch Davids Bücher stehen: Anspruchsvoll in humanistisch gefärbtem Latein formuliert wenden sich die Bücher an ein gebildetes Publikum. Im Fall der *Occasio Arrepta Neglecta* legen Thema, jugendliche Identifikationsfiguren und dialogische Gestaltung eine Bestimmung für Zöglinge der Jesuitenkollegien nahe, besonders da die angefügte dramatische Kurzfassung der dort gepflegten Praxis des lateinischen Schuldramas entspricht. *Paradisus Sponsi et Sponsae* richtet sich als meditativer Andachtstext mit seinen beiden Teilen an erwachsene Personen und Ehepaare, wie dies auch die Widmung der Teile an Erzherzog Albrecht und seine Gattin Isabella nahelegen.

Ähnlich richtet sich der *Veridicus* an ein erwachsenes Lesepublikum. Dies zeigt auch ein briefliches Zeugnis. In einem Brief vom 29. Dezember 1602 schreibt Justus Lipsius an Jan Moretus, seine Frau benutze den *Waersegger* als ihr *Breviarium*: *Ma fem[m]e se recom[m]ande a vous et la voste, et avoict desia trouvé la Roue en son Waersegger par moijen et enseigneme[n]t de mon homme. Ce livre la est son Breviaire*. Unzweifelhaft handelt es sich hier um die 1602 erschienene niederländische Ausgabe des 1601 in Latein veröffentlichten *Veridicus Christianus* von Jan David SJ.¹⁰⁰⁴ Lipsius' Frau möchte das Rad, jenen Zufallsgenerator zur Textauswahl, entdecken und sich helfen und belehren lassen „de mon homme“. In der Briefausgabe von Gerlo und Vervliet wird dieser Mann (*homme*) mit Guillaume Wargnier, dem Sekretär von Lipsius, identifiziert.¹⁰⁰⁵ An diesem kurzen Kommentar von Lipsius wird vieles klar: wer ein solches Buch kaufte und benutzte, wie und als was es benutzt wurde und was daran spannend war. Durch das bewegliche Rad am Ende des Buches lassen sich Evangelientext und Davidscher Lehrspruch zusammenbringen und führen zu einer zufälligen, losartigen Textauswahl. Gleichzeitig wird durch die Benutzung des Registers angezeigt, welches Sprichwort und welches Bild passend dazu zu lesen und betrachten ist. Interessant ist, daß Lipsius schreibt, das Buch diene seiner Frau als ihr *Brevier*, verstanden wohl als tägliches Andachtsbuch. Hier wird konkret die Funktion benannt, und auch hier wird das Buch nicht als Emblem-buch verstanden.

In der Widmungsvorrede zum *Veridicus Christianus* schreibt Jan David zu den Kupferstichen: *ut, qui lecta intellegent, eadem quasi subiecta oculis viderent: et rudiores, quae alias non possent, ipso saltem intuitu legerent* (damit jene, die das Gelesene verstehen, dasselbe (zusätzlich) mit den Augen sähen, und die Ungebildeteren dieses,

¹⁰⁰³ Arnulf 2004.

¹⁰⁰⁴ Gerlo / Vervliet 1967 weisen die niederländische Ausgabe von 1603 nach, obwohl der Brief von 1602 stammt. Daß seine Frau die lateinische Ausgabe las und er das Werk im Brief an Moretus dann *Waersegger* nennt, ist unwahrscheinlich. Gerlo und Vervliet werden nicht gewußt haben, daß auch eine niederländische Ausgabe von 1602 existiert.

¹⁰⁰⁵ Gerlo/Vervliet 1967, S. 179 Anm. 16.

weil sie es anders nicht können, wenigstens durch Anschauung wahrnehmen mögen.)¹⁰⁰⁶ Er bedient sich dabei des alten auf Gregor den Großen zurückgehenden Topos der Bilder als Bücher der Ungebildeten. Mit der Realität um 1600 hat dies wenig zu tun. Wer das Buch kaufen konnte, war des Lesens mächtig.

Waterschoot stellt die berechtigte Frage, ob das Publikum, das auf dem Titelblatt des *Veridicus Christianus* den Prediger umgibt – es handelt sich sowohl um Männer und Frauen aller Altersstufen als auch um Kinder – das reale Publikum des Werkes repräsentiert. Für Kinder ist der Text nicht verständlich, aber es wird sie faszinieren, das Rad zu bedienen und die Verse der niederländischen Ausgabe zu lesen. Die Schrift der niederländischen Zweizeiler in den Bildunterschriften ist eine in niederländischen Schulbüchern häufig verwendete.¹⁰⁰⁷ Teile des Buches sind demnach auch für Kinder benutzbar und unter Anleitung verständlich. Eine Verwendung als zu erklärendes lehrhaftes Bilderbuch ist durchaus denkbar.

Auch die verschiedenen Versionen des *Veridicus Christianus* deuten auf unterschiedliche Rezipienten: die niederländische Ausgabe war zur katechetischen Unterrichtung – auch von Kindern – zu gebrauchen, die preiswerte Ausgabe ohne Illustrationen für ein Publikum, das ausschließlich an dem Text interessiert war.¹⁰⁰⁸ Die Ausgabe der separierten Illustrationen ohne den Text könnte auf Künstler deuten, die Kupferstiche in großer Zahl als Vorlagen erwarben. Die vollständige bebilderte lateinische Ausgabe richtet sich an ein gebildetes und zahlungskräftiges Publikum, das auch an den Illustrationen Interesse hatte.

Bislang nicht edierte Fakten sowohl Auflagenhöhe als auch Vertrieb betreffend trug Dirk Imhof 2011 auf einer Tagung in Wolfenbüttel vor.¹⁰⁰⁹ Einiges kann hier exemplarisch auf Grundlage des Vortragstyposkriptes, das Dirk Imhof der Autorin dankenswerterweise zur Verfügung stellte, referiert werden:

Von *Paradisus Sponsi et Sponsae* druckt Jan Moretus von März bis Juli 1607 eine Auflage von 1525 Exemplaren im Oktavformat. Am 28. August 1607 ist die erste Auslieferung von 50 Exemplaren für 75 Stuiver pro Set notiert. Von 1607 bis zur nächsten Auflage 1617 kauften Jan Moretus und seine Nachfolger 710 Sets der Illustrationsdrucke bei Theodoor Galle für insgesamt 2662 Gulden und 10 Stuiver. Gleichzeitig kauft Theodoor Galle Textexemplare bei Jan Moretus, der Ankauf von 12 Exemplaren für 24 Stuiver das Stück findet Notiz am 29. August 1607. Ähnlich wurde auch bei den Ausgaben des *Veridicus* vorgegangen: 1601 und 1606 die Lateinischen sowie 1602/03 für die Niederländische. *Occasio* erschien in einer Auflagenhöhe von 1250 Exemplaren. Am 29. Oktober 1605 wurde die Galle-Werkstatt für das Drucken der 12 Illustrationen für alle 1250 Exemplare bezahlt.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁶ David 1601, *Dedicatio*, fol.+ 2a. Lieb 1999, S. 309.

¹⁰⁰⁷ Waterschoot 2007, S. 534.

¹⁰⁰⁸ Waterschoot 2007, S. 534.

¹⁰⁰⁹ Imhof 2011.

¹⁰¹⁰ Imhof 2011.

Sobald die Auflage gedruckt war, stellte die Plantiniana dem Autor 20 Belegexemplare zur Verfügung. Im Falle der illustrierten Bücher des Jan David SJ reduzierten sie die Anzahl auf 12, beim *Veridicus* gar auf 2 Exemplare. Am 13. September 1605 erreichten den Autor 6 Exemplare des *Occasio* auf normalem, 6 auf hochqualitätvollem Papier. Zeitgleich kaufte er selbst weitere 23 ungebundene und in den folgenden Monaten weitere 15 gebundene Exemplare.¹⁰¹¹

Den größten Absatz fanden die David-Galleschen Bücher über die Frankfurter Buchmessen in Frühjahr und Herbst, zwischen 23 und 52 % der Auflagen wurden hier vertrieben.¹⁰¹² Dirk Imhof weist für 1605 / 1606 266 Direktbestellungen der *Occasio* bei der Plantiniana nach – die meisten gehen nach Frankreich und in die Südlichen Niederlande. Für die insgesamt 347 auf der Frankfurter Messe in diesen Jahren verkauften Exemplare kann er die direkten Buchhandelsabnehmer benennen.¹⁰¹³ Der größte Markt lag mit 277 verkauften Exemplaren in Deutschland, gefolgt von Frankreich mit 103 und den Südlichen Niederlanden mit 61. Auffällig ist, daß kein einziges Exemplar an spanische oder portugiesische Buchhändler verkauft wird. Moretus edierte diese teuren und aufwendigen Werke also nachweislich nicht für den lokalen Markt.

So lassen sich noch einige Zeugnisse anfügen, die mit vorliegendem Material zusammenhängen und das Bild abrunden mögen. Wie bereits erwähnt, findet das Werk *Veridicus* Erwähnung in einem Brief vom 29. Dezember 1602 von Justus Lipsius an Jan Moretus, in dem er schildert, daß seine Frau das Buch als Breviarium benutzt und sie sich für das „*Rad*“ und dessen Benutzung begeistert.¹⁰¹⁴

Auch in höchsten Kreisen ist das Buch angekauft, vermutlich auch benutzt und gelesen worden: Für stolze 10 Gulden liefert Jan Moretus am 29. November 1601 ein luxuriöses Exemplar auf gutem Papier in Leder gebunden mit Goldprägung an Blasius Heuterus, der es als Sekretär des erzherzoglichen Paares Albert und Isabella für ebendiese bestellt hatte.¹⁰¹⁵ Dirk Imhof weist nach, daß nicht nur Buchhändler auf der Frankfurter Buchmesse die Bücher kauften: auch der Bischof von Würzburg sowie der Herzog von Mantua kauften als Einzelpersonen auf der Messe Exemplare der *Occasio*.¹⁰¹⁶

1601 kaufte Bernard de Montgaillard, Abt von Nivelles, ein ungebundenes Exemplar der *Meditationes* von Nadal und bezahlte 30 Gulden für ausgewählt gute Druckzustände.¹⁰¹⁷

Der Antwerpener Humanist Aubertus Miraeus in seiner Biographie „*van de landvoogt*“ – gemeint ist Erzherzog Albrecht – 1622: *Hij wijdde ongeveer twee uur per*

¹⁰¹¹ Imhof 2011.

¹⁰¹² Imhof 2011.

¹⁰¹³ Imhof 2011.

¹⁰¹⁴ Vgl. S. 80/81.

¹⁰¹⁵ Imhof 2011.

¹⁰¹⁶ Imhof 2011.

¹⁰¹⁷ Imhof 2011.

dag, elke dag, aan een bepaalde reeks gebeden, één uur 's ochtends bij het opstaan, het andere 's avonds wanneer hij zich klaarmaakte om te gaan slapen. Elke dag vóór hij naar bed ging, las hij met grote zorg het getijdenboek van de Maagd, dat hij met dit doel voor ogen had laten drukken met een groot lettertype door de Officina Plantiniana, samen met de zeven boetsalmen en de litanieën. Gemeint ist das *Officium Beatae Mariae Virginis* von 1601, in dem einige Kupferstiche von Theodoor Galle stammen.¹⁰¹⁸ Es ist in einer Erstauflage von 550 Stück¹⁰¹⁹ erschienen, woran man noch einmal sieht, daß die Auflagenstärke der Davidschen Bücher mit 1250 Exemplaren vergleichsweise hoch war.

Ein weiteres Zeugnis liefert Philips Galles Franziskus-Serie. Im Dresdener Exemplar (Abb. 171-190) der oben vorgestellten in der Literatur bislang nicht behandelten Serie fallen handschriftliche Textbeigaben auf. Überschriften und lateinische Erklärungen der Buchstaben, die die Bildmotive erschließen, sind dort in einer Handschrift des 17. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzt. Es handelt sich um ein offensichtliches Zeugnis dafür, daß diese Graphiken im Alltag gebraucht, vielleicht auch katechetisch mit Kindern benutzt wurden.

In Anbetracht der Auflagenhöhe, der schnellen Folge ähnlicher Bücher von David und die durch Dirk Imhofs Untersuchungen nachgewiesenen Distribution ist die Käufergruppe offensichtlich groß und über fast ganz Europa verteilt.¹⁰²⁰ Theodoor Galle profitierte enorm von dem sehr gut ausgebauten Verkaufsnetz der Plantiniana, über das seine Kupferstiche eine Auflagenstärke und Verbreitung fanden, die anders nicht möglich gewesen wäre.¹⁰²¹

¹⁰¹⁸ Das Exemplar, das sich im Besitz des Erzherzogs befand, wurde 1998 in der Ausstellung in Brüssel ausgestellt. Kat. Brüssel 1998, S. 47-48, Nr. 46.

¹⁰¹⁹ Kat. Brüssel 1998, S. 48.

¹⁰²⁰ Widersprüchlich argumentierend geht Salviucci Insolera hierzu in die Irre. Sie hält die Antwerpener Editionen auf der einen Seite für eine Art Lektüre „*a la mode*“, auf der anderen Seite nennt sie sie „*livre d'élite*“ *réserve à un public privilégié*. Wegen der zahlreichen Illustrationen und des schwer zu verstehenden Inhaltes sei von vornherein eine große Verbreitung (*une large diffusion*) ausgeschlossen gewesen. Eine halbe Seite vorher wird hingegen betont, daß es zahlreiche Drucke (*tirages*) und Wiederauflagen (*rééditions*) der Bücher gäbe, die weit über dem Durchschnitt der Epoche lägen. Salviucci 1996, S. 19 ff.

¹⁰²¹ Imhof 2011.

Rezeption der Illustrationen

Die Rezeption der Illustrationen der David-Galleschen Bücher, der *Evangelicae Historiae Imagines*, von Antoine Sucquets *Via Vitae Aeternae* und anderen Büchern, aber auch von Stichserien und Einzeldrucken ist ein von der Forschung bisher vollkommen unbearbeitetes Feld. Zwar werden die Stiche ständig als Vergleichsmaterial benutzt, da aber eine Analyse der Bücher und Stichserien an sich fehlt, konnte folglich bisher die Frage nach der Rezeptionsgeschichte derselben nicht gestellt werden. Vereinzelt Untersuchungen über die Rezeption der *Evangelicae Historiae Imagines* liegen vor: in der asiatischen Jesuitenforschung tauchen immer wieder die Bücher in der Mission auf. Diese Untersuchungen werden von der kunsthistorischen Forschung kaum rezipiert. Dabei sind sie für das Verstehen der damaligen, zeitgenössischen Wahrnehmung, Benutzung und Verbreitung dieser Bücher von enormer Bedeutung. Zur Rezeption in der südamerikanischen Kunst liegt eine Untersuchung vor.¹⁰²² Die bisherigen Untersuchungen werden im folgenden vorgestellt.

Eine komplette Rezeptionsgeschichte der hier im Zentrum stehenden Bücher von David-Galle und Sucquet-Bolswert, sowie der in diesem Zusammenhang vorgestellten weiteren Bücher, Stichserien und Einzeldrucke kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Jedoch sollen Einzelfunde, die bei den Recherchen auf-

¹⁰²² Garcia Saiz 1988.

tauchten, vorgestellt werden. Sie lassen vermuten, daß hier ein weites, unbearbeitetes Feld auf Entdeckung und Bearbeitung wartet.

Rezeption im Kunsthandwerk

Ein Beispiel für die Rezeption eines Stiches im Kunsthandwerk wies 1974 Knipping nach: Die 12. Illustration des *Veridicus Christianus* unter dem Motto *Nimum creduli ab Haereticis seducuntur* (Abb. 5) findet sich wieder auf einer Fayence. Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammend befindet es sich im Brüsseler Cinquantenaire Museum (Abb. 207).¹⁰²³ Die Fayence in ovaler Form besitzt an einer Seite eine muschelförmige Ausbuchtung mit einem Loch in der Mitte, ist demnach Wandschmuck zum Aufhängen. Soweit auf der Abbildung zu erkennen bildet der Rand eine Wulst. Er ist mit Akantusranken bemalt, die an den vier Achsialpunkten von kleinen ovalen Kartuschen unterbrochen sind, deren unteren drei Rosen schmücken, die obere eine Inschrift trägt: *Nimum creduli ab Haereticis seducuntur* [Die allzu sehr Gläubigen / Leichtgläubigen werden von Häretikern verführt]. Die Überschrift ist wortwörtlich dem 12. Kupferstich des *Veridicus Christianus* entnommen.

In der Mitte des Tellers umgibt ein quadratischer weißer Rahmen – von Blumen und Blättern umgeben – eine szenische Darstellung: Links steht ein Mann auf einer von einer Menschenmenge umgebenen Kanzel. Er bekommt von einem kleinen Teufelchen oder Dämon, der neben seinem Ohr fliegt, eingeflüstert, was er predigen soll. Im rechten Bildhintergrund eine weitere Gruppe von Menschen, zu denen eine Frau mit langem Schleier von einem Knaben gezogen wird. Im rechten Bildvordergrund zwei Hunde. Soweit sind beide Darstellungen gleich. Im Kupferstich bildet eine offene Architektur mit großen Torbogen und architektonisch untergliederter Mauer den Hintergrund – die Szene findet im Freien statt. Auf dem Teller macht eine Wand mit vergittertem Fenster im Hintergrund deutlich, daß es sich um einen Innenraum handeln soll. Die beiden Schriftbänder – im Kupferstich vorne links und oben rechts – fehlen in der Malerei.

Die Motivübernahme ist eindeutig, unterscheidet sich in minimalen Kleinigkeiten. Die Bildaussage macht wahrscheinlich, daß der Teller in einem Privathaus als mahrender Wandschmuck angebracht war. Ob es sich um eine Einzelanfertigung handelt oder mehr Exemplare existiert haben, vielleicht noch existieren, konnte nicht festgestellt werden.

¹⁰²³ Knipping 1974 II, S. 380-381, Abb. 364 und 365.

Rezeption in der Malerei¹⁰²⁴

In der Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover schlummert ein Gemälde¹⁰²⁵ im Depot, das eine direkte Übernahme der Bildkomposition des Kupferstiches zum Vorwort des *Messis Myrrhae et Aromatum* im *Paradisus Sponsae et Sponsae* darstellt [Abb. 208].¹⁰²⁶ Sowohl Künstler als auch Herkunft des vermutlich im 17. Jahrhundert entstandenen Gemäldes sind unbekannt. Der Titel *Garten der Verdammnis und Garten des Heils* (alter Titel *Paradiesgärtlein*) entspricht inhaltlich der oben gegebenen Erläuterung des Bildinhaltes durch Hinzuziehung von Text und Buchstabenverweissystem.¹⁰²⁷ Der Titel des Kupferstiches jedoch lautet *Reciproca sponsae sponsique ad hortum suum invitatio* [Gegenseitige Einladung der Braut und des Bräutigams in ihren Garten]. Dülberg¹⁰²⁸ kennt die Vorlage nicht, übersetzt die lateinische Inschrift falsch und interpretiert die Frau mit den langen offenen Haaren aufgrund gängiger Ikonographie als *Ecclesia* oder *Caritas*, durch das Spruchband dann als neue Braut Christi. Alle drei Deutungen verschmelzen miteinander, denn das brennende Herz sei das Hauptattribut der *Caritas*.

Am unteren Rand des Gemäldes sind lateinische und französische Inschrift – nicht jedoch die niederländische – des Stiches exakt wiedergegeben. Die beiden Verse des lateinischen Distychons sind direkte Rede der *Sponsa* (oben) und des *Sponsus* (unten), beziehen sich auf den verkommenen Garten oben und den Pasiongarten unten: *SPONSE VENI TVVS EN TE DEGENER IN VOCAT HORTVS* [Komm, Verlobter, dein unwürdiger Garten ruft dich.] und *SVAVIAMARVS ET HIC TE MIHI SPONSA VOCAT* [Und hierher ruft dich, meine Verlobte, der bittersüße Garten.] Der französische Text erläutert einen anderen Aspekt: *Vien cuellier cher espos les fruits de ton parterre. / Mais que ces aigre dous ausy ton coeur en serre.* [Komme mein geliebter Gemahl und pflanze die Früchte deines Blumengartens. Aber wie diese süßsauer sind, so ist auch dein Herz gefangen].

Rezeption in der Deckenmalerei – Der Heilige Berg in Pöbriam / Böhmen

Das zweite Beispiel für Rezeption von Antwerpener Stichwerken befindet sich im berühmtesten Marienwallfahrtsort Böhmens: dem Heiligen Berg in der Nähe von

¹⁰²⁴ Diese Rezeption wurde erst 2010 nach Abgabe der Arbeit entdeckt und der Vollständigkeit halber nachträglich hinzugefügt.

¹⁰²⁵ Kat. Hannover 1990, S. 185/186, Kat. Nr. 204, Inv. Nr. PAM 990.

¹⁰²⁶ An dieser Stelle danke ich herzlich dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, insbesondere Dr. Antje-Fee Köllermann für die schnelle und unkomplizierte Bereitstellung des Photo- und Informationsmaterials.

¹⁰²⁷ Vgl. S. 106.

¹⁰²⁸ Kat. Hannover 1990, S. 185/186, Kat. Nr. 204.

Přibram. Der Wallfahrtsort stellt eine für Böhmen typische Barockanlage mit vier zu einem Rechteck zusammengeschlossenen Umgängen dar, in dessen Mitte sich die eigentliche Gedenkstätte, die Marienkirche, befindet. Aus der älteren Geschichte des Ortes ist nur wenig bekannt, eine der Sagen datiert eine erste Marienkapelle in die Zeit um 1260, andere in die um 1500.¹⁰²⁹ Gleiches gilt für die Gnadenstatue der Muttergottes vom Heiligen Berg, einer alten, gotischen, jedoch sehr volkstümlichen Schnitzarbeit, die kaum zu datieren ist. Nachdem die Kapelle von Einsiedlern gepflegt worden und während des 30-jährigen Krieges schweren Beschädigungen ausgesetzt war, erlangte sie durch eine Wunderheilung 1632 – ein Blinder bekam durch die Muttergottes sein Augenlicht zurück – große Berühmtheit. Durch den Besuch Kaiser Ferdinands II. 1634 und die Kaiser Ferdinands III. 1646 wurde der Ort auch für den Adel nicht nur der Umgebung interessant. 1647 übernahmen die Jesuiten die Seelsorge, immer mehr Pilger kamen, so daß ab 1659 ein Neubau geplant wurde, den man 1660 anfang zu errichten. 1673 war der Hauptteil des Baus mit fast der gesamten Ausschmückung fertig.¹⁰³⁰

In den Feldern eines mehrteiligen Gewölbes vor einer Altarnische im Südumgang unter dem Glockenturm, auch Allerseelenkapelle genannt – gestiftet 1664 von Rosina Stockinger von Angerstock – findet sich Stuckausschmückung von Santino Cereghetti und Antonio Soldati aus dem Jahre 1676 und Deckenmalereien von Christian Dittmann aus dem Jahre 1687.¹⁰³¹ In fünf Stuckkartuschen (Abb. 209) sind folgende Szenen zu erkennen: in der größten rechteckigen Kartusche in der Mitte das Jüngste Gericht (Abb. 214), in den vier längsovalen Kartuschen, die sich darum gruppieren, der Mensch unter dem Ziffernblatt zwischen den Personifikationen von Tod und Zeit (Abb. 213), eine Sterbeszene (Abb. 212), eine Seelenabwägung (Abb. 211) und die Hölle (Abb. 210).

Die Darstellung der Hölle (Abb. 210) ist eine Übernahme des Motivs von Kupferstich und Kapitel 17 *Si dubitas in virtutis electione, vide an in omni aeternitate non eam optabis te elegisse*. [Wenn Du zweifelst an der Wahl der Tugend, siehe, ob du hoffst, sie in aller Ewigkeit auszusuchen.] (Abb. 118) aus Antoine Sucquets *Via Vitae Aeteranea*: ein Gitter mit dem in der Mitte angebrachten Ring der Ewigkeitsschlange, den ein Schwert und ein Stab durchkreuzen, verschließt den Höllenschlund. Die Darstellung dieses Gitters mit dem durchkreuzten Schlangenring findet sich – ebenfalls als Rezeption von *Via Vitae Aeternae* – in der 1649 in Rom bei L'Erede di Manelfo Manelfi erschienenen illustrierten Ausgabe der Exerzitien des Ignatius von Loyola.¹⁰³² Daß Dittmann eine Ausgabe von *Via Vitae Aeternae* benutzt haben muß – und nicht die illustrierten Exerzitien –, läßt sich an weiteren Vergleichen der Kartuschen mit den Stichen des Buches nachweisen. Da die Jesuiten in ihrer Bibliothek mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein

¹⁰²⁹ Kopeček 2004, S. 8.

¹⁰³⁰ Kopeček 2004, S. 9-17.

¹⁰³¹ Kopeček 2004, S. 39.

¹⁰³² Zu der Ausgabe der Exerzitien von 1649 s.u.

Exemplar dieses sehr weit verbreiteten Werkes¹⁰³³ besaßen, wird der Maler die Motive daraus direkt übernommen haben. Die Höllendarstellung ist exakt übernommen.

Nicht ganz so exakt, aber auch eindeutig, ist die Seelenabwägung (Abb. 211) dem dreizehnten Stich *Considera, & pondera virtutem cum vitio, atque utriusque naturam expende*. [Bedenke und wäge ab die Tugend mit dem Laster, beurteile beider Natur.] (Abb. 114) entnommen. Auf einer Waage links im Bild werden die Tugend und das Laster gegeneinander aufgewogen. Der danebenstehende Engel zeigt mit einer Hand dem neben ihm stehenden jungen Mann die Tugend, die schwerer wiegt, und weist mit der anderen Hand auf einen der Pfade, die im Hintergrund ansteigen. In dem Kupferstich führen die Pfade bergan in ein strahlendes Wolkenloch am Himmel, auf den Pfaden sind durch Buchstaben gekennzeichnete Menschenpaare, die im danebenstehenden Text näher erläutert werden.¹⁰³⁴ Im Deckengemälde steigen ebenfalls mehrere Menschenpaare einen rechts im Hintergrund ansteigenden Berg hinauf, der Erscheinung Gottes in den Wolken entgegen. Soweit ist das Gemälde dem Kupferstich entlehnt, es gibt jedoch auch Unterschiede, wie das Weglassen der Höllendarstellung im Hintergrund links sowie das der im Kupferstich mit C gekennzeichneten Personifikationen der *Occasio* im Mittelgrund: eine steht vor den Tugendpfaden, die andere vor dem Hölleneingang. Dem Maler wird bewußt gewesen sein, daß ohne Buchstabenverweise und erläuternden Text die Darstellung der *Occasio* schwer verständlich ist. Trotz der hier nicht sämtlich zu benennenden Unterschiede ist eindeutig, daß der Kupferstich dem Maler als Vorlage gedient hat.

Für die Sterbeszene (Abb. 212) und die Darstellung der Vergänglichkeit (Abb. 213) kann man ebenfalls Kupferstiche aus Suquets *Via Vitae Aeternae* benennen, die in beiden Fällen jedoch eher als Anregung denn als Vorlage gedient haben. Die eindeutig nachweisbare Benutzung des Werkes durch Dittmann macht die Anregung durch die anderen beiden Blätter mehr als wahrscheinlich. Für die Sterbeszene hat er sich an dem fünfzehnten Blatt mit dem Titel *Considera quomodo virtutem N. in morte coluisse optabis: vitaeque & occasione utere*. [Bedenke auf welche Weise Du die Tugend im Tod zu ehren hoffst. Benutze Leben und Gelegenheit.] (Abb. 116) orientiert. Der Kupferstich ist sehr ausführlich mit vielen Nebenszenen, Dittmann hat sich auf das Wesentliche und wenig Personal beschränkt. Vorne links steht ein Paar, das gemeinsam die Szene am rechten Bildrand betrachtet: ein sterbender Mann liegt im Bett. Auf der einen Seite neben dem Bett steht ein Dämon, auf der anderen Seite zwei Priester, zwischen diesen ein Engel, der auf eine Marienerscheinung weist. Durch den Türrahmen im Hintergrund kommt der Tod als Skelett, das mit einem Speer auf den Sterbenden zielt, hereingeeilt. Einzig der Mann hinter dem zweiten Priester, mit einem roten Mantel bekleidet, der Korb und schwarze Textilien hält, ist nicht zu identifizieren. Aus dem Kupferstich sind der

¹⁰³³ Vgl. S. 145 ff.

¹⁰³⁴ Vgl. S. 156/157.

im Bett liegende Mann und der danebenstehende Dämon übernommen. Auch der Tod als Skelett mit Speer taucht auf, hier direkt neben dem Bett. „Das Gute“ ist im Kupferstich nicht durch zwei Priester und einen auf Maria weisenden Engel, sondern durch eine neben dem Bett stehende Personifikation der *Virtus* – Tugend dargestellt. Im Kupferstich ist es kein Betrachterpaar, sondern ein Mönch, der die Szene von einem Engel vorgeführt bekommen.

Auch im vierten Deckengemälde – der Vergänglichkeitsdarstellung (Abb. 213) – sind einige Bildelemente und Ideen aus einem weiteren Kupferstich aus Suquets *Via Vitae Aeternae* von Dittmann übernommen worden. Es handelt sich um den fünften Kupferstich unter dem Motto *Mors instat, vita fugit, quid cessas viator?* [Der Tod steht bevor, das Leben flieht, was zögerst Du Wanderer?] (Abb. 106). In beiden Fällen sitzt ein Mann – im Kupferstich ein älterer unter einem Baum, im Gemälde ein jüngerer im Vordergrund – sich mit einem Arm abstützend auf dem Boden. In beiden Fällen wird ihm von *Tempus*, der als alter Mann mit langem weißen Bart, Sense und Sanduhr dargestellt ist, die dahinschwindende Zeit vor Augen geführt. Im Kupferstich hockt hinter *Tempus* ein Skelett für den Tod auf dem Boden, an der Hauswand links ist eine Uhr angebracht, auf die ein fliegender Engel weist. Diese beiden Bildelemente läßt Dittmann im Gemälde zusammenfließen: die Uhr, in deren Mitte ein Totenkopf aufgemalt ist, schwebt in der Mitte über der liegenden Zentralfigur des jungen Mannes, in diesem Fall ist es das Skelett als Tod selbst, das, eine Sanduhr in der einen Hand, mit dem Speer auf die Uhr weist. Die Hintergrundszenarie ist in beiden Werken unterschiedlich. Im Kupferstich werden Vanitas-Exempel vorgeführt, im Gemälde sind in der Mitte zwei Engel, die die Menschenschar entweder nach rechts in den Höllenschlund oder nach links zum strahlenden Himmel lenken, dargestellt. Für die Mittelszene – das Jüngste Gericht (Abb. 214) – existiert keine Vorlage im *Via Vitae Aeternae*, es erinnert jedoch in der Anlage – soviel sei hier nur am Rande vermerkt – an flämische Weltgerichtsdarstellungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Dittmann keine vollständigen Kompositionen aus *Via Vitae Aeternae* übernommen hat, aber einzelne Motive – wie das Höllengitter, die Seelenwaage usw. – nachweisbar sind.

Die marianischen Sinnbilder in der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt

Im Hauptschiff der Kölner Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt sind die Arkadenscheitel der Orgel- und Seitenemporen geschmückt mit fünfzehn stuckierten Kartuschen, die mit Mariensymbolen besetzt sind (Abb. 215 und 216). Jede der Kartuschen ist von einem geflügelten Engelskopf bekrönt, zu beiden Seiten einer

jeden lagern auf den Arkaden ganzfigurige Engel, die auf die Symbole weisen.¹⁰³⁵ Die Folge beginnt über dem mittleren Bogen der Orgelempore mit der Inschrift *MARIA MATER DEI*. Links davon *ELECTA UT SOL*, rechts *PULCHRA UT LUNA* (Abb. 217). Von Westen nach Osten finden sich an der Nordseite des Mittelschiffes *SPECULUM SINE MACULA* (Abb. 218), *FONS SIGNATUS* (Abb. 219), *DOMUS SAPIENTIAE* (Abb. 220), *NAVIS INSTITTORIS* (Abb. 221), *SCALA IACOB* (Abb. 222) und *VELLUS GEDEONIS* (Abb. 223). Von Osten nach Westen auf der Südseite folgen *CLYPEUS OMNIBUS IN TE SPERANTIBUS*, ein Haus, vermutlich *TEMPLUM DEI* (Abb. 228),¹⁰³⁶ *TURRIS DAVIDICA* (Abb. 224), *ARCA TESTAMENTI* (Abb. 225), *STELLA MATUTINA* (Abb. 226) und *PORTA COELI* (Abb. 227). Über den Seitenschiffarkaden an der Westseite der Querschiffarme finden sich zwei weitere, ebenfalls von Engeln flankierte Kartuschen, mit den Namen Mariens und IHS.¹⁰³⁷

Hansmann weist nach, daß die Symbole zum größten Teil auf Stichen des Buches *Pancarpium Marianum* beruhen. Er benutzt und zitiert die deutsche Ausgabe von 1617, nur für die Abbildungen hat er nach eigener Angabe die lateinische Erstausgabe von 1607 herangezogen.¹⁰³⁸

Im folgenden werden die Kartuschensymbole samt den ihnen zuzuordnenden Vorlagen aus dem *Pancarpium Marianum* kurz vorgestellt, um die Ergebnisse Hansmanns kritisch betrachten zu können: Drei Stucksymbole sind formal dem Kupferstich des Kapitels 2 (Abb. 47) entnommen, finden ihre thematische Entsprechung jedoch in einem jeweils anderen Kapitel des Werkes. Es handelt sich dabei um das Symbol *ELECTA UT SOL* [Ausgewählt wie die Sonne], das seine thematische Entsprechung in Kapitel und Kupferstich 20 (Abb. 54) findet.¹⁰³⁹ Die stuckierte Sonne jedoch ist nicht die des 20. Kupferstiches, sondern der des zweiten Kupferstichs *SANCTA DEI GENITRIX* (Abb. 47) nachgebildet.¹⁰⁴⁰ Dasselbe gilt für die Symbole *SPECULUM SINE MACULA* [Spiegel ohne Makel] (Abb. 218) und *FONS SIGNATUS* [Versiegelter Brunnen] (Abb. 219). *SPECULUM SINE MACULA* heißt sowohl Kapitel als auch Kupferstich 16 (Abb. 52).¹⁰⁴¹ Der Spiegel dort ist jedoch rechteckig und der Spiegel im Hintergrund steht auf einem zweifach gewulsteten Schaft. Hansmann gibt den Spiegel, der in dem zweiten Kupferstich *SANCTA DEI GENITRIX* (Abb. 47) auf der Mauer steht, als formale Vorlage an, wobei er im Stuck hochoval, im Kupferstich queroval gestellt ist.¹⁰⁴² *FONS SIGNATUS* findet seine inhaltliche Vorlage in Kapitel und Kupfer-

¹⁰³⁵ Hansmann 1982, S. 223.

¹⁰³⁶ Hansmann 1982, S. 223.

¹⁰³⁷ Hansmann 1982, S. 223.

¹⁰³⁸ Hansmann 1982, S. 223, Anm. 3.

¹⁰³⁹ David 1607, S. 84-87, Hansmann gibt die Seitenzahlen der deutschen Ausgabe von 1617 an, in diesem Fall S. 147-153, siehe Hansmann 1982, S. 227.

¹⁰⁴⁰ Hansmann 1982, S. 227.

¹⁰⁴¹ David 1607, S. 68-71.

¹⁰⁴² Hansmann 1982, S. 228.

stich 12 (Abb. 50).¹⁰⁴³ Die formale ist wieder der Kupferstich des zweiten Kapitels *SANCTA DEI GENITRIX* (Abb. 47), diesmal der Brunnen oben links auf der Mauer, der ganz ähnlich aussehend in Kupferstich 29 *PARADISUS VOLUPTATIS* (Abb. 57) die vier Gnadenströme speist.¹⁰⁴⁴

PULCHRA UT LUNA [Schön wie der Mond] (Abb. 217) findet seine inhaltliche Entsprechung in Kapitel und Kupferstich 19 (Abb. 53),¹⁰⁴⁵ doch ist dies keine formale Übernahme. Der stuckierte Mond setzt sich zusammen aus einem Strahlenkranz und einem halbrunden Gesicht im Profil darin. Der Mond des Kupferstichs ist ein runder weißer Kreis. Es findet sich im gesamten Werk keine direkte Entsprechung.

DOMUS SAPIENTIAE [Haus der Weisheit] (Abb. 220) ist sowohl inhaltliche als auch formal eindeutig dem 15. Kapitel und Kupferstich (Abb. 51) entnommen.¹⁰⁴⁶ Ebenso im nächsten Beispiel *NAVIS INSTITTORIS, ETC.* [Kaufmannsschiff] (Abb. 221) dem 10. Kapitel und Kupferstich (Abb. 49).¹⁰⁴⁷ *SCALA IACOB* [Jakobsleiter] (Abb. 222) entspricht Kapitel 46 (Abb. 61),¹⁰⁴⁸ der formale Unterschied besteht in der Person, die die Leiter besteigt: In der Kartusche ist es ein Engel, im Kupferstich ein junger Mann. Das Motiv des Engels, der die Leiter emporsteigt, wurde dem sechsten Kupferstich *MATER SANCTAE SPEI* (Abb. 48) entnommen.¹⁰⁴⁹ Auffällig ist die eindeutige Entlehnung des Symbols *VELLUS GEDEONIS* [Vlies des Gideon] (Abb. 223) aus Kapitel¹⁰⁵⁰ und Kupferstich 39 (Abb. 58), denn das Vlies wird in beiden Fällen mit aus dem Himmel kommenden Strahlen beschienen. Ebenso eindeutig sind Thema und Motiv erstens des *CLYPEUS OMNIBUS IN TE SPERANTIBUS* [Schilder aller, die auf dich hoffen] Kapitel und Kupferstich 25 (Abb. 55),¹⁰⁵¹ zweitens des *TURRIS DAVIDICA* [Turm Davids] (Abb. 224) denen von 27 (Abb. 56),¹⁰⁵² drittens des *ARCA TESTAMENTI* [Arche des Bundes] (Abb. 225) denen von 44 (Abb. 60),¹⁰⁵³ viertens des *STELLA MATUTINA* [Morgenstern] (Abb. 226) denen von 40 (Abb. 59)¹⁰⁵⁴ und fünftens des *PORTA CAELI* [Pforte des Himmels] (Abb. 227) denen von 47 (Abb. 62)¹⁰⁵⁵ entlehnt.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁴³ David 1607, S. 52-55.

¹⁰⁴⁴ Hansmann 1982, S. 231.

¹⁰⁴⁵ David 1607, S. 80-83, Hansmann 1982, S. 232.

¹⁰⁴⁶ David 1607, S. 64-67.

¹⁰⁴⁷ David 1607, S. 44-47, Hansmann 1982, S. 233.

¹⁰⁴⁸ David 1607, S. 188-191.

¹⁰⁴⁹ Hansmann 1982, S. 234.

¹⁰⁵⁰ David 1607, S. 160-163.

¹⁰⁵¹ David 1607, S. 104-107.

¹⁰⁵² David 1607, S. 112-115.

¹⁰⁵³ David 1607, S. 180-183.

¹⁰⁵⁴ David 1607, S. 164-167.

¹⁰⁵⁵ David 1607, S. 192-195.

¹⁰⁵⁶ Hansmann 1982, S. 235-138.

Einzig das letzte Symbol – ein zweistöckiges, palladianisch anmutendes Haus mit spitzem Dach – ist keinem Kapitel des *Pancarpium Marianum* zuzuordnen, auch das Motiv taucht in keinem der Kupferstiche auf. Hansmann benennt es *TEMP-LUM DEI* oder *DOMUS AUREA* (Abb. 228).¹⁰⁵⁷

Wie es zu der Auswahl gerade dieser fünfzehn Symbole – der Name Mariens über dem mittleren Bogen der Orgelepore wird hier auch als Mariensymbol, bzw. – namen betrachtet – kam, läßt sich kaum mehr rekonstruieren. Spengler referiert Hansmanns Ergebnisse ungenau, indem er schreibt, die vierzehn Sinnbilder über die Reinheit der Jungfrau Maria seien den Figuren aus der vom Jesuitenpater Jan David verfaßten Erbauungsschrift *Pancarpium Marianum* (Antwerpen 1607) nachgebildet.¹⁰⁵⁸ Fest steht, daß der Künstler das Buch *Pancarpium Marianum*, vielleicht auch nur die Stiche daraus, beim Anfertigen der Stukkaturen vor sich liegen gehabt haben muß. Die Anzahl fünfzehn läßt vermuten, daß ein Tota-Pulchra-Typus bekannt gewesen sein muß. Hansmann bildet zwei Werke dieses Typus ab, die jedoch nicht als direkte Vorbilder in Frage kommen, da sie nicht den im Kirchenschiff ausgewählten Kanon an Mariensymbolen bieten.

Die Auswahl in der Kirche weist einige gängige Symbole aus dem Tota-Pulchra-Typus auf, der in der Regel um die 15 Symbole vereint, die geringfügig variieren können. In der von der Autorin verfaßten Magisterarbeit¹⁰⁵⁹ konnten über 100 verschiedene Werke dieses Typs zusammengetragen werden, so daß auf dieser Grundlage eine verlässliche Aussage darüber getroffen werden kann, welche Symbole gängig waren und welche nicht.

Die Symbole *ELECTA UT SOL*, *PULCHRA UT LUNA*, *SPECULUM SINE MACULA*, *FONS SIGNATUS*, *VELLUS GEDEONIS*, *TURRIS DAVIDICA*, *PORTA CAELI*, *SCALA IACOB* und *STELLA MATUTINA* sind in der Regel in jedem Werk des Tota-Pulchra-Typs vertreten.¹⁰⁶⁰ Die drei Symbole *TEMPLUM DEI*, *DOMUS SAPIENTIAE* und *ARCA TESTAMENTI* sind seltener, aber nicht ungewöhnlich.¹⁰⁶¹ Das Symbol *NAVIS INSTITTORIS* ist der Verfasserin der vorliegenden Arbeit ausschließlich aus der auch bei Hansmann abgebildeten Zeichnung von Hans Krumper bekannt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß der Künstler diese gekannt hat. In einem Tota-Pulchra-Gemälde Francisco Pachecos,¹⁰⁶² datiert 1621, das sich in einer Privatsammlung in Sevilla befindet, ist auf dem Meer ein Schiff zu erkennen, ob es hier als Mariensymbol gemeint ist, ist nicht eindeutig. Gleiches gilt für einen Kupferstich Durante Albertis aus dem Jahr 1577, in dem das Schiff hinter der Muttergottes auftaucht. Da in diesem Fall die Mariensymbole, die zum traditionellen Kanon gehören, von Engeln zwischen Meer und Himmel gehalten werden, das Schiff sich auf dem Wasser befindet, ist

¹⁰⁵⁷ Hansmann 1982, S. 223 und Abb. 135.

¹⁰⁵⁸ Spengler 2003, S. 182.

¹⁰⁵⁹ Sors 2002. Veröffentlichung – mit weiteren Beispielen - in Vorbereitung.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Sors 2002, Abb. 42-118.

¹⁰⁶¹ Vgl. Sors 2002, Abb. 42-118.

¹⁰⁶² Sors 2002, Abb. 52.

die Deutung schwierig.¹⁰⁶³ Für das Symbol *CLYPEUS OMNIBUS IN TE SPERANTIBUS* konnte kein einziges Beispiel für die Verwendung in einem Tota-Pulchra-Typus gefunden werden. Das Motiv taucht einmal auf: In einem undatierten Kupferstich¹⁰⁶⁴ des 'Tota-Pulchra-Typs von Hieronymus Wierix' schießen in den unteren Ecken hockende Dämonen Pfeile auf die Muttergottes ab. Die Pfeile werden von Engeln in dem Maria umgebenden Wolkenrand mit Schilden aufgehalten. Die gängigen Symbole hängen in Medaillons vom Himmel. Die Schilde hier als Mariensymbol zu deuten ist schwierig, da sie selbst durch sie beschützt wird. Das Motiv kommt ebenfalls in einem Gemälde¹⁰⁶⁵ Francisco Pachecos vor, das sich in der Sakristei der Kathedrale von Sevilla befindet. Es handelt sich hierbei um eine freie Kopie des Kupferstichs von Wierix.

Die Rezeption in der zeitgenössischen Kunsttheorie – Francisco Pachecos *EL ARTE DE LA PINTURA*, 1649

Bereits Velazquez Lehrer Francisco Pacheco nennt in seinem Traktat *El Arte de la Pintura* einige der Stiche aus Nadals *Evangelicae Historiae Imagines* vorbildhaft für bestimmte Themen. Das Werk erschien erstmals 1649, fand weite Verbreitung und hat sicher zur reichen, bis heute nicht aufgearbeiteten, Rezeption der *Evangelicae Historiae Imagines* im speziellen, aber auch der übrigen Antwerpener Stichproduktion und Buchillustration beigetragen, es werden auch Stiche und Gemälde von Cornelis Cort,¹⁰⁶⁶ Aegidius Sadeler,¹⁰⁶⁷ Martin de Vos usw. als Vorbilder genannt. Eine Ausgabe des Werkes muß ihm vorgelegen haben, denn er gibt sehr detailliert Auskunft, nicht nur welchen Stich er als vorbildhaft ansieht, sondern welche Szene daraus. Diese benennt er mit Thema und häufig zusätzlich mit dem entsprechenden Buchstaben. Im dritten Buch *Libro tercero de la pintura: de su práctica y de todos los modos de exercitarla* schreibt er zur *Pintura de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*, also zur Heimsuchung, daß Maria den Weg zum Haus des Zacharias auf einem Esel zurücklegte, Josef sie zu Fuß begleitete, so im zweiten Kupferstich in der mit B bezeichneten Szene zu sehen.¹⁰⁶⁸ Hier erwähnt Pacheco das Werk zum erstenmal, es folgen zahlreiche weitere Verweise, die Drucke als vorbildhaft zu verstehen: zur Geburt Christi, die in Nadals Werk gleich in zwei Drucken wieder-

¹⁰⁶³ Sors 2002, Abb. 91.

¹⁰⁶⁴ Sors 2002, Abb. 94.

¹⁰⁶⁵ Sors 2002, Abb. 50, und S. 73 und S. 92.

¹⁰⁶⁶ Pacheco 2001, S. 435, S. 537, S. 579, S. 585, S. 596.

¹⁰⁶⁷ Pacheco 2001, S. 525.

¹⁰⁶⁸ Pacheco 2001, S. 598.

gegeben wird: Nr. 3 und 4,¹⁰⁶⁹ zur Beschneidung Nr. 5,¹⁰⁷⁰ zur Anbetung der Heiligen Drei Könige Nr. 7¹⁰⁷¹ und der Zwölfjährige Christus diskutiert mit den Gelehrten Nr. 9.¹⁰⁷²

Auch im letzten Buch *Adiciones a algunas Imágenes* gibt Pacheco weitere Verweise auf die Stiche aus den *Evangelicae Historiae Imagines*: Das Fasten des Herrn und seine Versuchungen des Stiches Nr. 12 „*Seguiremos en la pintura de esta historia, como en la pasada, al P. Geronimo Nadal...*“¹⁰⁷³ An der Geschichte *Simon von Kyrene hilft Christus das Kreuz tragen* interessiert Pacheco die Darstellung von zwei Gewandtypen, die Nadal immer in seinen Drucken verwendet.¹⁰⁷⁴ Im selben Kapitel verweist er darauf, daß Nadal die Kreuztragung auf drei Stiche verteilt: *El P. Nadal dividió ésta en tres historias: la primera, cuando carga con ella [das Kreuz, Anm. der Autorin] el Señor en casa de Pilatos, la segunda, cuando sale con toda la tropa por la puerta de la Ciudad; la tercera, cuando está caído en tierra y detrás dél el Cireno, solo, con la Cruz sobre sus hombros;...* Gemeint sind hier die Stiche 124, 125 und 126.¹⁰⁷⁵ Auch die Stiche Nummer 135 Christus erscheint seiner Mutter¹⁰⁷⁶ sowie 153¹⁰⁷⁷ werden herangezogen. Pacheco merkt an, daß Nadal in allen Stichen Christus barfüßig zeigt: „*El P. Nadal en todas sus estampas pone descalzo a Christo nuestro Señor.*“¹⁰⁷⁸

Rezeption in der Mission Asiens

Die mit Plantin zusammenarbeitenden Stichverleger profitierten von dessen Vertriebsnetz und erreichten durch ihn die wichtigen Buchhandelsplätze Paris und Frankfurt/Main.¹⁰⁷⁹ Niederländische, vor allem aber flämische Stiche gelangten bis Ostasien, weniger durch den kommerziellen Vertrieb als vielmehr durch die Mission.¹⁰⁸⁰ Die Jesuiten, seit 1585 in Antwerpen niedergelassen, gaben eigens Aufträge, religiöse, gegenreformatorische Themen zu stechen. Bereits Vasquez schrieb 1586 über Borja:

¹⁰⁶⁹ Pacheco 2001, S. 605.

¹⁰⁷⁰ Pacheco 2001, S. 609/610.

¹⁰⁷¹ Pacheco 2001, S. 615.

¹⁰⁷² Pacheco 2001, S. 631: „...; y por cuanto está muy bien dispuesta la estampa del P. Gerónimo Nadal se puede seguramente seguir.“

¹⁰⁷³ Pacheco 2001, S. 635/636.

¹⁰⁷⁴ Pacheco 2001, S. 645: „*Dos son las vestiduras que siempre le pone el P. Gerónimo Nadal en sus estampas: la túnica inconsútil ceñida que, como sabemos dicho, hizo y le puso su Santísima Madre en la niñez y el manto con que se cubrían los hebreos...*“

¹⁰⁷⁵ Pacheco 2001, S. 646/647.

¹⁰⁷⁶ Pacheco 2001, S. 653/654.

¹⁰⁷⁷ Pacheco 2001, S. 658.

¹⁰⁷⁸ Pacheco 2001, S. 678.

¹⁰⁷⁹ Delen II, S. 150-170, Imhof 2011.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Standaert 2006.

*Era devotísimo de las sagradas imagines de Christo ... y ordenò que los hermanos novicios de St. Andres en Montecaballo de Roma tuviesen emprentas de imagines todos los instrumentos y adreos necesarios, y que sacasen estampas de seda y papel y de metal en gradísimo numero, para que se llevasen y repartiessen por todo el mundo, y así el Padre enviò desde Roma innumerables estampas, de diferentes formes y materias à las Indias orientales y occidentales, al Japan, à Alemania, Polonia, España y à las demas provincias...*¹⁰⁸¹

Darstellungen auch nichtreligiöser Themen schenkten sie fernöstlichen Potentaten, wie Matteo Ricci¹⁰⁸² (1551-1610) 1601 dem Kaiser von China – dem Wanli Herrscher – u.a. eine Ansicht des Escorial, eine Ansicht des Markusplatzes und das „*Theatrum Orbis Terrarum*“ des Abraham Ortelius.¹⁰⁸³ Nach Patani in Indonesien gelangten 1602 Stiche als Handelsware, darunter 4 Drucke des Goltzius-Stiches „*Hochzeit von Amor und Psyche*“ für je 10 St.¹⁰⁸⁴ Der Jesuitenorden betrieb schon früh eine gut organisierte, groß angelegte Asien-Mission. Zu nennen sind hier Namen wie Martino Martini SJ (1614-1661),¹⁰⁸⁵ Ferdinand Verbiest SJ (1623-1688),¹⁰⁸⁶ Johann Adam Schall von Bell SJ (1592-1666)¹⁰⁸⁷ u.a. Abgesehen von der Mission ging es den Jesuiten in Asien um wissenschaftliche, geographische und anderweitige Erkenntniserweiterung, aber auch um die Verbreitung der europäischen Kultur. Verbiest SJ illustrierte sein Werk *Kunyu tushuo* (Illustrated Explanation of the Entire World) 1674 mit Stichen, die aus Deutschland, Flandern und den Niederlanden stammten, die Sieben Weltwunder, exotische Tiere, das römische Kolosseum u.a. zeigend.¹⁰⁸⁸ Eine Auswahl von sechs Stichen daraus, religiösen und säkulären Themas, wurde als Buchillustration polychrom auf Seide gedruckt. Sie

¹⁰⁸¹ Vasques, *Historia de la Vida del Padre Francisco de Borja*, 1586, Lib. II, Cap. 2, S. 839f (zitiert nach Rheinbay 1995, S. 49, der die Abschrift am Instituto Storico der Jesuiten in Rom benutzte): „*Er verehrte sehr die heiligen Bilder von Christus... und er ordnete an, daß die Brüdernovizen in S. Andrea auf dem Montecavallo zu Rom über gedruckte Bilder und alle dafür notwendigen Instrumente und Apparaturen verfügen sollten, und daß sie Drucke auf Seide und Papier sowie Kupferstiche in sehr großer Anzahl fertigen, um diese auf der ganzen Erde zu verteilen, und so sandte der Pater von Rom aus unzählige Drucke in verschiedenen Formen und mit diversem Inhalt nach West- und Ostindien, Japan, Deutschland, Polen, Spanien und an die anderen Provinzen...*“

¹⁰⁸² Matteo Ricci ist eine der zentralen Personen der jesuitischen Mission um 1600. Er etablierte dieselbe in China vom Zeitpunkt seiner Ankunft 1601 in Peking bis zu seinem Tod 1610. Sein Schüler Guido Aleni übernahm dieselbe Funktion für mehr als zehn Jahre in Fukien. Als er 1649 starb, hinterließ er mehr als 25 Schriften in Chinesisch, die noch bis zu 200 Jahre nach seinem Tod erschienen. Chang 1997, S. 365.

¹⁰⁸³ Jennes 1943, S. 88, Standaert 2001, S. 810.

¹⁰⁸⁴ Ijzerman 1926.

¹⁰⁸⁵ Malek / Zingerle 2000.

¹⁰⁸⁶ Witek 1994.

¹⁰⁸⁷ Våth 1991.

¹⁰⁸⁸ Standaert 2001, S. 810.

tragen die falsche Signatur des berühmten Malers Dong Quichang (1555-1636).¹⁰⁸⁹ Eines dieser Gemälde – Jesus in Konversation mit zwei Männern – leitet sich ab aus einem religiösen Druck des Anton Wierix.¹⁰⁹⁰ Die anderen Szenen sind vermischte Versionen aus verschiedenen allegorischen Elementen eines Druckes, der 1652 in Löwen erschien.¹⁰⁹¹

Für die Mission in Asien waren die jesuitischen Buch- und Stichserienproduktionen, die um 1600 in Antwerpen entstanden, von entscheidender Bedeutung. Auf die chinesische Kunst, v.a. die Portrait- und Landschaftsmalerei, hatten die westlichen Stiche nachweisbaren Einfluß.¹⁰⁹² Nicht nur religiöse Themen, auch Mythologien, Landschaften, Portraits, Allegorien und berühmte Monumente wurden als Stiche im gesamten asiatischen Raum verbreitet.¹⁰⁹³

Der Gebrauch religiöser Drucke ist relativ gut dokumentiert, vor allem durch Guido Alenis (1581-1649) Editionen seiner Konversationen und Reden.¹⁰⁹⁴ Desweiteren ließ Matteo Ricci (1551-1610) religiöse Drucke in chinesischen Publikationen des Meisters Cheng Dayue reproduzieren, diese Reproduktionen sind erstaunlich exakt. Durch Riccis Bericht *Della entrata della Compagnia di Gesù e christiannità nella Cina*, den er um 1609 verfaßte, sind wir heute gut unterrichtet.¹⁰⁹⁵ Die Liste des 1616 konfiszierten Bestandes des Jesuitenhauses in Nanjing gibt Einblick in das dort vorhandene Buch- und Bildmaterial, Drucke und Druckstöcke eingeschlossen.¹⁰⁹⁶ Religiöse Drucke zirkulierten bald nicht nur in christlichen Kreisen, sie wurden als Exotika auf dem wöchentlichen Markt der Tempelstadt in Peking verkauft. Aufschlußreich für die enge Zusammenarbeit der Jesuiten im gesamten asiatischen Raum ist, daß die Abbildung der Jungfrau mit dem Kind der Inschrift nach gedruckt wurde „*In Sem[inario] Jap[onico] 1597*“.¹⁰⁹⁷

Eine der wichtigsten Quellen für den Gebrauch religiöser Drucke ist Nadals und Wierix *Evangelicae Historiae Imagines*, bzw. die *Adnotationes et Meditationes*. Kurz nach

¹⁰⁸⁹ Standaert 2001, S. 810, weist darauf hin, daß es sich nun in der Laufer Collection des Museum für Naturgeschichte in New York befindet.

¹⁰⁹⁰ Standaert 2001, S. 810 nimmt hier Bezug auf Jennes, Jozef: *L'art chrétien en Chine au début du XVIIe siècle: (Une parure d'Antoine Wierix) identifiée comme modèle d'une peinture de Tong k'i-tch'ang*, in: *T'oung Pao* 33, Leiden / Paris (1937), S. 129-133.

¹⁰⁹¹ Standaert 2001, S. 810.

¹⁰⁹² Standaert 2001, S. 809f (Kapitel 4.3. Arts, Crafts and Language, 4.3.1. Prints and painting in the seventeenth century.)

¹⁰⁹³ Standaert 2001, S. 810, Menegon 2007, S. 391.

¹⁰⁹⁴ Guido Aleni hinterließ neun apologetische und elf pastorale Schriften. Chang 1997, S. 366. Vgl. hierzu auch Rheinbay 1997, S. 330/331.

¹⁰⁹⁵ Standaert 2001, S. 475.

¹⁰⁹⁶ Standaert 2001, S. 811. Er bezieht sich auf: Dudink, Adrian: *The Inventories of the Jesuit House at Nanking Made up During the Presecution of 1616-1617* (Shen Que, Nangong shudu, 1620), in: *Humanistic Culture*, 1996, S. 119-157.

¹⁰⁹⁷ Standaert 2001, S. 811.

dem Erscheinen¹⁰⁹⁸ der Werke kamen Anfragen¹⁰⁹⁹ um Zusendung von Missionaren aus Asien nach Rom.¹¹⁰⁰ Das Werk war besonders für junge Jesuiten gedacht, in deren Gebets- und Meditationsübungen dem visuellen Element ein besonderer Stellenwert zugemessen wurde, so daß es für die Missionsarbeit wie geschaffen war. Von Ricci ist bekannt, daß er ein Exemplar in Peking besaß.¹¹⁰¹ In den 1630er Jahren sind zwei weitere Exemplare bekannt: eines in Nanjing, das andere in Fuzhou. Dort wurden sie Modell für drei illustrierte Publikationen in Chinesisch, die bis heute die wichtigste Quelle sind für frühe christliche Holzschnittdrucke in „*hybrid Sino-Western styles*“, wie es Zürcher nennt.¹¹⁰²

Die stilistisch interessanteste Adaption ist eine fünfzehn Holzschnittdrucke umfassende Serie *Song nianzhu guibeng* (Regeln zum Rezitieren des Rosenkranzes), übersetzt von dem portugiesischen Jesuiten João da Rocha (1583-1623), 1619 in Nanjing publiziert (wo ja ein Exemplar der *Evangelicae Historiae Imagines* nachgewiesen wurde).¹¹⁰³ Deutlich von den Wierix-Kupferstichen abhängig, sind sie durch die Hände des chinesischen Künstlers in asiatischen Konventionen folgende Kompositionen umgewandelt worden.¹¹⁰⁴ Die simultane Erzählweise mehrerer Szenen in einem Bild wurde aufgegeben, die Hauptszene rückt allein in den Mittelpunkt, die Perspektive in der Landschaft verschwindet.¹¹⁰⁵ Die perspektivischen Darstellungen in den Stichen faszinierten die Chinesen. Matteo Ricci schrieb am

¹⁰⁹⁸ Rheinbay 1997, S. 326/327 behauptet aufgrund eines Briefes aus dem Jahr 1589 von Fr. Hoffaeus an Papst Clemens VIII., in dem es um Zusendung von Büchern geht, daß es sich hierbei um eine Anfrage nach den noch nicht erschienen *Evangelicae Historiae Imagines* handele. Tatsächlich ist in dem Brief von verschiedenen, nicht spezifizierten Büchern die Rede, die religiöser Unterricht dienen, aber unbedingt illustriert sein sollen.

¹⁰⁹⁹ 1598 schrieb Niccolò Longobardo, Missionar in China: „*Not only books are necessary for us here, but also pictures to console and help the new christians... Above all some of the books by our Fr. Nadal on the mysteries and considerations about the life of Christ would be of great consolation and benefit here. Because, when these mandarins come to us attracted by the fame of the Europeans, we can demonstrate to them something that will immediatly give us the opportunity to show what we are trying to obtain in these missions.*“ Zitiert nach Rheinbay 1997, S. 329. Ein Jahr später schrieb Lazzaro Cattaneo mit derselben Intention von Macao.

¹¹⁰⁰ Im folgenden Zitat sind die Ersterscheinungsjahre beider Bücher falsch angegeben: Kat. Berlin 1973, S. 132: „*Ricci liebte es, seinen Besuchern kleine Bilder mit solchen Texten auszuteilen. Die Bilder stammen aus dem „bedeutendsten Denkmal des flämischen Kupferstichs im 16. Jahrhundert“*“ (Puyvelde), den *Evangelicae Historiae Imagines* von Jerome Nadal SJ (Antwerpen 1593, 2. Aufl. 1596), und wurden auch zu dem Andachtsbuch der Jesuiten von Nadal nach den Evangelientexten des Kirchenjahres *Adnotationes et Meditationes in Evangelica* (Rom 1594) verwendet. Die Chinamissionare baten bald nach Erscheinen dieses Werkes, an dem die besten flämischen Kupferstecher nach Zeichnungen prominenter Künstler, wie Marten de Vos u.a., beteiligt waren, um Übersendung dieses Buches nach China.“

¹¹⁰¹ Standaert 2001, S. 812. Rheinbay 1997, S. 329 schreibt, daß 1605 Ricci den Erhalt der *Evangelicae Historiae Imagines* bestätigt.

¹¹⁰² Standaert 2001, S. 812.

¹¹⁰³ Rheinbay 1997, S. 329.

¹¹⁰⁴ Rheinbay 1997, S. 323.

¹¹⁰⁵ Rzepkowski 1998, S. 942, Standaert 2001, S. 812.

10. Mai 1585 an seinen Vater. „*Sie [die Chinesen] sind ganz verwundert über unsere bebilderten Bücher. Sie glauben, daß diese skulptiert sind, und können nicht glauben, daß sie gemalt sind.*“¹¹⁰⁶

Eine zweite Folge ist zu nennen: 55¹¹⁰⁷ auf den Wierix-Stichen basierende Bilder, 1630¹¹⁰⁸ in Jinjiang (Quanzhou) von Guido Aleni (Brescia 1582-1649 Yanping) herausgegeben: *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* (Illustrierte Erläuterung der Inkarnation Gottes) (Abb. 229). Guido Aleni wird nach seinem Eintritt in die Gesellschaft Jesu 1609 als Missionar in den Fernen Osten gesandt. Dort lehrt er am Jesuitenkolleg in Macau Mathematik und studiert Chinesisch, 1613 geht er über Peking nach Kaifeng, wo er seine Missionstätigkeit aufnimmt, später führt er diese in Nanking und Shanghai weiter. 1641 wird Aleni Vizeprovinzial der Jesuitenmission China. Über ihn, der der „*europäische Konfuzius*“ genannt wurde, erschienen chinesische Biographien und Gedichte, er selbst ist Autor zahlreicher Schriften religiöser und wissenschaftlicher Thematik, sowie wahrscheinlich der *Karte der Zehntausend Länder*, die auf der Weltkarte Matteo Riccis basiert.¹¹⁰⁹ In den Drucken des Missionsbüchleins wurde die europäische Perspektive und narrative Kombination in den Bildern beibehalten. Einige chinesische Adaptionen sind zu vermerken, wie eine Gruppe chinesischer Anhänger oder asiatische Landschaft und Vegetation. Der Text Alenis ist keine Übersetzung des Nadalschen Textes aus den *Adnotationes et Meditationes*, es ist vielmehr eine Adaption der *Vita Christi* des Ludolph von Sachsen (um 1300-1378). Seine *Vita Jesu Christi e Quatuor Evangelis et Scriptoribus Orthodoxis Concinnata* war im 16. und 17. Jahrhundert eine weit verbreitete Schrift, die ihren Weg auch nach Asien gefunden hatte und nun als Vorbild dienen kann-

¹¹⁰⁶ Zitiert nach Rzepkowski 1998, S. 940, vgl. auch Rheinbay 1997, S. 327. Zitat von Ricci allgemein zur Chinesischen Kunst: „*They do not know how to paint with oil or to give shadows to the objects they paint. In this way all their paintings are lifeless, without any vivacity.*“

¹¹⁰⁷ Cornelia Timm gibt an, daß die „Missionsbroschüre“ 50 Illustrationen enthalte. Vgl. Kat. Berlin 2008, Kat. Nr. VII.III.21, S. 470.

¹¹⁰⁸ Die Jahreszahl ist übernommen aus Kat. Berlin 2007, S. 470/471, wo die Anzahl der Drucke in diesem Büchlein allerdings mit nur 50 angegeben werden. In der Ausstellung lag ein Exemplar aus der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Sign. Ba graph 1630 01) aus. Rzepkowski 1998, S. 941 nennt für die Erstausgabe das Jahr 1635. Auch Chang 1997, S. 368, Nr. 3 gibt abweichende Angaben: *Tib'ou siang king-king [Chuxiang jingjie]*, Vie et Passion de Jésus-Christ en images, 1 volume, 1635. Die Bilder sind gut gemachte Holzschnitte, die Kopien von denen sind, mit denen die Wierix das Werk des Nadal dekoriert haben. Es sind 56 Stück, gedruckt auf dem jeweiligen *recto* eines jeden Blattes, „*à la chinoise*“, ausgenommen der Plan von Jerusalem, der auf dem gesamten Blatt, *recto* und *verso*, ist. Dieses Buches bediente sich 1663 Yang Koang-sein [Yang Guangxian], einer der perfidesten Feinde der Religion, um die Christen anzuklagen, einen Mann zu verehren, der ans Kreuz genagelt wurde, weil der nach dem Königtum Judäas getrachtet hat. Siehe auch Chang 1997, S. 369/370.

¹¹⁰⁹ Kat. Berlin 2007, S. 470/471.

te.¹¹¹⁰ Alenis Werk ist in mehreren Wiederdrucken nachweisbar und war weit verbreitet.¹¹¹¹

Eine der interessantesten Rezeption und Kompilation ist Johann Adam Schall von Bells SJ *Jinbeng shuxiang* (Bilder in einem Büchlein ihrer Majestät präsentiert) aus dem Jahre 1640 (Abb. 231),¹¹¹² das eigentlich als Manuskript eine chinesische Erläuterung eines luxuriösen Manuskripts der *Vita Christi* war. Maximilian I., Herzog von Bayern, hatte es 1617 in Zusammenarbeit mit den Jesuiten für den chinesischen Herrscher anfertigen lassen.¹¹¹³ Stiche von Theodoor und Philips Galle, Anton II. Wierix, Raphael I. Sadeler, Raphael II. Sadeler, Jaques II. de Gheyn und Hendrick Goltzius wurden verwendet, um einheitlich asiatisch-anmutende Holzschnitte für das Buch anzufertigen. Eine Ausgabe von 1640 findet sich in der Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II. in Rom.¹¹¹⁴ Wie dies Buch verwendet wurde und wirkte, schildert Vāth in seiner Biographie über Schall von Bell sehr erzählerisch, aber auf Quellen beruhend:

„Als Schall bei einer anderen Gelegenheit zu schon vorgerückter Stunde über Gott zu sprechen begonnen hatte, rief der Kaiser einen Sekretär, damit er alles nachschreibe. Schall bedeutete ihm, das sei nicht nötig; er selbst und andere hätten darüber Bücher geschrieben. Sofort ließ der Kaiser in der stürmischen Nacht die Bücher holen. Er schloß sich ein und las die Nacht hindurch. Vor Tagesanbruch kehrte er zum Pater zurück mit dem Abriss des Lebens Christi, das anlässlich der Überreichung des Geschenkes Maximilians von Bayern verfaßt worden war. An der Hand dieses Lebens und der beigefügten Bilder erklärte nun Schall das Apostolische Glaubensbekenntnis. Als er zum Leiden Christi kam, legte der Kaiser das Buch nieder und fiel auf die Knie...“¹¹¹⁵

Nicht direkt Nadals, Davids oder Sucquets Bücher nennend, aber einen Einblick in den Gebrauch gibt auch folgende Beschreibung:

„Eines Abends wird Schall zum Palast gerufen. Der Kaiser liegt schon im Bett und blättert in christlichen Büchern. Er kommt zur illustrierten Heiligenlegende. Bis tief in die Nacht hinein muß Schall von den Taten und Martern der Heiligen erzählen. Der Kaiser verlangt die dem Unterricht der Neuchristen dienenden Bücher...“¹¹¹⁶

¹¹¹⁰ Standaert 2001, S. 623.

¹¹¹¹ Standaert 2001, S. 813.

¹¹¹² Vgl. Rheinbay 1997, S. 331.

¹¹¹³ Zur Entstehungsgeschichte ausführlich: Standaert 2006.

¹¹¹⁴ Rzepkowski 1998, S. 942, Anm. 15, Standaert 2006.

¹¹¹⁵ Vāth 1991, S. 196f.

¹¹¹⁶ Vāth 1991, S. 198.

Ob die Bücher wirklich in dieser Art Verwendung fanden, weiß man nicht. Es wird in diesen Erzählungen Schalls auch ein Stück Wunschdenken mitgeschrieben worden sein, es ist in jedem Fall sehr kritisch zu lesen. Daß die Werke auch außerhalb der christlichen Kreise Anerkennung genossen, läßt sich durch ein anderes Phänomen nachweisen: Während der antichristlichen Kampagne 1665 druckte Yang Guangxian (1597-1669) drei weitere von Johann Adam Schall von Bells SJ Bildern, wohl um das heterodoxe Wesen der ausländischen Lehre zu demonstrieren.¹¹¹⁷

Nicht nur noch vorhandene Drucke sind Zeugnisse des Gebrauchs von Bildern in der jesuitischen Asienmission. Eugenio Menegon weist durch einen beschreibenden Text nach, daß und wie die Jesuiten im Fernen Osten Jan Davids SJ *Occasio Arrepta Neglecta* (Abb. 20-32), die Serie der Wierix *Cor Iesu Amanti Sacrum* und Antoine Sucquets SJ *Via Vitae Aeternae* (Abb. 101-133) benutzt haben.¹¹¹⁸ Die chinesische Quelle ist das Buch *Kouduo Richao* (*Tagebuch mündlicher Ermahnungen*), ein von Guido Alenis Mitschreibern in den 1630ern zusammengetragene Memorialschrift im Andenken an seine Taten.¹¹¹⁹ Diese Schrift enthält detaillierte Beschreibungen von zwei Graphikserien, die Alenis Mitbruder Andrzej Rudomina SJ 1631 chinesischen Gelehrten und Schülern vorführte.¹¹²⁰ Menegons Gegenüberstellung der aus dem Chinesischen ins Englische übersetzten Beschreibung mit den Bildern verifiziert die Identifizierung mit den beiden Serien erstens *Cor Jesu amanti sacrum*,¹¹²¹ zuerst 1604 von Anton II. Wierix gestochen,¹¹²² und zweitens *Occasio Arrepta Neglecta* von Jan David SJ und Theodoor Galle.¹¹²³

Die Bibel hat in der Mission Chinas keine große Rolle gespielt. Die Ankunft der *Plantiniana* oder *Antwerp polyglot* (1545-1563) in acht Bänden 1604 in Peking löste bei den Chinesen große Bewunderung aus. Das Ziel einer Gesamtübersetzung spielte jedoch bis zum 19. Jahrhundert keine Rolle. Es existierten Teilübersetzungen, von denen eine Kopie in Sir Hans Sloanes Sammlung, später ins British Mu-

¹¹¹⁷ Standaert 2001, S. 813.

¹¹¹⁸ Menegon 2007.

¹¹¹⁹ Menegon 2007, S. 390.

¹¹²⁰ Die Serie *Cor Jesu Amanti Sacrum* wurde am 23. März 1631, die *Occasio* Serie am 9. Mai 1631 vorgeführt. Vgl. Menegon, S. 401 und S. 412. Die übersetzte Beschreibung für die Benutzung der *Occasio* lautet: *Master Lu [= Rudomina] exhorted me [= Li Jiubao] saying: „Human life in this world is as short as the time (tempus, shi) and the opportunity (occasio, ji) are missed, they cannot be grabbed any longer. I have several images, and I can explain them to you, what do you think?“ I was happy to ask for his instruction. The Master took out a book, all in Western language, and not yet translated. The book contained some pictures, with many allegorical texts (yuyan). The pictures were around ten, and the Master explained them one by one.* Siehe Menegon 2007, S. 412.

¹¹²¹ Menegon, S. 395-411.

¹¹²² Die Serie erfuhr viele Kopien, welche Ausgabe hier benutzt wurde, lässt sich leider nicht nachweisen. Vgl. Menegon 2007, S. 396.

¹¹²³ Menegon, S. 412-431.

seum gelangte.¹¹²⁴ Weges des Fehlens einer Gesamtübersetzung hatten die Teilübersetzungen, v.a. aber die anderen gedruckten Werke, insbesondere die mit Bildmaterial illustrierten, eine große Bedeutung für die Jesuiten in China.

Von der westlichen Kunstgeschichtsforschung wird dieses Phänomen der Rezeption von in erster Linie flämischen Stichen in Asien kaum wahrgenommen, obwohl es für die Qualität, Rezeptionsgeschichte, Wahrnehmung ein aufschlußreicher Faktor ist. Es wird zumeist lediglich am Rande erwähnt, daß es „eine chinesische Version der *Evangelicae*“ gebe“;¹¹²⁵ die Rezeption ist jedoch, wie gerade beschrieben, wesentlich komplexer und umfangreicher.

Ein Beispiel der Rezeption im Jesuiten-Drama – Die Bühnenmeditation des Franz Lang in München

Der Rhetoriklehrer Franz Lang inszenierte auf der Bühne des Münchner Kollegs Bühnenmeditationen (*Considerationes*), die mit „*exhibitiones statuariae*“ und emblematischen Kulissen arbeiteten. Die 1717 in München erschienenen *Theatra* (*Theatrum solitudinis asceticae* (1717),¹¹²⁶ *Theatrum affectum humanorum* (1717),¹¹²⁷ *Theatrum doloris et amoris* (1717)¹¹²⁸) beschreiben ausführlich die an Masens *Speculum imaginum veritatis occultae* und Boschius' *Symbolographia* orientierten Emblemata. Dort erscheinen zuhauf die in den illustrierten jesuitischen Andachtsbüchern vorgestellten Motive. Insbesondere Jan Davids *Veridicus Christianus*, Benedikt Haefdens *Schola Cordis*, Herman Hugos *Pia Desideria* und Antoine Sucquets *Via Vitae Aeternae* lieferten den Stoff für Langs Meditationsinhalte. Durch Wort und Bild sollten die Zuschauer dazu bewegt werden, die Stationen der *via purgativa, illuminativa* und *unitiva* im Sinne Sucquets Werk zu durchschreiten und der von Sucquets vorgebildeten Ordnung zu durchlaufen.¹¹²⁹ Hervorzuheben bleibt, daß ungeachtet der dort inszenierten emblematischen Dekorationen es sich bei den Vorlagen nicht um Emblembücher handeln mußte.¹¹³⁰

Franciscus Lang (1654-1725)¹¹³¹ war nach dem Eintritt in den Jesuitenorden und dem Studium der Rhetorik, Philosophie und Theologie in Ingolstadt hauptsächlich an Studienanstalten der Jesuiten tätig, und zwar als Professor für Rhetorik, als Studienpräfekt und als Präses der Münchner großen Marianischen Kongre-

¹¹²⁴ Standaert 2001, S. 620ff., Kapitel „The Bible“.

¹¹²⁵ Kat. Coburg 1995, S. 44.

¹¹²⁶ *Theatrum solitudinis asceticae, sive doctrinae morales per considerationes melodicas ad normam S. Exercitorum S.P. Ignatii compositae*, Monachii 1717.

¹¹²⁷ *Theatrum affectum humanorum, sive considerationes morales ad scenam accomodatae...*, Monachii 1717.

¹¹²⁸ *Theatrum doloris et amoris, sive considerationes mysteriorum Christi patientis, et Mariae matris dolorosae sub cruce sondolentis filio piis affectibus conceptae...*, Monachii 1717.

¹¹²⁹ Bauer 1982.

¹¹³⁰ Vgl. oben Kapitel „Sind Jan Davids Bücher Emblembücher?“

¹¹³¹ Erlach 2004, S. 1, dort weitere Literaturhinweise sowie Auswertung derselben.

gation; die Orte seines Wirkens sind Ingolstadt, Augsburg, Eichstätt, Dillingen, Altötting und schließlich vor allem München.¹¹³² Lang gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der spätklassischen Jesuitendramatik, innerhalb von 30 Jahren hat er etwa 120 eigene Produktionen auf die Schaubühne gebracht und als Summe seiner Erfahrungen schließlich ein Lehrbuch der Schauspielkunst verfaßt.¹¹³³

Es sei daran erinnert, daß bereits Jan David selbst den Stoff der *Occasio Arrepta Neglecta* als Drama herausgab, die Gestaltung von Bild und Text auch in der Prosa-Ausgabe von dieser dramatischen Intention geprägt sind.

Rezeption in Flugblättern

Der neunte Kupferstich (Abb. 110) des *Via Vitae Aeternae* Sucquets wird in detail in dem katholischen Flugblatt *Seelen Hilff*¹¹³⁴ (Abb. 232) von 1622 aus Augsburg wiedergegeben, nur die Buchstabenverweise wurden ausgespart. Thema des Kupferstiches im Buch ist die Fürbitte: *Misere animae tuae placens Deo, & defunctorum; ac strenue virtutem cole* [Erbarme dich deiner Seele und der Verstorbenen und du bist Gott wohlgefällig]. Die Fürbitte, bzw. Armeseelenhilfe, die auf der katholischen Vorstellung von Läuterung der Seelen im Fegefeuer (*purgatorium*) basiert, ist sehr häufiges Thema auf erbaulichen Flugblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, so eignete sich der neunte Stich zur Reproduktion auf diesem Gebiet. Das Flugblatt thematisiert den Zwischenzustand der Seele mit Hilfe von Texten der Kirchenväter Gregorius, Augustinus, Chrysostomus und Texten von Thomas von Cantimpré und Laurentius Surius, um Tradition und Bedeutung der Suffragien zu veranschaulichen.¹¹³⁵ Natürlich sind im Flugblatt ohne die Buchstabenverweise und Erläuterungen die einzelnen Bildbestandteile nicht in dem Maße verständlich wie im Buch, doch der Grundgedanke, das Totengebet, ist durch die Personen im Fegefeuer im Vordergrund, den jungen Mann auf dem Weg zur Kirche, den sie anrufen, eindeutig zu verstehen.

Ein weiteres Beispiel ist das Straßburger Flugblatt des Verlegers und Kupferstechers Isaac Brun *Kunst Reich zu Werden* aus der Zeit um 1630 (Abb. 233).¹¹³⁶ Die Trias der guten Werke Beten, Almosen und Fasten ist zentrales Thema, die Medaillons rechts zeigen die sieben Werke der Barmherzigkeit, die linken Medaillons zeigen die Folgen dieses guten Handelns. Durch die zweite Überschrift, die rechts und links der eigentlichen zu lesen ist *Krafft und Würckung Des Allmuosens*, wird das

¹¹³² Meyer 2002, S. 155.

¹¹³³ Erlach 2004, S. 3.

¹¹³⁴ Bangerter-Schmid 1986, Nr. 120, Abb. 19.

¹¹³⁵ Bangerter-Schmid 1986, S. 128/129.

¹¹³⁶ Bangerter-Schmid 1986, Nr. 80, Abb. 21.

gute Werk des Almosengebens vor den anderen hervorgehoben; so ist die oben halbrund gerahmte, mittige Darstellung diesem Thema vorbehalten. Der Kupferstich zum 34. Kapitel *Eleemosynae vis, et energia* [Die Macht des Almosens und das Tun] (Abb. 10) des *Veridicus Christianus* wird hier nicht exakt aber in vielen Einzelheiten übernommen, natürlich auch hier ohne Verweisbuchstaben. Der Kupferstich des 33. Kapitels *Trip, Deum ad misericordiam flecentia* [Drei Dinge, die Gott zur Barmherzigkeit geneigt machen]¹¹³⁷ (Abb. 9) findet seine Entsprechung im unteren linken Bildfeld.¹¹³⁸

An dieser Stelle sollen nur diese beiden Zufallsfunde als Beispiele für die Rezeption der Kupferstiche in Flugblättern dienen. Zu vermuten ist, daß bei einer systematischen Suche eine Vielzahl auftauchen würde – Gegenstand einer separaten Studie.

Rezeption als Kompilation in einer ordensinternen Publikation – Die Ausgabe der Exerzitien des Ignatius von Loyola, Rom 1649

Einige im 17. Jahrhundert erschienene Ausgaben der *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola enthalten eine Serie von 26 Kupferstichen¹¹³⁹ samt eines Portraits des Heiligen Ignatius von Loyola, die älteste erschien 1649.¹¹⁴⁰ Die Serie dieser Ausgabe ist komplett in Salviucci-Insoleras Aufsatz abgebildet,¹¹⁴¹ der zweite und 25. Kupferstich bei Dekoninck¹¹⁴² aus einer Ausgabe von 1673, der 19. Kupferstich bei Appuhn-Radke¹¹⁴³ aus einer deutschen Ausgabe von 1693. Ob die insgesamt 27 Kupferstiche der 1649er Ausgabe einen verbindlichen Kanon für alle weiteren Ausgaben bildete, ließ sich noch nicht verifizieren, da originale Exempla-

¹¹³⁷ Salviucci 1991, Abb. 47.

¹¹³⁸ Bangerter-Schmid 1986, S. 129/130.

¹¹³⁹ 1. *Docente magistra religionis* / 2. *Considerandus e finis et suum finem dirigendum est cursus* / 3. *Examen particulare* / 4. *Examen conscientiae* / 5. *Desiderium peccatorum peribit* / 6. *In puncto ad inferna descendunt* / 7. *In fine illorum inferi, tenebrae et poenae* / 8. *Qua hora non putatis* / 9. *Quis poterit cogitare diem adventus eius* / 10. *Quis habitabit ex vobis cum ardoribus sempiternis* / 11. *Mercenarii in domo Patris abundant* / 12. *Exeamus ad eum extra castra, improprium eius portantes* / 13. *Descendit ad ima ut nos tolleret ad superna* / 14. *Aut Christus fallitur, aut mundus errat* / 15. *Eligite hodie cui servire potissimum debeatis* / 16. *Sequar te quocumque ieris* / 17. *Mihi absit gloriari nisi in Cruce Domini Nostrti Iesu Christi.* / 18. *Venite ad me omnes qui laboratis, & ego reficiam vos.* / 19. *Proposui in conspectu tuo vitam & mortem* / 20. *Dirupisti vincula mea: tibi sacrificabo* / 21. *Accipite, et comedite: HOC EST CORPUS MEUM* / 22. *Venit haurire dolorem, dare salutem* / 23. *Pass. E vobis reliquens, excepit, ut sequam vestigia eius.* / 24. *Sum multitud: dolor meor consolationes tue.* / 25. *Heu quam sordet tellus cum coelum aspicio* / 26. *Quis nos Separabit.*

¹¹⁴⁰ Salviucci 1991, S. 217.

¹¹⁴¹ Salviucci 1991, Abb. 1-27.

¹¹⁴² Dekoninck 2005a, Abb. 51 und 52.

¹¹⁴³ Appuhn-Radtke 2000, Abb. 1.

re schwer einzusehen sind. Es scheint jedoch aufgrund der oben zitierten Abbildungen in der Sekundärliteratur eine Kontinuität gegeben zu haben. Verschiedenste Vorlagen unterschiedlicher Entstehungszeit wurden verwendet, ohne den Bildcharakter zu vereinheitlichen. Kompositionen und Motive wurden vor allem aus dem *Via Vitae Aeternae* übernommen.

Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen. Der neunte Kupferstich (Abb. 238) ist, bis auf das beschriftete Herz, das vor den Wolken schwebt, eine genaue Übernahme des 16. Stiches (Abb. 117) der *Via Vitae Aeternae*.¹¹⁴⁴

Der zehnte Stich (Abb. 239) ist eine Übernahme der 17. Bolswert-Sucquetschen Illustration (Abb. 118), Himmelregion und die rechte obere Hälfte allerdings hat der kopierende Künstler durch eine große Gewitterwolke anders und einfacher gestaltet.

Der am Kreuz hängende Christus des sechsten Bildes (Abb. 107) bei Sucquet findet sein seitenverkehrtes Pendant im 17. Stich (Abb. 242) der Exerziten. Der 12. Kupferstich (Abb. 240) entlehnt seine vereinfachte Komposition seitenverkehrt dem 21. (Abb. 122) der *Via Vitae Aeternae*, viele Details wurden weggelassen, größter Unterschied ist das Fehlen des Malers im Vordergrund und der dem Betrachter zugewandte, kreuzhaltende Engel. Die auf dem Berg sitzende Menschengruppe im Hintergrund ist eine Übernahme aus Stich 21 (Abb. 122), kommt aber auch im 11. (Abb. 112) vor.

Die zweite Illustration (Abb. 234) der Exerziten ist eine seitenverkehrte Mischung aus dem Titelblatt (Abb. 101) und dem ersten Stich (Abb. 102) der *Via Vitae Aeternae*: Das Tor in der Mitte, aus dem die Menschenmasse dem Betrachter entgegenkommt und die Wege rechts und links, auf die sie geführt werden ist dem Titelkupferstich entnommen, der junge Mann im Vordergrund, die brennende Weltkugel neben ihm und die Erschaffung Evas auf dem Berg im Hintergrund dem ersten. Die Erschaffung Evas als Hintergrundszene findet sich bei Sucquet zusätzlich im 13. Stich (Abb. 114). Auch in den Exerziten taucht sie noch einmal in Blatt 19 auf, für dessen Gesamtkomposition noch kein Vorbild gefunden werden konnte. Auch die Erfindungen Boetius à Bolswerts für Herman Hugos *Pia Desideria* sind vertreten: Der 44. Kupferstich (Abb. 204) findet seine seitenverkehrte Entsprechung in der 26. Illustration (Abb. 243) der Exerziten.

Eine interessante Verquickung der in dieser Arbeit zusammengetragenen Bücher und ihren Rezeptionen ist die 8. Exerzitenillustration (Abb. 237), die sich als hochformatige Komposition der später entstandenen Sterbeszene der Deckenmalerei in Přeboram / Böhmen (Abb. 212) erweist, die reduziert das fünfzehnte Blatt Sucquets (Abb. 116) wiedergibt. Es ist zu vermuten, daß die Komposition der Exerziten Sucquet entnommen wurde. Daß eine Ausgabe Sucquets in Přeboram existiert haben muß, steht nach den Ausführungen oben außer Frage, als Vorbild für

¹¹⁴⁴ Die 98. Illustration der *Adnotationes et Meditaiones* Nadals und Wierix, die Salviucci-Insolera neben dem Sucquetschen Stich auch anführt, spielt keine Rolle, wie die exakte Übernahme der Bolswertischen Komposition belegt. Salviucci 1991, S. 217.

die Deckenmalerei hat Sucquet oder eine vermutlich ebenfalls in Pörschach vorhandene, illustrierte Ausgabe der Exerzitien gedient.

Für die 6. Illustration (Abb. 236) der Exerzitien, den auf dem Brunnen sitzenden Mann,¹¹⁴⁵ existieren viele mögliche Vorlagen. Salviucci Insolera gibt die Illustration *Speculum peccatoris* aus Saillys *Thesaurus precum* von 1609 und die rechte Mittelgrundszene des 10. Blattes (Abb. 111) aus Sucquet an. Ursprünglich geht die Komposition und Bilderfindung aber auf die Wierix zurück, ein Einzelblatt, das Johannes Galle herausgab.¹¹⁴⁶ Die Handgraphik der 4. Illustration (Abb. 235), die verschiedene Andachtsformen den fünf Fingern zuordnet, hat eine so umfangreiche Bildtradition, daß sie hier nicht referiert werden kann.¹¹⁴⁷ Vier weitere Stiche weisen konstitutive Merkmale auf, die eindeutig auf eine Entstehung nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts deuten. So scheinen einige Szenen wie Geburt (Abb. 241) und Kreuzigung Rubensentwürfe zu rezipieren, woher die Kommentierung dieser Szenen durch vier polygonale Felder in den Ecken stammt, war bisher nicht zu eruieren. Es ist eine Andachtsbuchillustration der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts anzunehmen.

Bis zu Salviucci-Insoleras Untersuchung 1991 blieb die Serie von der Forschung unbeachtet. Sie sieht in den *Exercitia* den Text, der die Epoche künstlerisch am meisten beeinflusste,¹¹⁴⁸ was aber bereits anhand der Publikationsgeschichte der *Exercitia* widerlegt werden konnte. Doch scheint Ignatius-frommes Wunschdenken auch ihre Überlegungen zu den Stichen zu prägen. Die Druckgraphiken sind nach Salviucci-Insolera ca. ein halbes Jahrhundert vor der Buchpublikation entstanden, als *terminus ante quem* wird das Jahr der Seeligsprechung Ignatius von Loyolas 1609 genannt. Die Autorin vergleicht die Drucke mit zeitgenössischer flämischer Druckgraphik und kommt zu dem Schluß, daß die gesamte Serie von einer flämischen Hand stamme.¹¹⁴⁹ Der junge Peter Paul Rubens wird aufgrund seiner Nähe zur Societas Jesu vermutet, arbeitet er doch in diesen Jahren an der

¹¹⁴⁵ Knipping 1974 I, S. 69: „Another old story found in several old books of Examples, symbolizes the precariousness of life by a man seated on a chair above the pit of Hell. According to this tale, a king had put his brother, who had reproached him that he never laughed, on a mouldering chair above a deep pit, which was half filled with glowing coals. A naked sword hung above his head and four men kept the points of their open rapiers on his breast, shoulders and loins. It is little wonder that in these circumstances the poor man lost all appetite for the exquisite food put ready for him and that he regarded the pleasant music he heard as being his death-song. Jerome Wierix followed this tale fairly closely in his engraving: the chair rests on two ropes stretched over the pit but the four men are missing, only their rapiers are shown with the points against or slightly in the man's body: they symbolize the Devil, Death, Bad Conscience (‘vermis’) and Sin. On a print of Boece à Bolswert (*Via* 10), the swords or rapiers are left out and the chair now rests on a cob-web spread over Hell's pit.”

¹¹⁴⁶ Knipping erwähnt die Darstellung des von sieben Schwertern – für die sieben Todsünden stehend – umgebenen Mannes, der auf einem Spinnennetz über dem Höllenbrunnen gespannt, sitzt an anderer Stelle nur als Vergleichsbeispiel. „The ordeal of being seated on a spider's web was already engraved by Boece à Bolswert, in *Ant. Sucquet, Via, pl.10*.“ Knipping 1974 I, S. 21.

¹¹⁴⁷ Verwiesen sei v.a. auf Brückner 1965 und Brückner 1978.

¹¹⁴⁸ Salviucci 1991, S. 163.

¹¹⁴⁹ Salviucci 1991, S. 217.

Graphikserie zu Leben und Wunder des Heiligen Ignatius von Loyola.¹¹⁵⁰ Andere von Jesuiten verfaßte religiöse Bücher werden zum Vergleich herangezogen. Dabei verdreht die Autorin Priorität und Richtung der Einflußnahme. Wie oben angedeutet, bedienen sich die 26 Stiche aus unterschiedlichsten Vorlagen. Auch war der Künstler nicht in der Lage, die Vorlagen in vereinheitlichte Bildform zu bringen. Es kann also keine Rede davon sein, daß diese Stichfolge wie Insolera behauptet,¹¹⁵¹ vor 1609 entstand, 1649 erstmals gedruckt wurde und dennoch die erwähnten Werke beeinflusste. Dies ist nur umgekehrt vorstellbar.

Salviucci-Insolera liefert in ihrem Aufsatz viele Kupferstiche, die als Rezeptionsquelle für die Illustrierung der Exerzitien gedient haben, sie kommt jedoch zu falschen Schlüssen. Der eindeutigste Fehler ist die Zuschreibung der Stiche an Rubens, der nie einen so uneinheitlichen Zyklus gestaltet, geschweige denn auf den Markt gebracht hätte. Auch die unterschiedliche Zeitstellung der Entwürfe, einige stammen eindeutig aus dem späten 16., andere aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, machen dies unwahrscheinlich.

Erstaunlich ist, daß die erste Ausgabe der Exerzitien mit szenischen Kupferstichen erst 1649 auf den Markt kommt. Wäre dieses ignatianische Werk und der „ignatianische Wille zur Kunst“ in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so wichtig und einflußreich auf die bildende Kunst gewesen, wie es in der Forschung stets formuliert wird, drängen sich zwei Fragen auf: Weshalb wurden die Exerzitien nicht schon früher illustriert und weshalb sind sie 1649 nicht mit eigens für dieses wichtige Werk entworfenen, einheitlichen Kupferstichen illustriert worden, sondern mit einer Sammlung von Kupferstichen, die schon auf den ersten Blick nicht zusammen passen? Diese und andere Probleme müssen weiteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Rezeption in der Malerei Südamerikas – Ayacucho / Peru

In der Kirche des Konventes Santa Clara existieren zwei auf 1752 datierte Ölgemälde. Beide sind signiert; das eine von einem Faustino Galindo, von dem man kaum etwas weiß, das andere von Basilio Pacheco, von dem man weiß, daß er in Cuzco arbeitete, dessen Werk jedoch nicht genau zu bestimmen ist.¹¹⁵² Die Gemälde basieren auf Kupferstichen der Wierix aus den *Evangelicae Historiae Imagines* des Jeronimo Nadal: Nr. 120 „Jesus und Barrabas vor der Menschenmenge“ und Nr. 123 „Ecce homo“.¹¹⁵³ Die Gemälde folgen den Stichen nicht exakt. Das For-

¹¹⁵⁰ Salviucci 1991, S. 217.

¹¹⁵¹ “These religious books are nothing more than a development or expansion of points found in the *Esercizi* and, consequently, the illustrations in these books have been inspired by those found in the Ignatian text”. Salviucci 1991, S. 217.

¹¹⁵² Garcia Saiz 1988, S. 44.

¹¹⁵³ Garcia Saiz 1988, S. 44.

mat wird ins Querrechteckige gewandelt, die Architektur wird modifiziert und anderes mehr.

In dem Konvent Santa Teresa, ebenfalls in Ayacucho, der eine große und interessante Gemäldesammlung besitzt,¹¹⁵⁴ befinden sich zwei Gemäldezyklen, die nach Garcia Saiz entweder von den Drucken der *Evangelicae Historiae Imagines* oder von Werken, die nach diesen entstanden, angefertigt wurden. Die erste Serie besteht aus zwölf Ölgemälden, die ausschließlich Passionsszenen¹¹⁵⁵ zeigen, der zweiten Serie gehören zehn Gemälde mit Themen aus den Evangelien, Wunder und Gleichnisse,¹¹⁵⁶ an.¹¹⁵⁷ Weder für die eine noch für die andere Serie ist ein Künstler bekannt, doch wird derselbe Künstler oder eine Werkstatt für beide Serien vermutet.¹¹⁵⁸

Die Gemälde von Santa Teresa sind interessanter als die von Santa Clara, weil sie nicht nur einen Druck ins Bild umsetzen, sondern in einem Gemälde Szenen aus mehreren Stichen miteinander kombinieren. Garcia Saiz nennt sie „*un ejercicio de recomposición espacial*“.¹¹⁵⁹ Beispielsweise ist das Gemälde *Von Herodes zu Pilatus* (Abb. 244) zusammengesetzt aus den Drucken 110, 117 und 119 (Abb. 197-199).¹¹⁶⁰

Die Gemälde der zweiten Serie sind ebenfalls zusammengesetzt aus Motiven der Nadal-Drucke. Die auffällige Vielfalt von kleinen Tieren in der Landschaft zeigt die Nähe der Maler zur Schule von Cuzco.¹¹⁶¹ In dem Gemälde *Das wundertätige Bad* ist eindeutig die Architektur aus dem Stich *Sanatur Languidus* modifiziert worden: aus einem fünfeckigen wird ein zehneckiges Gebäude, Figurengruppen werden direkt übernommen.¹¹⁶² In dem Gemälde „*Christus und die Pharisäer*“ wurden die beiden Stiche 56 und 59 miteinander kombiniert, die Figurengruppen wortwörtlich übernommen, die Architektur und Hintergrundgestaltung zum Teil.¹¹⁶³ Für das Gemälde „*Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*“ wurden Figurengruppen der Stiche 16, 52, 53 und 88 verwendet. Die Passionsserie des Santa Teresa Konventes war sehr wahrscheinlich Vorbild für eine weitere Serie mit Ge-

¹¹⁵⁴ Garcia Saiz 1988, S. 44.

¹¹⁵⁵ Die dargestellten Szenen sind 1. Einritt in Jerusalem, 2. Abendessen im Haus des Simon, 3. Garten Getsemane, 4. Gefangennahme, 5. Von Herodes zu Pilatus, 6. Christus an der Geißelsäule, 7. Geißelung, 8. Dornenkrönung und Ecce homo, 9. Weg zum Kalvarienberg, 10. Kreuzigung, 11. Kreuzabnahme. Garcia Saiz 1988, S. 45.

¹¹⁵⁶ Die dargestellten Szenen sind 1. Christi Taufe und die Versuchungen Christi, 2. Heilung der Schwester Petri, 3. Das wundertätige Bad, 4. Die Pharisäer versuchen, Christus zu beschimpfen, 5. Die Heilung des Blinden, 6. Gleichnisse des Sohnes des Weinbauern, der Drachme und des Geldes, 7. Die Auferstehung des Lazarus, 8. Die Händler werden aus dem Tempel vertrieben, 9. Christus und der Zenturio. Garcia Saiz 1988, S. 51/52.

¹¹⁵⁷ Garcia Saiz 1988, S. 44.

¹¹⁵⁸ Garcia Saiz 1988, S. 44/45.

¹¹⁵⁹ Garcia Saiz 1988, S. 45.

¹¹⁶⁰ Zur exakten Auflösung der Szenen: Garcia Saiz 1988, S. 48.

¹¹⁶¹ Garcia Saiz 1988, S. 52.

¹¹⁶² Garcia Saiz 1988, S. 53/54.

¹¹⁶³ Garcia Saiz 1988, S. 54.

mälden des Passionsgeschehens. Sie besteht aus mehr als 20 Gemälden, stammt aus Ayacucho, befindet sich heute in der Iglesia del Pilar in Lima.¹¹⁶⁴ Garcia Saiz weist nach, daß hier nicht die Drucke der Wierix, sondern die Gemälde Vorbild waren.¹¹⁶⁵ Weitere Einzelgemälde unter dem Einfluß des Werkes Nadals, bzw. den Stichen der Wierix aus dem Santa Teresa Konvent finden bei Garcia Saiz Erwähnung.

¹¹⁶⁴ Garcia Saiz 1988, S. 58.

¹¹⁶⁵ Garcia Saiz 1988, S. 58/59.

Schlußbetrachtung

In den vorangegangenen Untersuchungen wurden jene vier Bücher, die Jan David SJ verfasste, Balthasar Moretus verlegte und Theodoor Galle illustrierte, erstmals vollständig erfaßt. Buchstruktur, inhaltliche und thematische Ausrichtung und Illustrationskonzept konnten analysiert, Entstehungsumstände, intendiertes Publikum und Rezeption ebenso wie die Herleitung verschiedener Besonderheiten geklärt werden. Es ergab sich, daß die in der Forschung stets nur mit aus dem Zusammenhang gerissenen einzelnen Kupferstichen präsenten Illustrationsfolgen in engstem Zusammenhang mit den Texten stehen und ohne diese nicht zu verstehen sind. Diese enge Verbindung von Bild und Text betrifft die vier Bücher in unterschiedlichem Grad, wobei die unterschiedliche Verwendung des Buchstabenverweissystems zur Erklärung der nur aus der Anschauung nicht verständlichen Bilder eine große Rolle spielt. Während im *Veridicus* jene Bildmotive erklärenden Buchstaben erst im folgenden Text Auflösung finden, Bildüberschrift und Verse darunter nur das zugrundeliegende Thema nennen und dichterisch ausführen, verweisen die Buchstaben in den Bildern der *Occasio* auf Dialogtexte der dargestellten Personen und Personifikationen, ergänzt durch eine Überschrift. Wie die vor dem Druck des Buches erfolgte Publikation der Stiche unter dem Titel *Typus Occasionis* mit eigenem Titelblatt und Vorwort Theodoor Galles erweist, konnten diese Stiche zumindest eingeschränkt ohne den Buchtext verstanden werden. Die Stiche des *Paradisus Sponsi et Sponsae* werden wie im *Veridicus* durch Überschrift und drei-

sprachige Verse begleitet, doch erfolgt auch hier die Erklärung der Buchstaben im Bild erst im nachfolgenden Text. Die Funktion als Andachtsbuch erfordert angesichts der komplizierten, auf den Text reagierenden Bilder das Zusammenspiel von Bild und Text, die Verbindung von Lektüre und Bildbetrachtung. Einen Kompromiß verwenden die *Duodecim Specula*. Durch Reduzierung der Versunterschrift auf den lateinischen Wortlaut – brieflich vorgeschlagen von Moretus und von David begrüßt – konnte auf dem Kupferstich unter dem Distichon noch eine Kurzerklärung zu den Buchstaben im Bild folgen. Diese ist allerdings notwendig knapp und entschlüsselt die komplizierten Allegorien nur teilweise. In vielen Fällen liefert erst Lektüre des Buchtextes hinreichende Erhellung. Dies wird dem zeitgenössischen Betrachter ebenso ergangen sein, da die Kupferstiche vollkommen ungewöhnliche und nicht auf ikonographischen Traditionen basierende, sondern allegorisierend-wörtlich textumsetzende Bildfindungen darstellen.

Mit solch engen Text-Bild-Synthesen, die buchgeschichtlich in dieser Form ohne direkte Vorläufer sind, hängt aufs engste die Funktion, Intention und Themenwahl zusammen, zugleich das beim jeweiligen Buchprojekt anvisierte Publikum.

Der *Veridicus Christianus* ist ein durch Textumfang und Fülle der 100 Kupferstiche bestechendes Werk. Thema ist erbauliche, unter 100 Motti gefaßte Anleitung zur christlich korrekten Lebensführung im Sinne nachtridentinisch-gegenreformatorischer Katholizität. Gefahren durch Laster, Untugenden, Verführungen und reformatorische Häresien, aber auch rechter Glaube, richtiges Gebet, Tugenden und nachahmenswerte Beispiele und Glaubensregeln werden in oben analysierter thematischer Gruppenbildung ausgebreitet. Der späthumanistisch geprägte Bildungsanspruch des Textes, seine Anspielungen, Bildungszitate und Exempelreihen, wie auch die Themenwahl zielen auf den erwachsenen, gebildeten Leser.

Ocasio Arrepta Neglecta hingegen wendet sich an junge Menschen, vor allem vermutlich an Schüler der Jesuitenkollegien, denen David zeitlebens als Lehrer verbunden war. Dies zeigt bereits das Grundthema, die Mahnung, Zeit zu nutzen und Gelegenheiten zu ergreifen, sowie die Warnung vor müßiger Zeitverschwendung und verpasster Gelegenheit in Hinblick auf christliche Lebensführung und Seelenheil. Deutlich wird diese Zielsetzung in den Kupferstichen, die bestimmte phänotypisch wiedererkennbare Gruppen törichter Zeitverschwender und braver, Gelegenheiten nutzender männlicher Jugendlicher darstellen, die durch die verschiedenen exemplarischen Szenen geführt werden. Die angehängte Kurzversion als Drama verbindet sich deutlich mit dem Gebrauch lateinischer Dramen in allegorischer Form als Erziehungsmittel an Jesuitenkollegien. Jene dramatische Grundstruktur prägt die einzelnen szenischen Darstellungen mit ihren integrierten Dialogtexten sowie die Bildfolge, die als erzählende Serie lesbar ist.

Paradisus Sponsi et Sponsae dagegen ist ein Andachtsbuch, das den erwachsenen Leser zur Meditation über die Passion Christi und Marienthematik anleitet. Die komplizierten Allegorien der Kupferstiche basieren auf dem Text und formulieren

bekannte Themen in neuem Gewand. So führt Christus in Verweis auf das Hohe Lied und seine Exegese Maria aus dem Garten der verderbten Welt in seinen, der durch Passionswerkzeuge bepflanzt ist. Die Widmung der beiden in der Forschung als solche nicht erkannten Teile richtet sich für den ersten Passionsteil an Erzherzog Ferdinand, für den zweiten der Mariensymbolik gewidmeten an seine Gattin Isabella, ein Hinweis auf die intendierten Leser beiderlei Geschlechts. Wie bei den anderen Büchern ist der Bildungsanspruch der lateinischen Texte hoch.

In *Duodecim Specula* schließlich versucht David, christliche Lebens- und Glaubensregeln unter dem Leitthema der *Specula* abzuhandeln. Wie angesprochen führt dies zu recht gesucht wirkenden Exempeln und Vergleichen, ist die argumentative Struktur und stilistische Ausarbeitung der Davidschen Texte nicht auf dem Niveau der früheren Bücher, wofür zum einen das enge Leitthema, zum anderen wohl der Zwang, ein weiteres Buch in schneller Folge zu verfassen, geführt haben dürfte – auch dies ein Indiz für den Erfolg des neuartigen Buchkonzepts. Wie der *Veridicus* sind die *Duodecim Specula* ein Andachtsbuch, das unter einer bestimmten Rahmenthematik zur Meditation über Tugend, Laster und christliche Lebensführung anregen soll.

Diese durch die Untersuchung deutlich gewordene Konzeption aller vier Bücher als religiös-didaktische Andachtsbücher kollidiert mit der in der Forschung stets unreflektiert wiederholten Bezeichnung der Davidschen Werke als Emblembücher. Bei der kritischen Auseinandersetzung mit der Forschung und den Werken wurden zwei Positionen deutlich: Kunsthistoriker – meist katholischer Konfession – erlagen der Versuchung, die Davidschen Werke ohne kritische Prüfung in Tradition untersteller, doch nicht begründeter oder definierter „*ignatianischer Spiritualität*“ als Sonderform des Emblemwerks zu verstehen. Sie unterlagen dabei dem kunsthistorischen Kurzschluß, einen Kupferstich, der ein Bild unter Überschrift und über Versen oder Erklärungen zeigt, als Emblem zu verstehen. Nicht jede Text-Bild-Verbindung ist ein Emblem. Grundlage lieferten ihnen Emblemforscher – ebenfalls meist katholischer Konfession und teilweise jesuitischer Ordenszugehörigkeit, wie Breidenbach, Daly und Dimler SJ – die versuchten, eine spezifisch jesuitische Emblemwerkstradition zu etablieren, wobei sie Davids als ungewöhnlich erkannte Bücher bedenkenlos und ohne stichhaltige Argumentation als Initialwerke in Anspruch nahmen. Viele Argumente sprechen, neben der oben ausgeführten Konzeption als Andachtsbücher, dagegen: Keines der Bücher wird, wie es in zeitgenössischen Emblemwerken üblich ist, in Titel, Vorwort oder Text als Emblemwerk bezeichnet, keine der Illustrationen wird im erklärenden Text an irgendeiner Stelle als Emblem bezeichnet oder mit Emblemen verglichen und auch in dem Briefwechsel Davids mit dem Verleger Moretus, wo ausführlich und häufig über die Bilder Galles gehandelt wird, kommt der Begriff Emblem nicht vor. Auch die Kupferstiche selbst sprechen eine deutliche Sprache. Sie sind allegorische Umsetzungen der in der Überschrift gegebenen und im Text ausgeführten Thematik in meist überraschend wörtlicher Umsetzung der Texte, beziehen kommentierende Exempel als Nebenszenen ein und werden durch diese auf iko-

nographische Traditionen weitgehend verzichtende Konzeption notwendig erklärungsbedürftig. Auflösung dieser Rätselhaftigkeit geschieht durch den Buchstabenverweis auf erklärende Textpassagen, szenische Handlungen werden durch Buchstabenverweis auf Dialogtexte erläutert. Diese Erklärungsverfahren begegnen in keinem früheren, gleichzeitigen oder späteren Emblembuch in vergleichbarer Form. Es kommt hinzu, daß geschilderte Konzepte gegen die alciatische und spätere Emblemtheorie verstoßen, die aenigmatisches Motto, alludierend rätselhafte *pictura* und auflösende Verse in verschiedenen Varianten fordern. Vor allem ist es die Spannung zwischen *inscriptio* und *pictura*, die notwendig rätselhaft erst in der *subscriptio* mit dichterischem Aufwand aufgelöst werden darf, die den Davidschen Buchillustrationen fehlt. In ihnen wird durch das Buchstabenverweissystem gerade sofortige sachliche Erklärung geliefert, emblematische Enträtselungsspannung wird so bewußt vermieden. Zeitgenössische Erwartungen an Embleme konnten so nicht befriedigt werden. Auch die Kupferstiche selbst sind als vierteilige Allegorien mit Nebenszenen nicht mit anderen Emblembildern zu vergleichen. Es ist bezeichnend, daß Davids Bücher erst im 20. Jahrhundert mit aufkommen einer nach Einfluß strebenden Emblemforschung für diese beansprucht wurden. Aus historischer Perspektive können die Werke keinesfalls als Emblembücher beansprucht werden. Es handelt sich um Andachtsbücher experimenteller Konzeption und Bildverwendung, die vielleicht im Layout der Bildseiten von Emblembüchern beeinflusst sind, aber sicher nicht als solche intendiert waren oder rezipiert wurden.

Wichtige Ergebnisse betreffen die Entstehung der Bücher. Neben den diesbezüglichen Aussagen des Autors in Vorworten und Widmungen liegen für die Entstehung der *Duodecim Specula* jene Briefe vor, die Jan David an seinen Verleger Balthasar Moretus schrieb. Weiteres läßt sich aus den Büchern und ihren Illustrationen erschließen. Im Vorwort des *Veridicus* berichtet Jan David, daß er auf Grundlage von 100 moralisch-religiösen niederländischen Lehrversen, die er im Unterricht gebrauchte, die Gliederung des Buches entwickelte. Die Überschriften der Buchkapitel spiegeln die Inhalte der 100 Verse, die dreisprachigen Verse unter den Bildern sind Überarbeitungen der Lehrverse. Aus der Analyse der Kupferstiche aller vier Bücher ergab sich deutlich, daß Theodoor Galle seine Illustrationen nur auf Grundlage der vorliegenden Buchtexte geschaffen haben kann. Die komplizierten und ungewöhnlichen vierteiligen Kompositionen setzen Themen und Exempel der Davidschen Texte wörtlich ins Bild und können nicht ohne deren Kenntnis entstanden sein. Fraglich ist, in welchem Umfang David und Moretus mit Galle bei der Konzeption zusammen wirkten. Die Briefe zu den *Duodecim Specula* zeigen, daß zumindest bei dem letzten Buchprojekt Theodoor Galle selbständig Bilder auf Grundlage der Davidschen Texte konzipierte, diese anschließend von David geprüft, Korrekturwünsche an Moretus weitergeleitet wurden – erinnert sei an die zu verdeckende *posteriora nuda* im elften Stich. Der Umstand, daß David seine Korrekturwünsche an Moretus schickte, Theodoor Galle von diesem freundschaftlich grüßen ließ, läßt darauf schließen, daß bei der Konzeption

der Bilder sich Galle zunächst vor Ort mit seinem Schwiegervater Moretus austauschte, Künstler und Verleger sich mit der Illustration befassten, der Autor David aber erst relativ spät Stellung zu den Bildern nahm. Neben Korrekturwünschen forderte David bei Galle über Moretus auch das Einfügen der Buchstaben in die Bilder an, damit er die Erklärungen – in den *Duodecim Specula* in Kurzform auch unter dem Bild – formulieren könne. Wir wissen nicht, ob dieser Arbeitsablauf bei den früheren Buchprojekten gleich war, doch erkennt man auf jeden Fall, wie gut eingespielt das Team aus Autor, Verleger und Kupferstecher zusammen arbeitete.

Für die Beurteilung Theodoor Galles und seiner Kupferstiche bleibt festzuhalten, daß dieser selbständig und mit relativ großer Freiheit Illustrationen entwarf – vielleicht im Austausch mit Moretus –, der Buchautor David im Nachhinein nur kleinere Änderungen veranlasste. Dies läßt die komplizierten Illustrationen und ihren Erfinder in anderem, hellerem Licht erscheinen, da nicht nur Theodoor Galles lateinische Bildung auffällt, sondern auch seine metaphorisch-allegorischen Umsetzungen der Davidschen Texte als Zeugnisse besonders intelligenten und gelehrten Erfindungsreichtums erscheinen. Diese Einschätzung wird gestützt durch die bei den Recherchen zu dieser Arbeit entdeckten, bisher unpublizierten Kupferstiche und Serien Theodoors religiös-metaphorisch-allegorischen Charakters, die in ihrer inhaltlichen Komplexität weit über das zeitgenössisch Übliche hinausgehen und auch hinsichtlich ihrer künstlerisch-innovativen Qualität bislang nicht gewürdigt wurden.

Dies führt zu dem experimentellen Charakter der Bücher. Wie ausgeführt variiert von Buch zu Buch die Gestaltung der Kupferstichseiten, der beigegebenen Erklärungen und Verse, sowie die Art, in der die ins Bild gesetzten Buchstaben durch Erklärungen aufgelöst werden. Zugleich unterscheiden sich die Bücher hinsichtlich ihrer Funktion und Zielgruppe, was wie erläutert auf die Illustrationen Auswirkungen hat. Hervorgehoben werden muß aber auch der experimentelle Charakter in buchgestalterischer Hinsicht: Andachtsbücher ähnlich enger Verschränkung von Text und textumsetzender Bilder entstanden zwar bereits um 1500, – man denke an den Schatzbehalter – doch bildete sich keine derartig fortsetzende Tradition, auch sahen diese Experimente formal gänzlich anders aus. Davids Bücher erinnern, was die Forschung irreführte, formal an Emblembücher, da Bilder zwischen Überschriften und Verse gesetzt wurden, auch wenn Text und Darstellungen nichts Emblematisches an sich haben. Das Aussehen der Erfolgsgattung Emblembuch wurde auf Andachtsbücher bisher ungekannter Konzeption übertragen. Rasche Folge der Bücher, Nachdrucke, Übersetzungen und vor allem neue Werke, die wie Sucquets *Via Vitae Aeternae* das Buchkonzept übernehmen, dokumentieren den Erfolg.

Der experimentelle Charakter zeigt sich auch in oben ausgeführten Unterschieden der Bücher und ihrer Illustrationen. Theodoor Galle experimentiert in seinen Kupferstichen, die in immer neuer Art die Davidschen Texte verbildlichen. Nach den Illustrationen zum *Veridicus*, die in verschiedenen Spielarten Menschen,

Tiere, Gegenstände, Landschaft und Architektur zeigen, wobei meistens eine Hauptszene im Vordergrund durch Nebenszenen und Motive im Hintergrund komplettiert wird, die Hauptszene das übergeordnete Motto, die Nebenszenen im Text gelieferte Exempel umsetzen, folgen die künstlerisch geschlossener erscheinenden Illustrationen zur *Occasio*. Hier ermöglicht die dramatische Struktur eine durch die Blätter geführte, in allegorische Szenen gegliederte Bilderzählung mit wiedererkennbaren Protagonisten. Besonders das allegorische Spiel mit den Personifikationen *Occasio* und *Tempus* ist im höchsten Maß ungewöhnlich, innovativ und voller Bildwitz – man denke nur an die verspotteten Personifikationen, deren Attribute von den Jünglingen spielerisch mißbraucht werden. Die Kupferstiche zu *Paradisus Sponsi et Sponsae* nehmen ebenfalls eng auf den Text Bezug, wobei Galle beständig neues erdenkt, wie der erste Stich durch Gegenüberstellung der beiden Gärten und Einladung des *Sponsus* an die *Sponsa*, die dem Text entsprechend als Christus und Maria dargestellt werden, zeigt. Ungewöhnlich und neuartig ist auch die Behandlung der Passionswerkzeuge. Während sie im ersten Stich als Pflanzen im Garten Christi gezeigt werden, präsentieren in den folgenden Stichen Engel die einzelnen Werkzeuge auf unterschiedlichen Postamenten bühnenartig. Nebenszenen kommentieren ihren Gebrauch, den Passionsbezug, typologische Bezüge und anagogischen Nutzen ihrer meditativen Betrachtung. Das starre Konzept der *Duodecim Specula* führte zwar zu ermüdender Gesuchtheit der im Text bemühten Exempel, ließ Theodoor Galle aber auch hier attraktive neue Bilder erfinden. Der von den drei Schaffenden gewollt kompliziert gefällige Aufbau des Werkes und der Bildseiten als Kompilation der bisher geschaffenen Werke attrahierte nicht nur Zeitgenossen sondern auch heutige Forschung. Nach gründlicher Betrachtung und Analyse aller Werke muß jedoch dieses Buch als dasjenige gelten, das die größten inhaltlichen Schwächen und die dementsprechend im Vergleich inhaltlich langweiligsten Stiche aufweist. Die geringe Zahl der Abbildungen und die vermeintliche Selbständigkeit der einzelnen Kupferstiche innerhalb des Werkes ließen die Illustrationen zu den *Duodecim Specula* zu den in der Forschung besonders gern herangezogenen werden.

Auffälligstes und sofort ins Auge stechendes Experiment ist das in allen vier Büchern verwandte Buchstabenverweissystem. Tradition und Herleitung dieser Erklärung von Bilddetails durch auf Texterklärungen verweisende Buchstaben wurden verfolgt und geklärt. Zwar tauchte das Buchstabenverweissystem bereits in den beiden postum erschienen Büchern des Jesuiten Nadal auf, doch wurden sie dort anders verwendet: Bei Nadal liefern die Buchstaben Anleitung, worüber bei welchem Bestandteil traditioneller, für jeden auch ohne Erklärungen verständliche Leben-Christi-Darstellungen meditiert werden soll. Bei David und Galle werden anders nicht verständliche Aspekte vierteiliger allegorischer Textillustrationen erklärt. Auch zeigte sich, daß jenes Buchstabenverweissystem weit älter ist. Zuerst wahrscheinlich in einem wenig bekannten Andachtsbuch Sebastian Brants kurz nach 1500 verwendet, gelangte es vor allem in protestantischen Flugblättern polemischen Charakters zum Einsatz. Seit dem mittleren 16. Jahrhundert ist es

üblicher Bestandteil technischer Illustrationen, wie etwa Georg Agricolas Handbuch zum Bergbau bezeugt. In religiöser Druckgraphik des niederländischen Bereichs wurde es erstmals 1578 in Serien von Goltzius zur Kindheit Christi und Glaubensallegorien verwendet. In Rom adaptieren von Roscius 1585 konzipierte Kupferstiche eine 1576/77 von Philips Galle gestochene Serie. Deren überreicher Textgebrauch innerhalb der Bilder wird vereinfachend übernommen. In den Märtyrer-Fresken, die 1582 in der von Jesuiten genutzten Kirche Santo Stefano Rotondo von Circignani gemalt wurden, bezeichnen Buchstaben Bilddetails, die in Texten unter den Bildern erklärt werden. Genannter Roscius formulierte die Texte zu dem 1583 publizierten Buch mit Reproduktionsgraphiken dieser Fresken samt der Buchstaben und Erklärungen. Aufgrund seiner Vertrautheit mit modernster religiöser Graphik aus Flandern, seiner nachweisbaren Kenntnis der Serien Philips Galles und sehr wahrscheinlichen Kenntnis der Goltzius-Stiche – und/oder der reformatorischen Flugblätter – ist anzunehmen, daß Roscius, der mit den römischen Jesuiten zusammenarbeitete, auch die neuen Fresken publizierte, die Kenntnis des Buchstabenverweissystems in den Kreis römischer Jesuiten einbrachte. Zumindest läßt sich daraus schließen, daß die in Rom also bekannten niederländischen Graphikserien bei den Entscheidungsträgern des Ordens bekannt waren und Anregung zur Gestaltung der Fresken mit Buchstabenverweisen und Erklärungstexten lieferten. Dies wirkt sich auch auf die Einschätzung der Entstehung der Entwürfe für Nadals *Evangelicae Historiae Imagines* aus. Kurz vor seinem Tod 1580 berichtet dieser, daß er einen flämischen Ordensbruder als Mitarbeiter gewann, dem er Kenntnis der Bildkünste bescheinigte und als große Hilfe bei der von den Ordensoberen gewünschten Publikation seiner Texte mit Illustrationen ansah. Aufgrund dieser Konstellation und oben erörterter Indizien scheint es, daß die Illustrationen für die *Evangelicae Historiae Imagines* erst in dieser Zeit und vielleicht auch erst nach dem Tod Nadals entstanden. Quellen berichten von den Schwierigkeiten, in Antwerpen Stecher für diese umfangreiche Bildfolge zu finden, die schließlich und gegen die Empfehlung des Verlegers von den Wierix ausgeführt wurden. In Abwägung dieser Verbindungen und persönlichen Konstellationen ist es wahrscheinlich anzunehmen, daß die Anregung zur Verwendung des Buchstabenverweissystems über den mit niederländischer Graphik vertrauten Roscius, seine befreundeten römischen Jesuiten in deren bildkünstlerische Aufträge gelangte. Enge zeitliche Nähe und persönliche Verbindungen, die Nadal besonders einschließen, deuten auf eine ursächliche Verbindung, die in dem genannten Personenkreis, zur Zeit der Erstellung der Fresken in Rom und zur Zeit der angestrebten Publikation des Nadalschen Werkes zur Verwendung des Buchstabenverweissystems in Fresken – und in der Folge in weiteren jesuitischen Kirchengemälden – sowie in Nadals *Evangelicae Historiae Imagines* führten. Auf jeden Fall ist diese Rekonstruktion der Rezeption wahrscheinlicher als die Vorstellung, römische Künstler hätten für ihre neuen Fresken in Santo Stefano Rotondo und das jesuitische Prestige-Unternehmen der Publikation Nadals auf das Vorbild zwei Generationen alter antikatholischer protestantischer Druckgraphik oder die

Illustration technischer Texte zurückgegriffen. Ebenso unwahrscheinlich ist, daß – wie in der Forschung aufgrund falscher Zuschreibung unterstellt – drei Jahrzehnte lang nicht identifizierte Künstler aufgrund einer stets angenommenen, doch nie definierten „*ignatiansichen Bildspiritualität*“ die Verwendung des Buchstabenverweissystems neu erfunden hätten, ungeachtet der ab ca. 1575 in den Niederlanden auftauchenden und darauf in Italien rezipierten Erklärungssysteme. Mit diesen Indizien ist ebenfalls die Vorstellung nicht in Übereinstimmung zu bringen, daß in den 1550er Jahren Agresti Entwürfe mit Buchstabenverweissystem entworfen habe, erst gegen 1580 Fiammeri die zweite Vorlagenserie geschaffen habe, und davon unbeeinflusst in der niederländischen Druckgraphik in etwa gleichzeitig dasselbe Bilderklärungsmittel in Umlauf gebracht worden sei. Bei diesen Indizienschlüssen handelt es sich um Überlegungen zu Zufallsfunden, die im Rahmen dieser Arbeit nicht hinreichend durch notwendige Recherchen an den Originalen und abermalige Quellensichtung vervollständigt werden konnten. Dies muß weiteren Studien vorbehalten bleiben, doch scheinen die Indizien für eine notwendige Korrektur der vermeintlich sicheren Forschungslage zu Nadals Werken zu sprechen.

Ungeachtet dieser weitere Bearbeitung erfordernden Probleme steht die breite Rezeption der Davidschen Werke und Galleschen Stiche außer Frage. Wichtigstes Beispiel für den Erfolg des von David, Moretus und Galle entwickelten Andachtsbuchkonzeptes ist *Via Vitae Aeternae* des Jesuiten Sucquet mit Kupferstichen Bolswerts. Mehr als ein Jahrzehnt nach Erscheinen von Davids letztem Buch entsteht ein Andachtsbuch, das die Text-Bild-Verbindung der vier Davidschen Bücher übernimmt und weiterentwickelt. Abgesehen von der hohen Qualität der Bolswertschen Stiche fällt zunächst das veränderte Layout auf: Die Kupferstiche werden wie in Davids Werken von Überschriften und Versen begleitet, die Buchstaben in den hochkomplexen allegorischen Illustrationen werden aber auf einer eigenen Seite dem Kupferstich gegenüber erklärt. Es ergibt sich zum einen ein übersichtlicherer Aufbau, zum anderen konnte die Bildfolge so mit ihren Erklärungsseiten separiert vertrieben werden, was bereits Galle angestrebt hatte, doch nur bedingt verwirklichen konnte, da nur für *Occasio* und *Duodecim Specula* annähernd hinreichende Bilderläuterungen auf den Stichseiten selbst Platz fanden, vieles nur durch die Verweise auf den Buchtext verständlich wurde. Sucquets Werk wurde in verschiedene Sprachen übersetzt, nachgedruckt und auch als Vorlage für Kunstwerke anderer Gattungen benutzt. Davids Bücher regten nicht nur Nachahmer wie Sucquet an, sondern wurden in verschiedener Weise direkt rezipiert. Dies kann nur durch Zufallsfunde dokumentiert werden, da eine systematische Suche jeden denkbaren Rechercherrahmen gesprengt hätte. Beispiele lassen sich in unterschiedlichsten Gattungen finden. Ein Kupferstich der *Veridicus* etwa wurde auf einer als Wandschmuck gedachten Fayence umgesetzt. Motive aus dem *Pan-carpium*, dem zweiten Teil von *Paradisus Sponsi und Sponsae*, wurden in stuckierte Kartuschen in den Langhausarkaden der Kölner Jesuitenkirche dargestellt. Ähnlich wie die *Evangelicae Historiae Imagines* wurden die Davidschen Werke in der Mission eingesetzt. Deutlichen Einfluß hatten Davids Bücher und Theodoor Galles

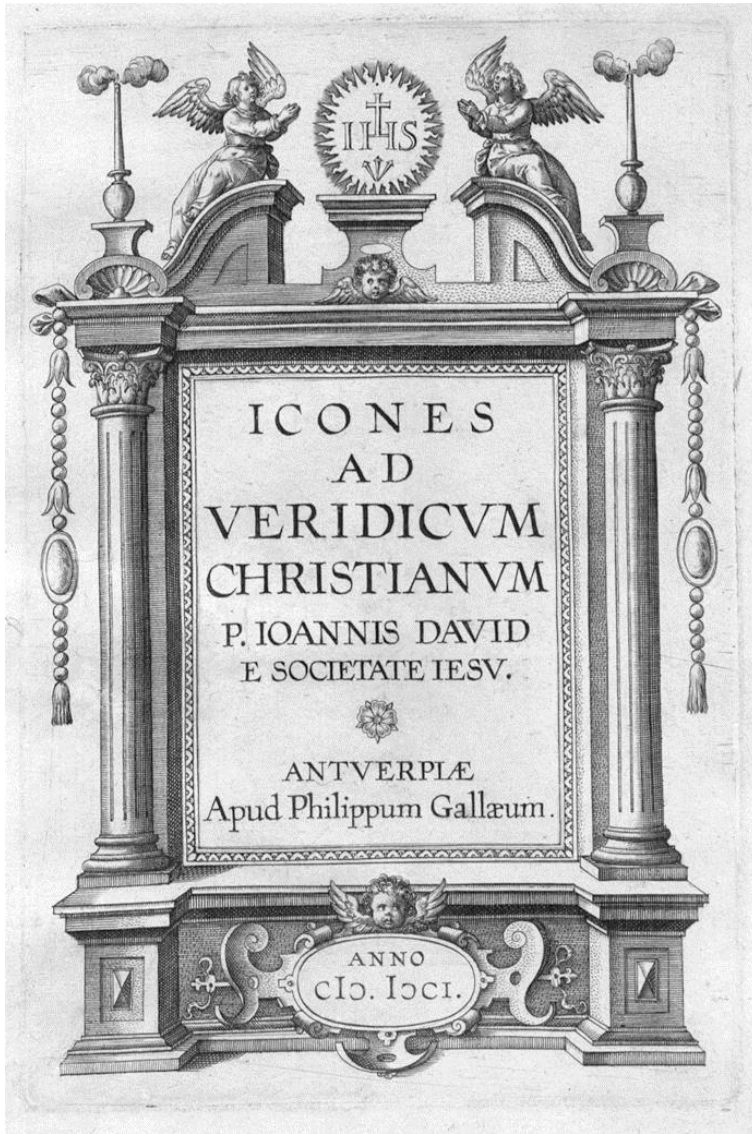
Bilder auf das Jesuitentheater. So ist die Verwendung der Texte und Bilder in unterschiedlicher Form, als Anregung und Übernahme für verschiedene Stücke und Aufführungen belegt. Sucquets Nachfolgewerk schließlich wurde mehrfach in der 1649 erschienen ersten Illustrationsfolge der *Exercitia* zitiert, lieferte aber auch die Vorlagen für Deckenfresken wie in Pöbbram. Man darf davon ausgehen, daß bei systematischer Suche eine größere Zahl weiterer Rezeptionen der Bücher und ihrer Kupferstiche zu Tage treten.

Abschließend sei noch einmal auf die besondere Rolle Theodor Galles hingewiesen, der sich der immens umfangreichen Aufgabe stellte, die Illustrationen der Davidschen Bücher zu erfinden und zu stechen. Es handelt sich dabei um annähernd zweihundertfünfzig Kupferstiche, von denen kein einziger Adaption geläufiger Ikonographien ist, sondern jeder einzelne neu erdacht wurde als meist allegorische Verbildlichung komplizierter und gelehrter Texte, die abstrakte Ideen, Lehren und Warnungen von Exempeln begleitet, thematisieren. Es ist nicht nur der intellektuelle Aufwand dieser Unternehmen, sondern auch Erfindungsreichtum und künstlerische Qualität dieser Kupferstiche, die in *Occasio* einen Höhepunkt erreichen, aber auch in anderen größeren Teils unpublizierten Stichen und Serien Theodor Galles, aufscheinen und diesen als einen besonders begabten und wichtigen Künstler zeigen. Eingehende Beschäftigung mit der Person und Erfassung des Gesamtwerkes dieses von der Forschung bislang vernachlässigten Antwerpener Stechers ist notwendig und soll an anderer Stelle geleistet werden.

Abbildungen



1 Theodoor Galle: Titelkupfer des Veridicus Christianus, 1601



2 Theodoor Galle: Titelkupfer des Veridicus Christianus, 1601



3 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 1 des Veridicus Christianus, 1601



4 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 2 des Veridicus Christianus, 1601



5 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 12 des Veridicus Christianus, 1601



6 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 20 des Veridicus Christianus, 1601



7 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 22 des Veridicus Christianus, 1601



8 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 23 des Veridicus Christianus, 1601



9 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 33 des Veridicus Christianus, 1601



10 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 34 des Veridicus Christianus, 1601



11 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 36 des Veridicus Christianus, 1601



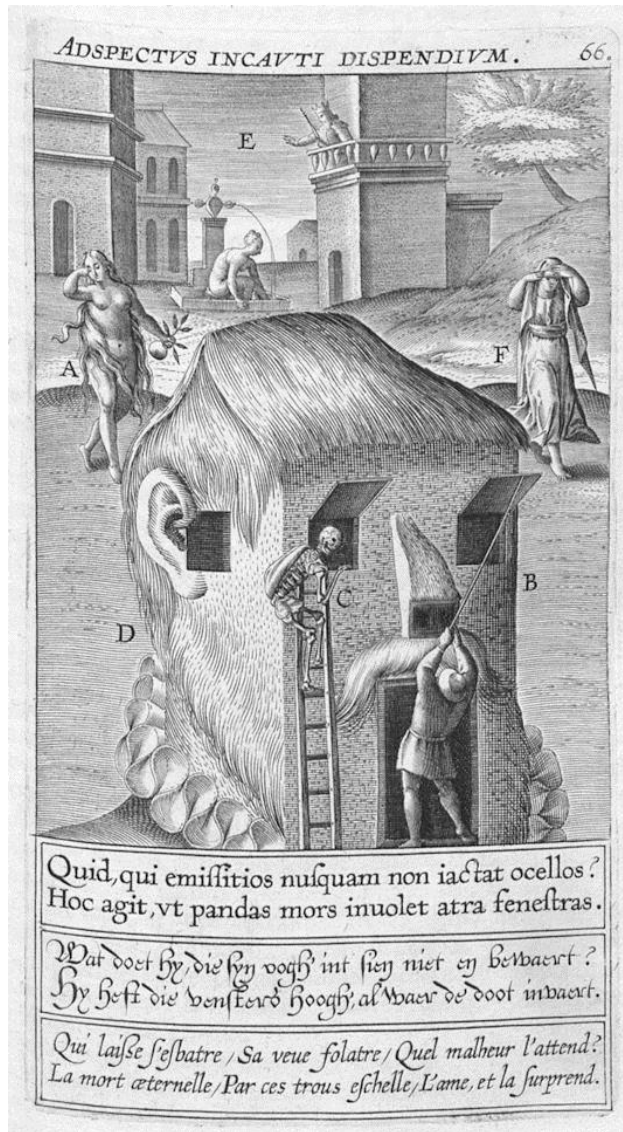
12 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 38 des Veridicus Christianus, 1601



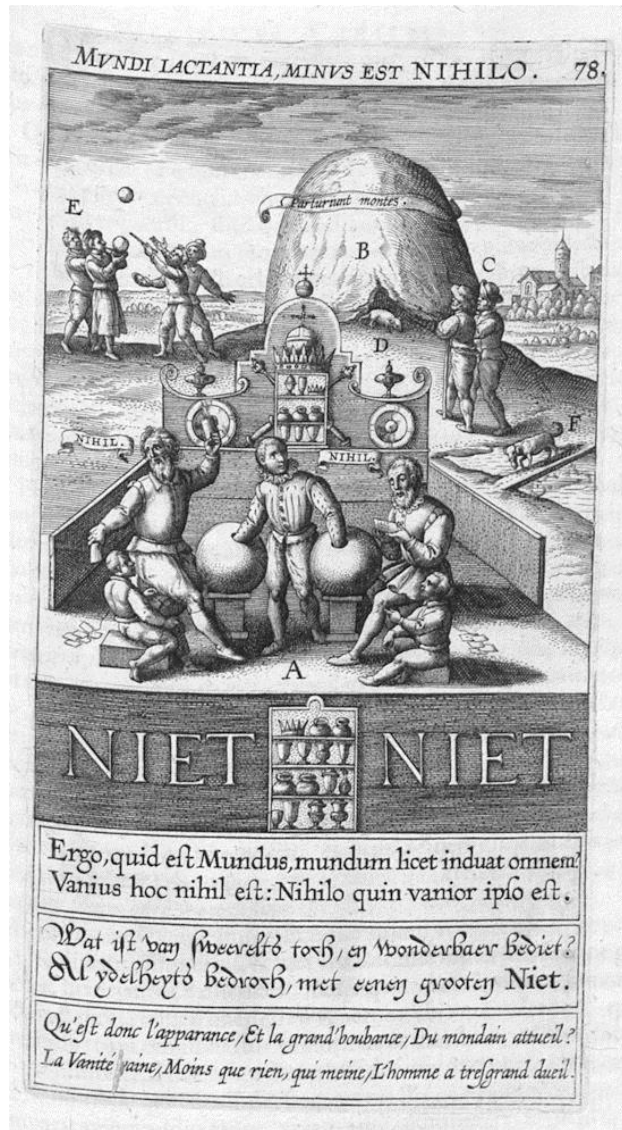
13 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 45 des Veridicus Christianus, 1601



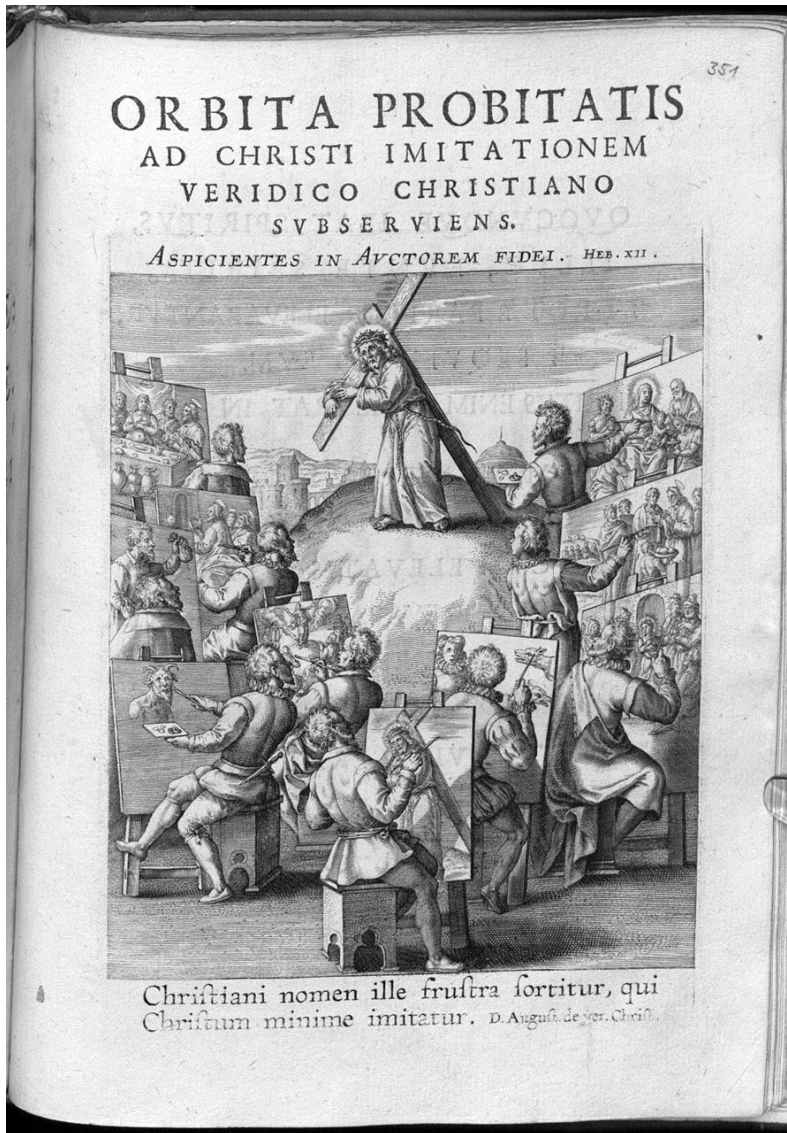
14 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 61 des Veridicus Christianus, 1601



15 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 66 des Veridicus Christianus, 1601



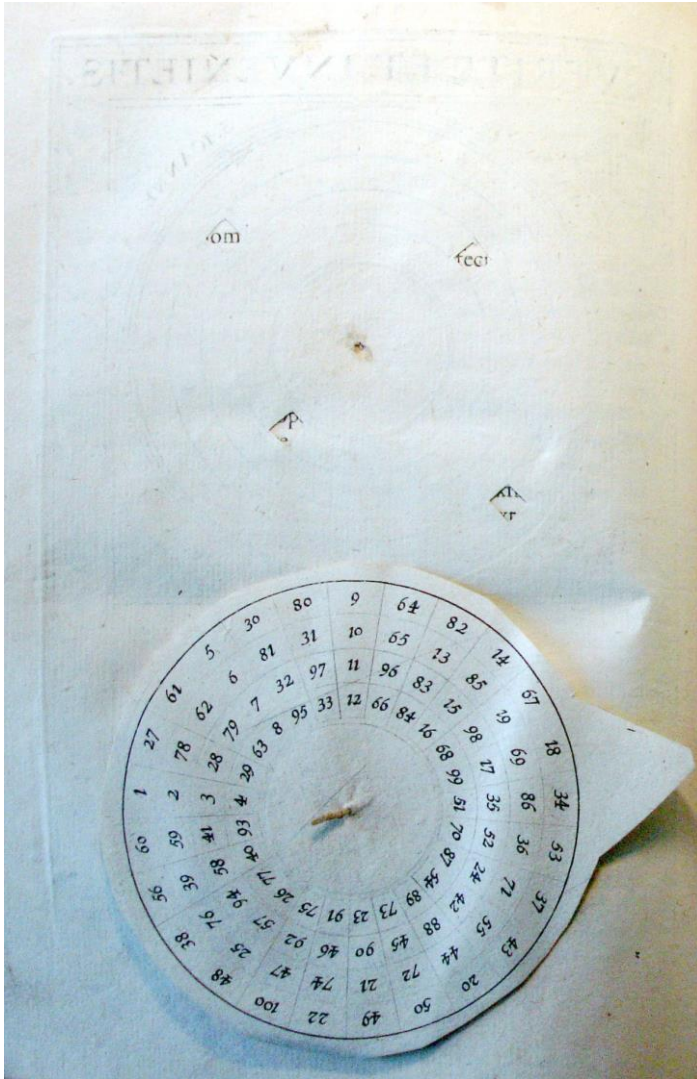
16 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 78 des Veridicus Christianus, 1601



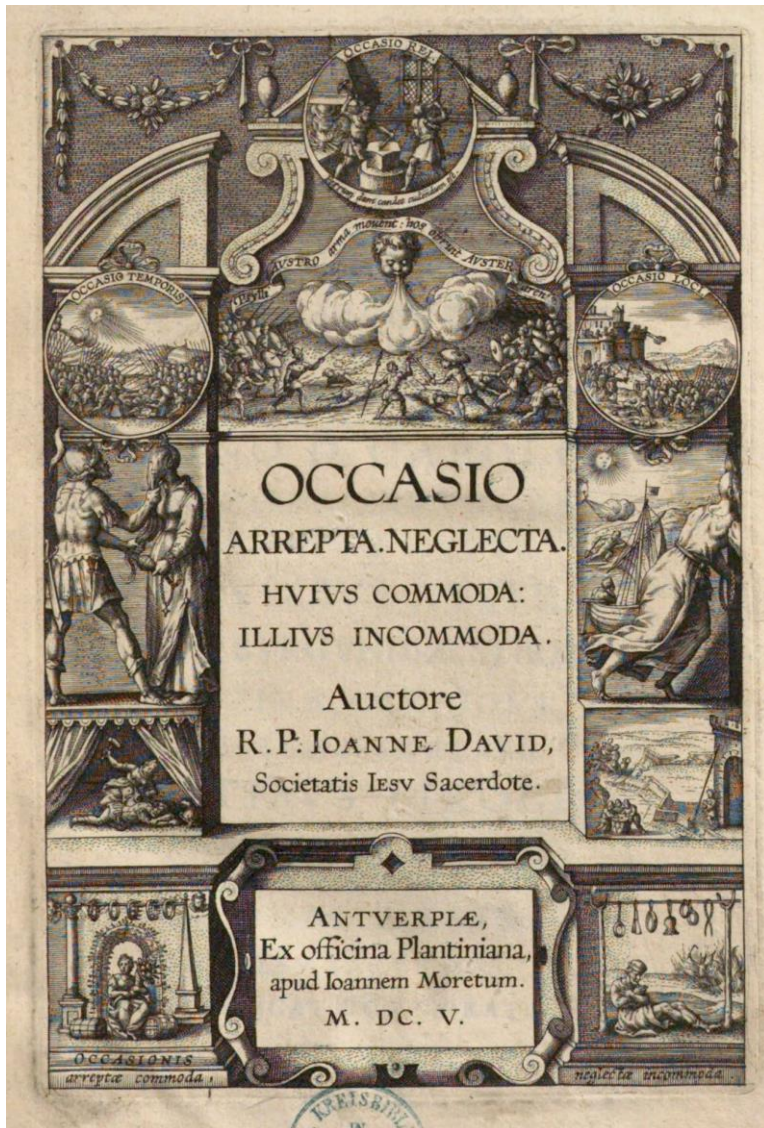
17 Theodoor Galle: Illustration zu Orbita Probitatis des Veridicus Christianus, 1601



18 Theodoor Galle: Instrument zur Textauswahl des Veridicus Christianus, 1601



19 Theodor Galle: Instrument zur Textauswahl (auseinandergebaut) des Veridicus Christianus, 1601



20 Theodoor Galle: Titelkupfer des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



21 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 1 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



22 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 2 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



23 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 3 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



24 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 4 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



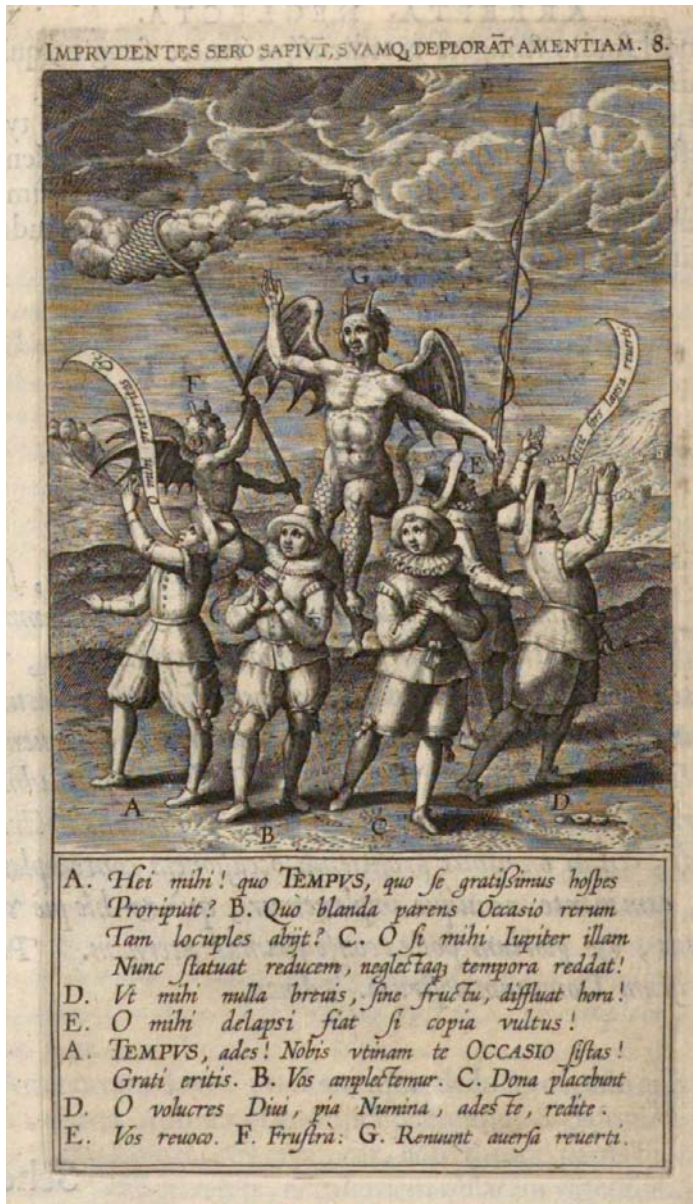
25 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 5 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



26 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 6 des *Occasio Arrepta Neglecta*, 1605



27 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 7 des *Occasio Arrepta Neglecta*, 1605



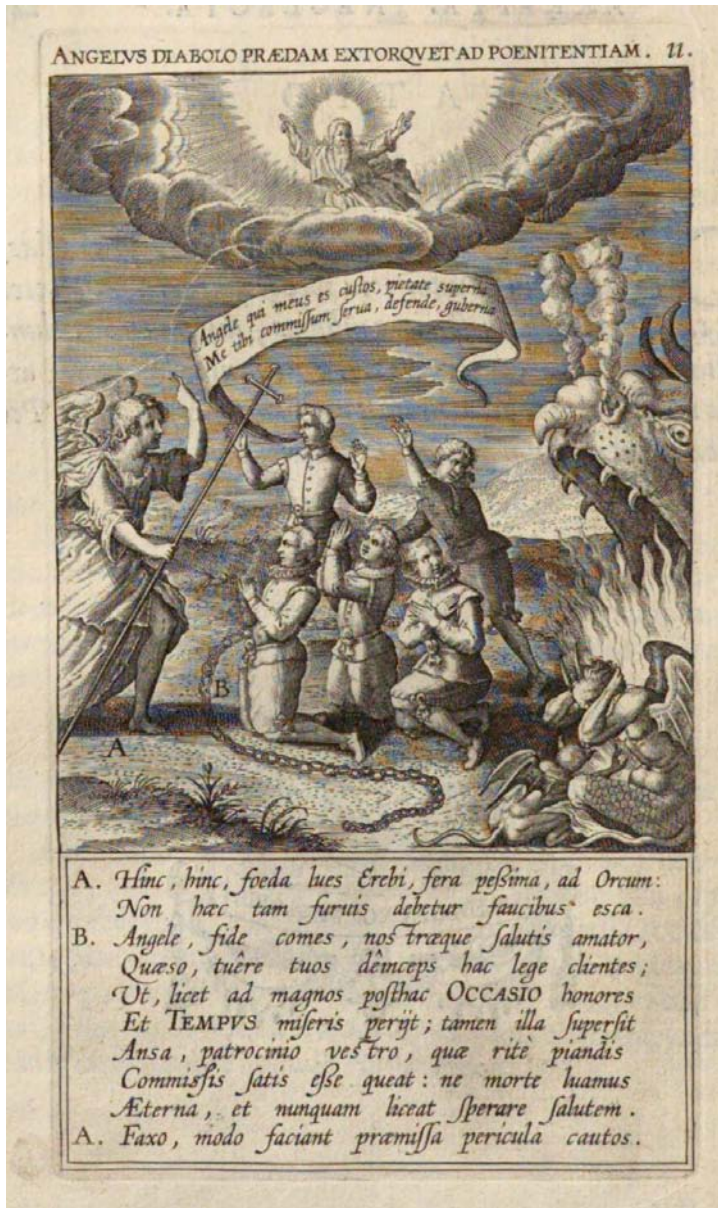
28 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 8 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



29 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 9 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



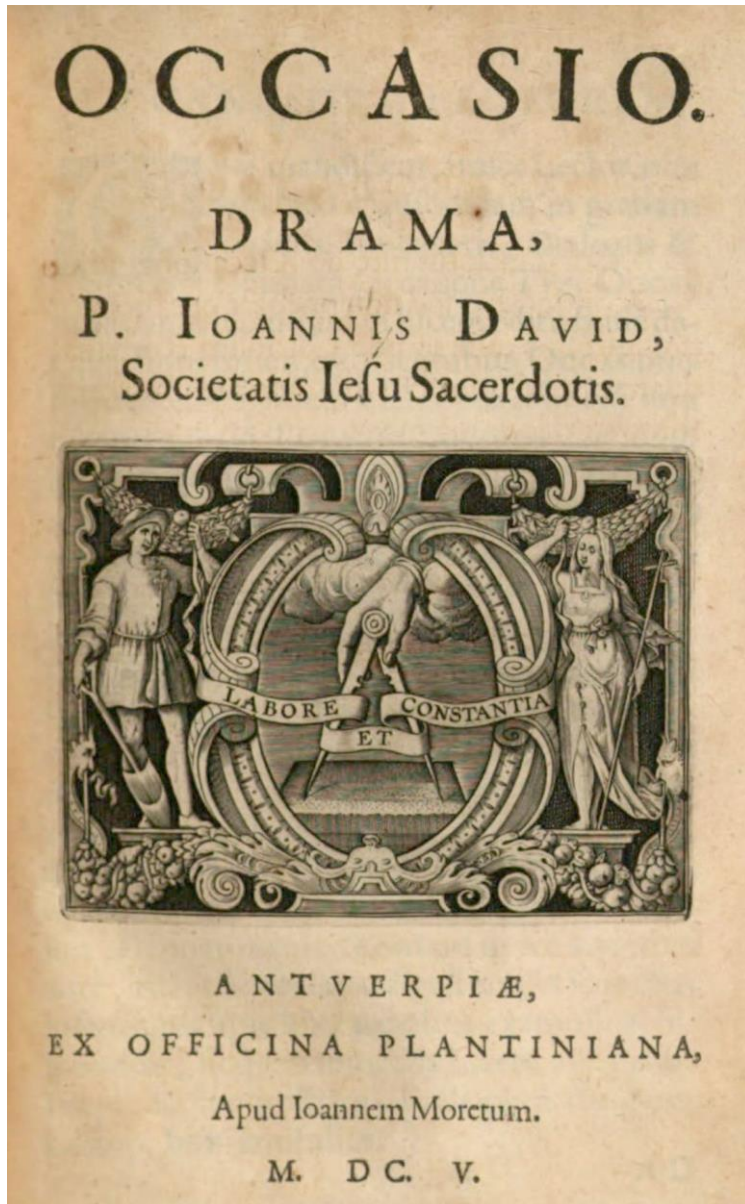
30 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 10 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



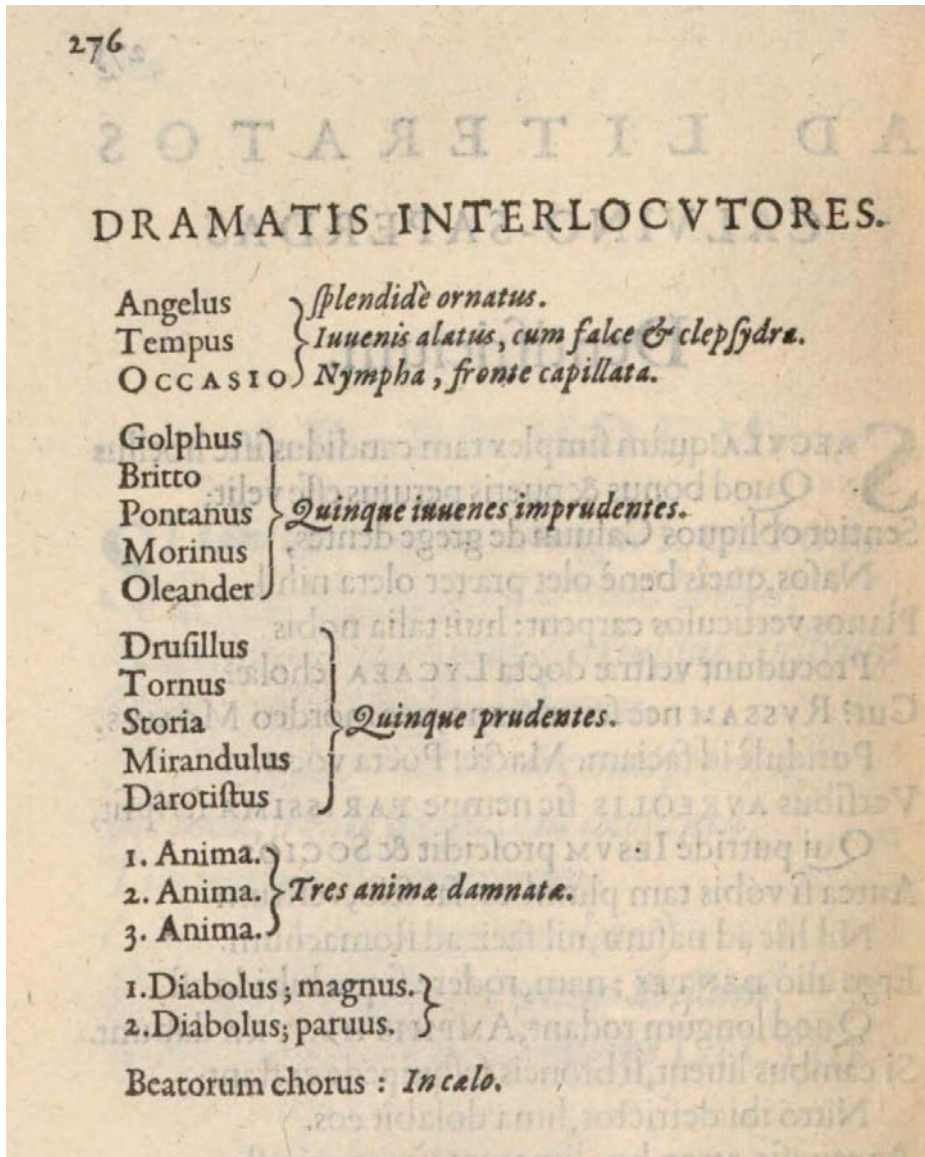
31 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 11 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



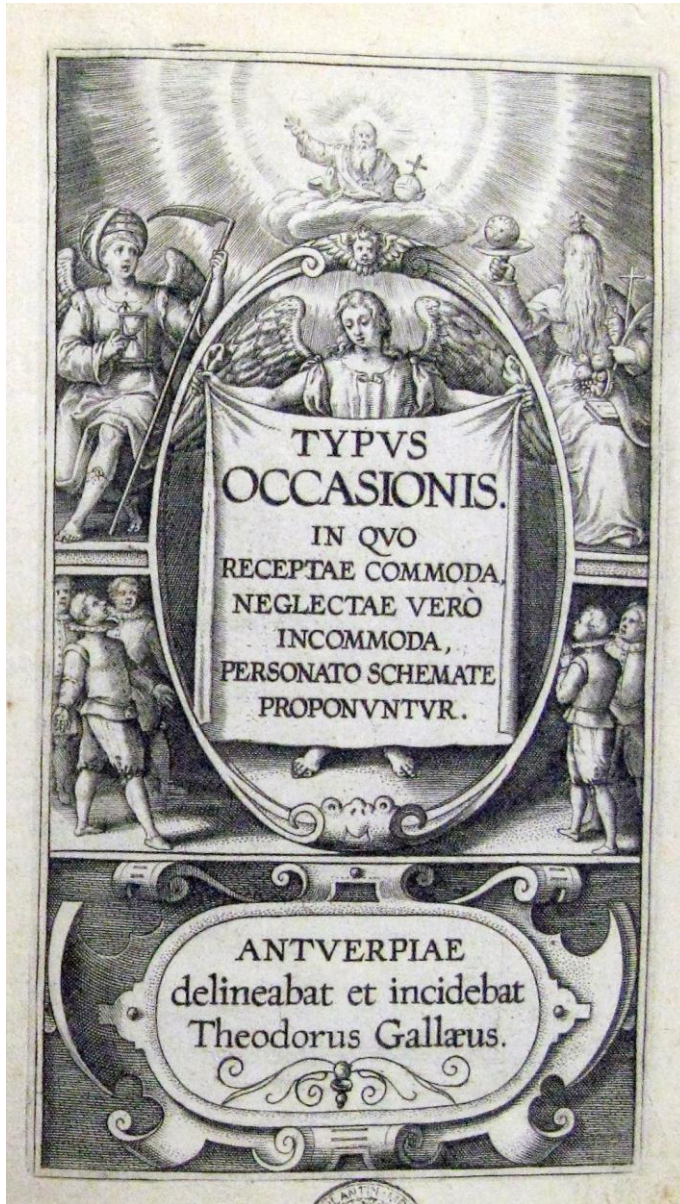
32 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 12 des Occasio Arrepta Neglecta, 1605



33 Theodoor Galle: Titelpuffer des Dramas in *Occasio Arrepta Neglecta*, 1605



34 Personenliste des Dramas in Occasio Arrepta Neglecta, 1605



35 Theodoor Galle: Titelkupfer des Typus Occasionis, 1603

STVDIOSÆ IVENTVTI
THEODORVS GALLÆVS
S. P.

OCCASIONEM tot Poëtarum encomijs celebratam, posteriore capitis sui parte depilam, anteriore verò capillatam, veneranda finxit Antiquitas. Facetè, sed nec minus prudenter: ea quippe est natura nostræ siue amentia, siue malitia, vt rerum præclare gerendarum commoditatem nacti, facile eam prætereamus, nec ita multo post præteritã neglectamq; ex animo doleamus: vt ob id merito Metanoëa OCCASIONI comes soleat associari. Vnde ille, serò licet, inclamabat:

O mihi præteritos referat si Iupiter annos!
Et, quamuis malum hoc, omne hominum genus fatali quadam procliuitate inuoluat, maximè tamen ad vos, Iuuenes optimi, pertinere arbitratus sum; quorum scilicet mollis adhuc, ac in procliuu ætas, magnum vel ad VIRTVTEM vel ad VITIVM momentum habet. Quæ vna ratio me perpulit, vt duodecim hæc ICONES vobis lubens meritò consecrarem, inspiciendasq; proponerem. Sint igitur hæc vobis in oculis, manu, mente. Valete.

20

ANDREAE ALCIATI

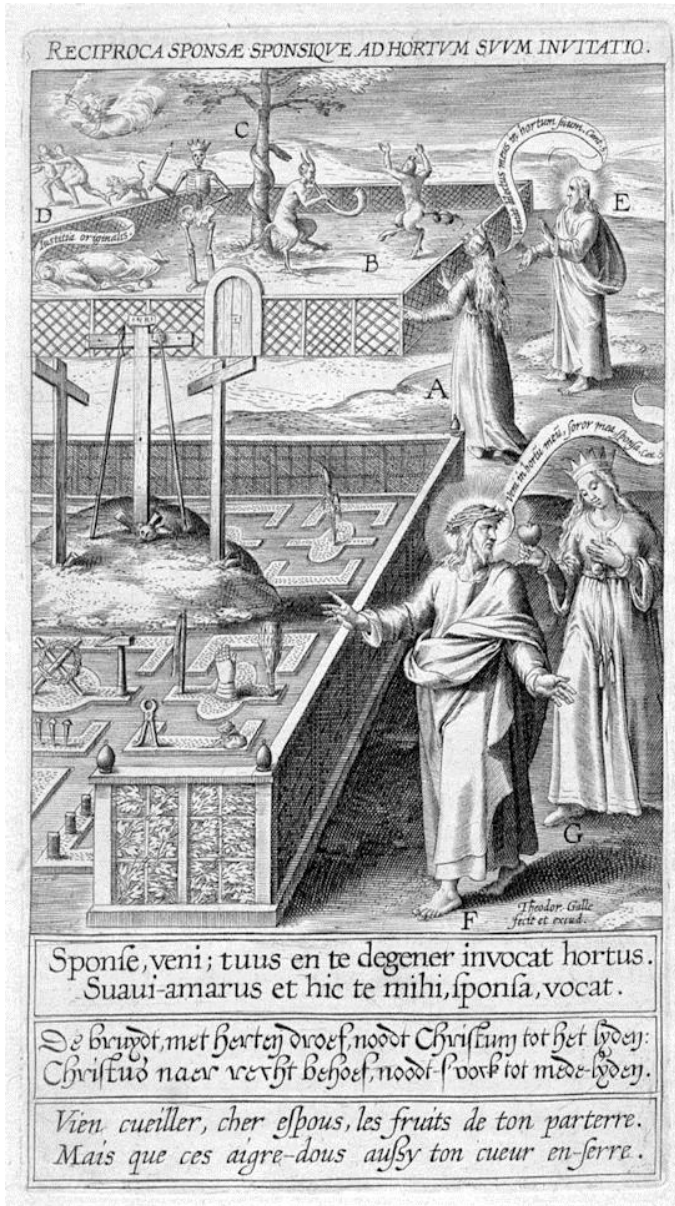
In occasionem



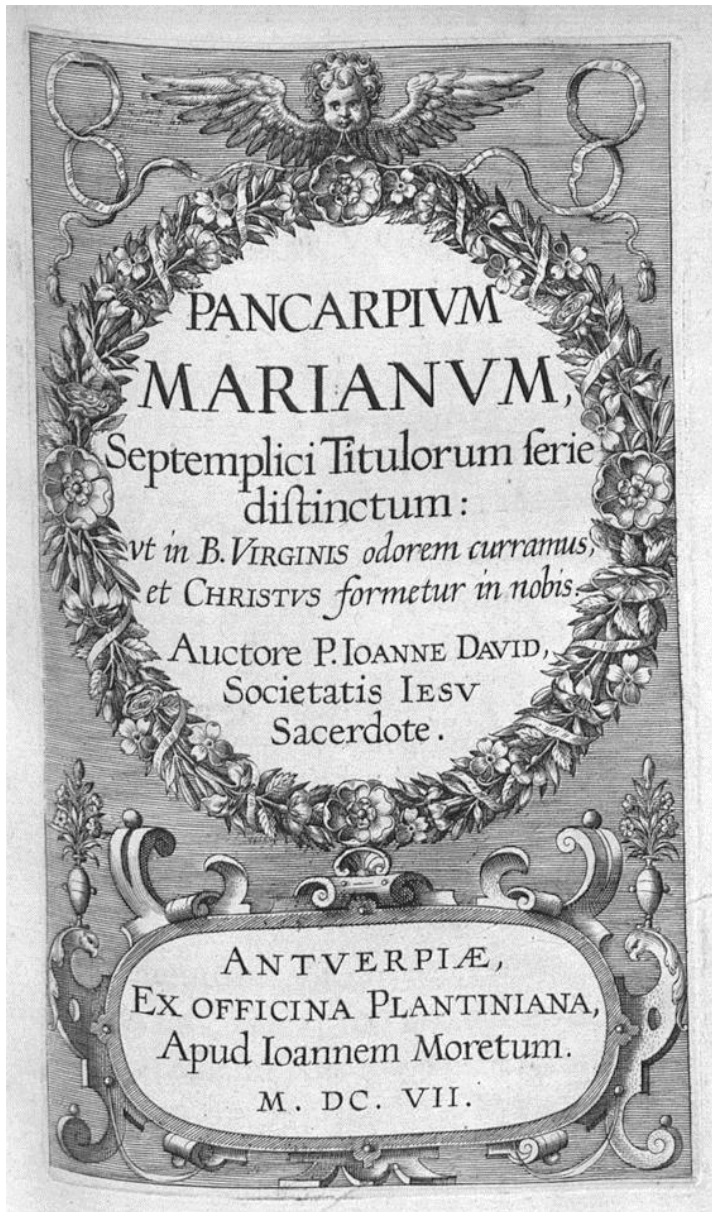
Lysippi hoc opus est, Sycion cui patria: tu quis?
 Cuncta domans capti temporis articulus.
 Cur pinnis stas? usque rotor: talaria plantis
 Cur retines? passim me leuis aura rapit.
 In dextera est tenuis dic unde nouacula? acutum
 Omni acie hoc signum me magis esse docet.
 Cur in fröte coma? occurrens ut prenda: at heus tu
 Dic cur pars calua est posterior capitis?
 Me semel alipidem si quis permittat abire,
 Ne possim apprenso postmodò crine capi.
 Tali opifex nos arte, tui causa, adidit hospes,
 Utq; omnes moneam, pergula aperta tenet.



38 Theodoor Galle: Titeltupfer des Paradisus Sponsi et Sponsae, 1607



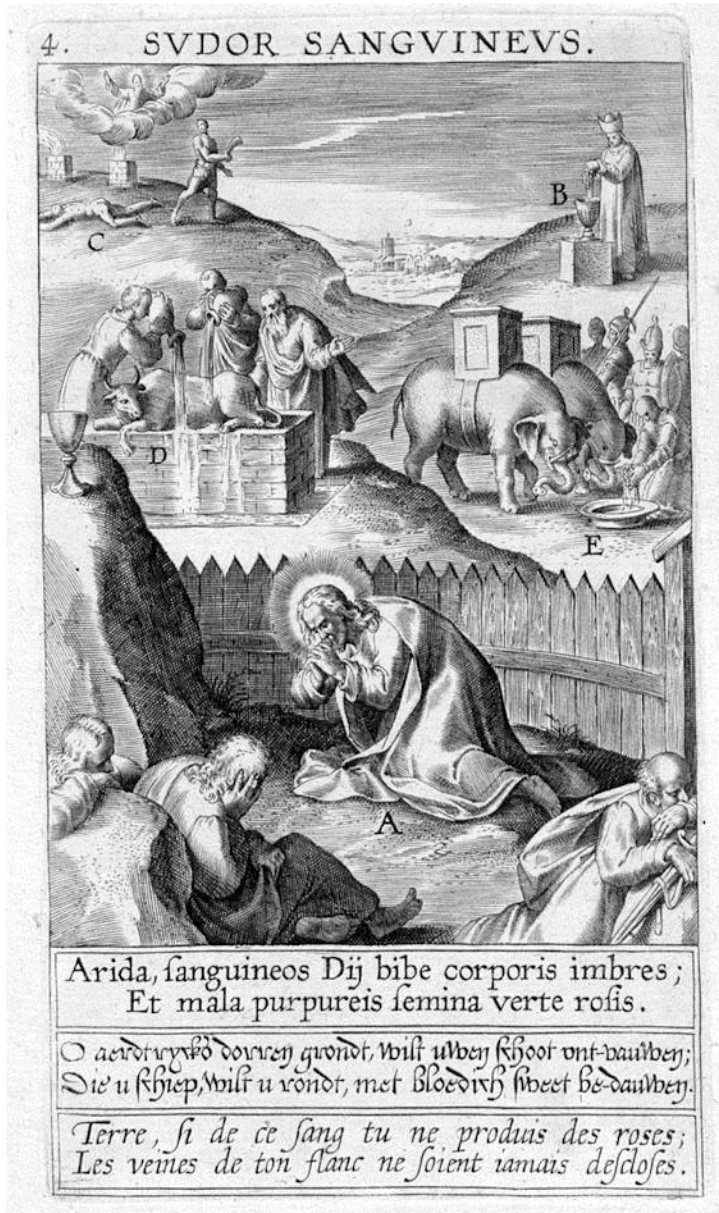
39 Theodor Galle: Illustration zum Vorwort des Messis Myrrhae et Aromatum, 1607



40 Theodoor Galle: Titelkupfer des Pancarpium Marianum, 1607



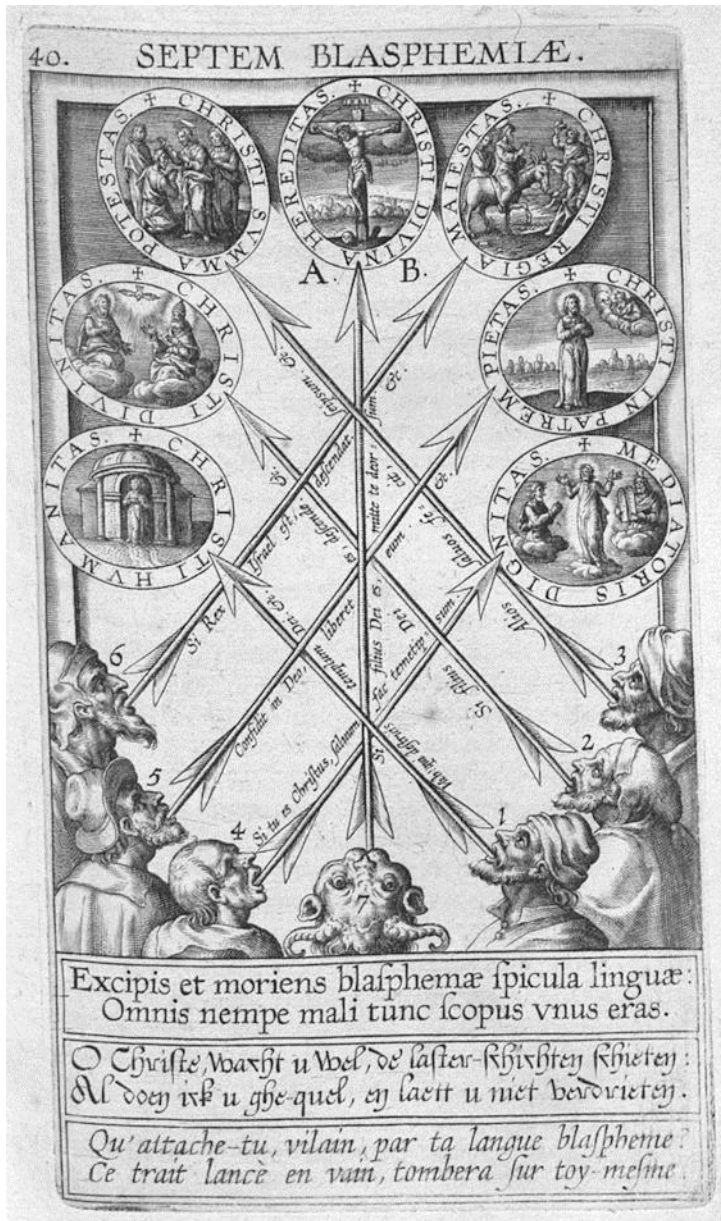
41 Theodoor Galle: Illustration zum Vorwort des Pancarpium Marianum, 1607



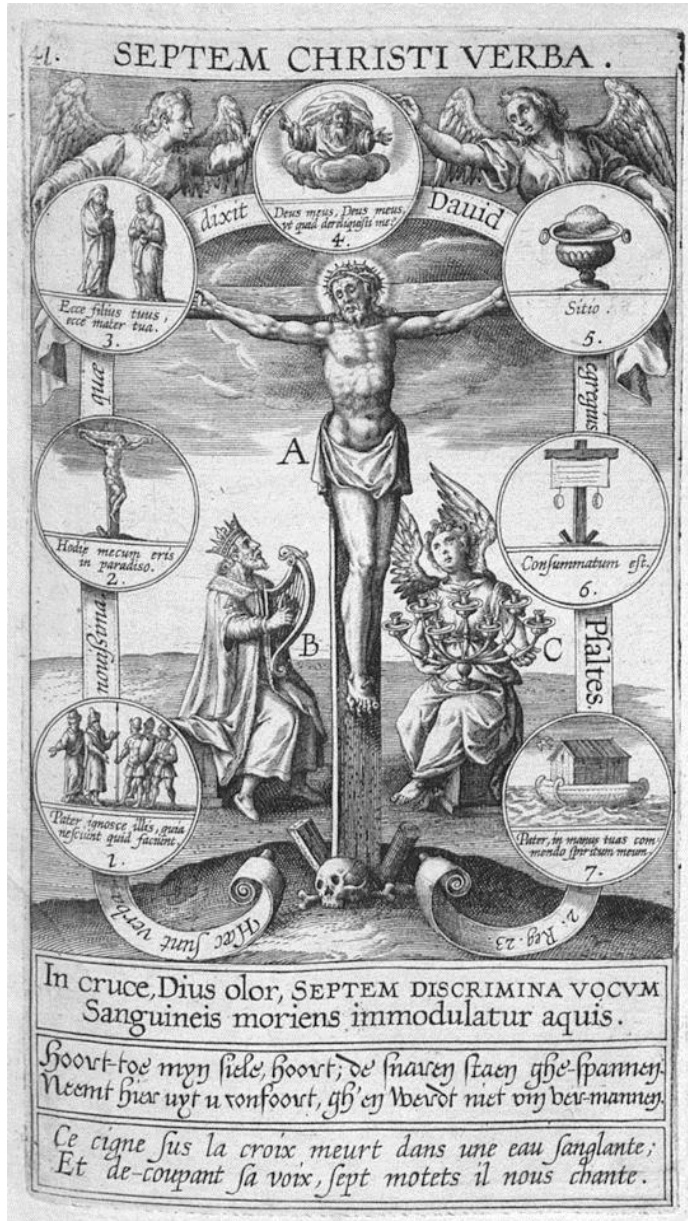
42 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 4 des Messis Myrrhae et Aromatum, 1607



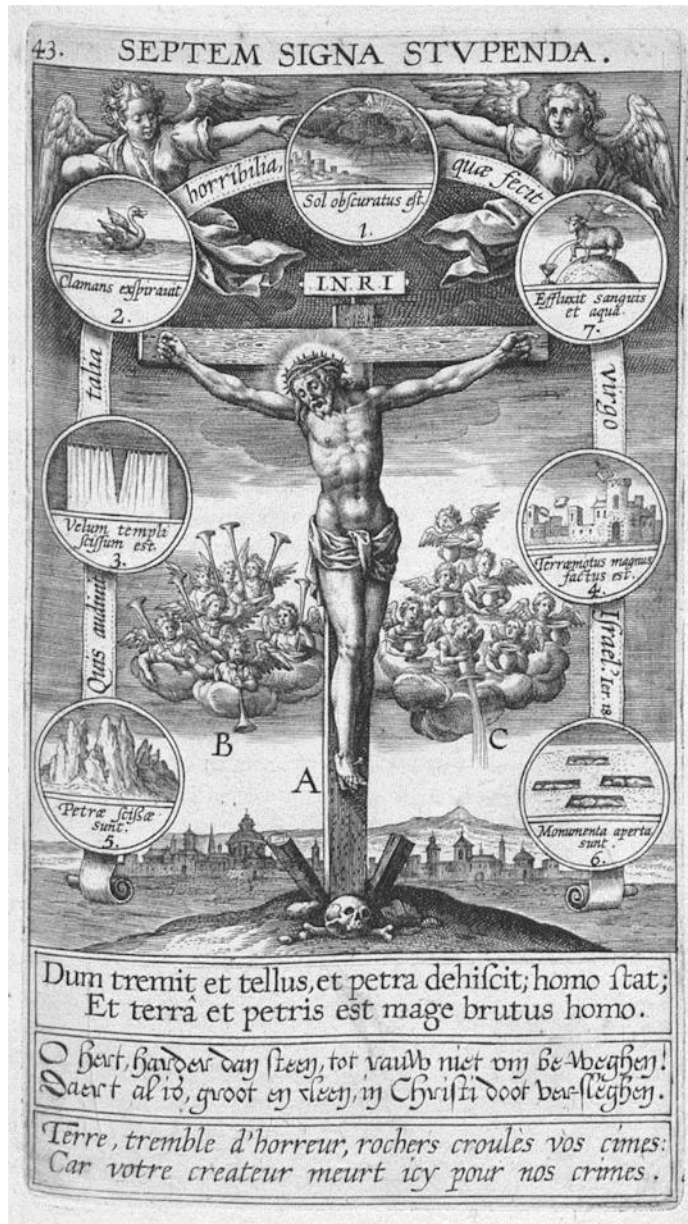
43 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 32 des Messis Myrrhae et Aromatum, 1607



44 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 40 des Messis Myrrhae et Aromatum, 1607



45 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 41 des Messis Myrrhae et Aromatum, 1607



46 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 43 des Messis Myrrhae et Aromaticum, 1607



47 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 2 des Pancarpium Marianum, 1607



48 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 6 des Pancarpium Marianum, 1607



49 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 10 des Pancarpium Marianum, 1607



50 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 12 des Pancarpium Marianum, 1607



51 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 15 des Pancarpium Marianum, 1607



52 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 16 des Pancarpium Marianum, 1607



53 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 19 des Pancarpium Marianum, 1607



54 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 20 des Pancarpium Marianum, 1607



55 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 25 des Pancarpium Marianum, 1607



56 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 27 des Pancarpium Marianum, 1607



57 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 29 des Pancarpium Marianum, 1607



58 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 39 des Pancarpium Marianum, 1607



59 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 40 des Pancarpium Marianum, 1607



60 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 44 des Pancarpium Marianum, 1607



61 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 46 des Pancarpium Marianum, 1607



62 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 47 des Pancarpium Marianum, 1607



63 Theodoor Galle: Tit elkupfer des Duodecim Specula, 1610



64 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 1 des Duodecim Specula, 1610



65 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 2 des Duodecim Specula, 1610



66 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 3 des Duodecim Specula, 1610



67 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 4 des Duodecim Specula, 1610



68 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 5 des Duodecim Specula, 1610



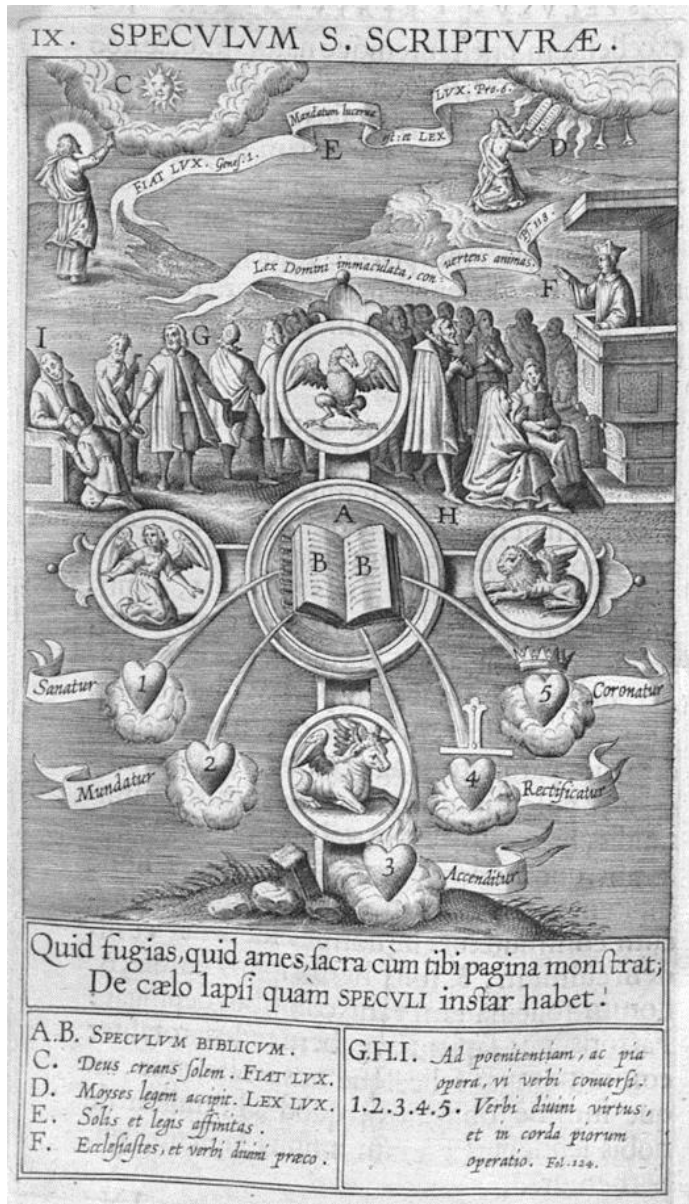
69 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 6 des Duodecim Specula, 1610



70 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 7 des Duodecim Specula, 1610



71 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 8 des Duodecim Specula, 1610



72 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 9 des Duodecim Specula, 1610



73 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 10 des Duodecim Specula, 1610



74 Theodor Galle: Illustration zu Kapitel 11 des Duodecim Specula, 1610



75 Theodoor Galle: Illustration zu Kapitel 12 des Duodecim Specula, 1610



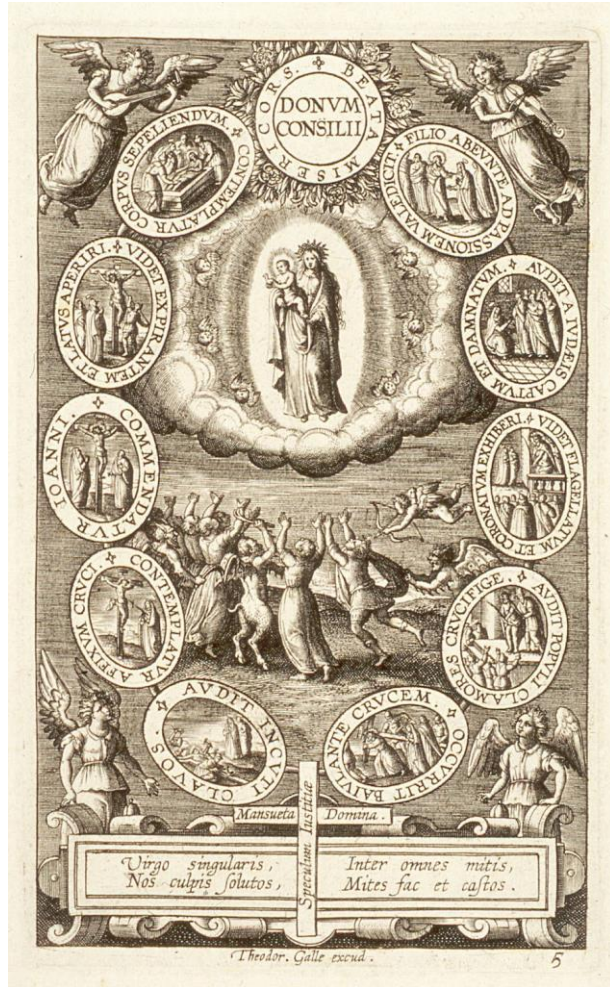
78 Theodoor Galle: Donum Timoris Domini



79 Theodor Galle: Donum Pietatis



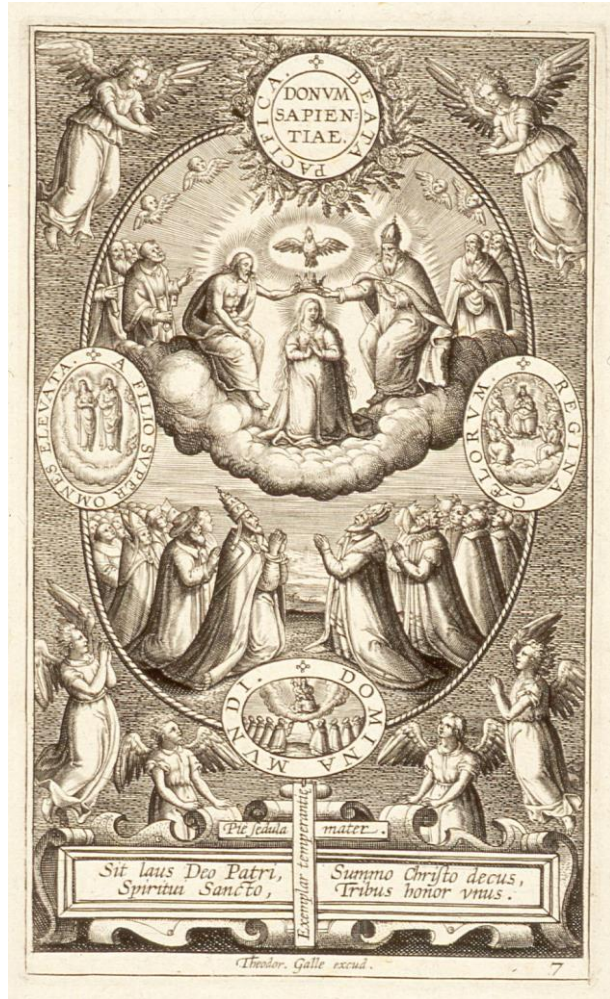
81 Theodoor Galle: Donum Fortitudinis



82 Theodoor Galle: Donum Consilii



83 Theodoor Galle: Donum Intellectus



84 Theodor Galle: Donum Sapientiae



85 Theodoor Galle: Titelkuper der Vita Ignatii, 1610



86 Theodoor Galle: Blatt 1 der Vita Ignatii, 1610



87 Theodoor Galle: Blatt 2 der Vita Ignatii, 1610



88 Theodoor Galle: Blatt 3 der Vita Ignatii, 1610



89 Theodoor Galle: Blatt 4 der Vita Ignatii, 1610



90 Theodoor Galle: Blatt 5 der Vita Ignatii, 1610



91 Theodoor Galle: Blatt 6 der Vita Ignatii, 1610



92 Theodoor Galle: Blatt 7 der Vita Ignatii, 1610



93 Theodoor Galle: Blatt 8 der Vita Ignatii, 1610



94 Theodoor Galle: Blatt 9 der Vita Ignatii, 1610



95 Theodoor Galle: Blatt 10 der Vita Ignatii, 1610



96 Theodoor Galle: Blatt 11 der Vita Ignatii, 1610



97 Theodoor Galle: Blatt 12 der Vita Ignatii, 1610



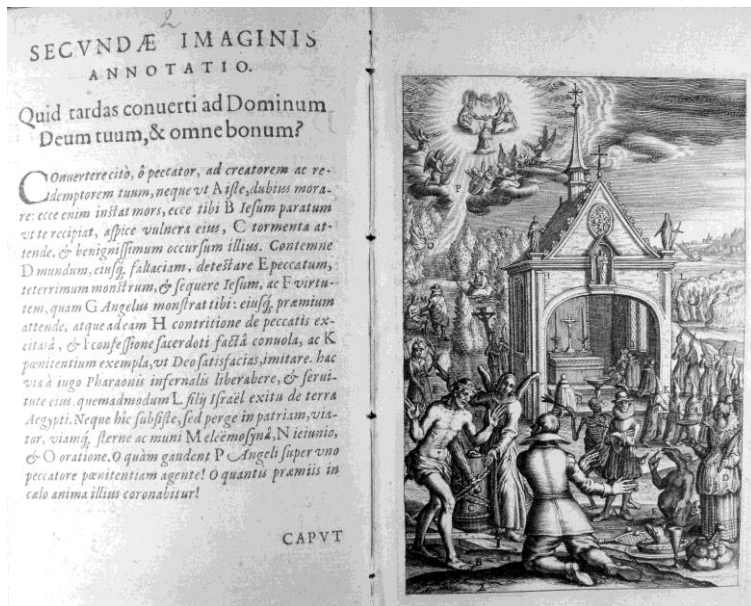
98 Theodoor Galle: Blatt 13 der Vita Ignatii, 1610



101 Boetius a Bolswert: Titelpuffer des Via Vitæ Aeternæ, 1625 (1620¹)



102 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 1 des Via Vitae Aeternae, 1620



103 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 2 des Via Vitae Aeternae, 1620



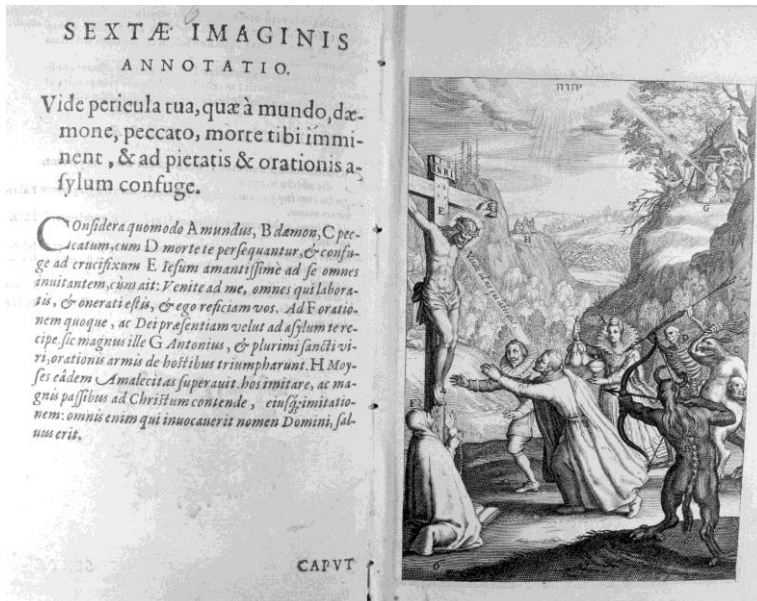
104 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 3 des Via Vitæ Aeternæ, 1620



105 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 4 des Via Vitæ Aeternæ, 1620



106 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 5 des Via Vitae Aeternae, 1620



107 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 6 des Via Vitae Aeternae, 1620



108 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 7 des Via Vitae Aeternae, 1620



109 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 8 des Via Vitae Aeternae, 1620



110 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 9 des Via Vitæ Aeternæ, 1620



111 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 10 des Via Vitæ Aeternæ, 1620

VNDECIMÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Vis modum meditandi nosse? intue-
re illum in mysterio Natiuitatis.

Preparatione præmissâ delige tibi meditandi ma-
teriam: v. g. A Natiuitatem Christi: hanc tamquã
pictor in Beorde, quod C Pax sustinet, id est, tranquil-
quillum est ac pacificũ, depinge, seu perpende cum om-
nibus circumstantiis. Primo, itaque expende D quã
scilicet nascatur. Secundo, Equid scilicet dicatur, aut
fiat, & quemado. Tertiõ, F ubi & quando. Quarto, G
cur, seu qua sine, nempe, vt Adam, & humanum genus
redimerentur. Quinto, ex singulis collige, & nota H
virtutem aliquam (vbi vides ex singulis areolis cir-
cumstantiarum lineam ad virtutem duci, & te quasi
manu ducere) quãque eius habes I occasiõnem, con-
sidera; ac detestare K vitium illi contrarium. Excita
sape te ad L affectum gratitudinis (cum vbiq; bene-
ficentia Dei appareat) M gaudij, N admiratiõnis, O
compassiõnis: in primis tamen vbiq; P fidem, spem &
caritatem exerce, & observa Q virtutem quã in my-
sterio elucet ac docetur. Quãdã meditatiõnem inli-
teris de sola aliqua R doctrina seu documento, ad-
uerte circumstantias prædictas, maxime quid, seu
quam S virtutem, doceat, quãq; sit eius occasio, vnaq;
affectum prædictũ exerce.

CA



112 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 11 des Via Vitae Aeternae, 1620

DVODECIMÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Vis virtutem notatam in mysterio
N sequi? Deo soli confide, diffide
tibi,

Et si virtutem in mysterio obseruatam, & A
Christum sequi decreueris, eheu! retinebis B
mundus, & pondus corruptæ naturæ: vel etiam C pec-
catũ vinculis retraheris: sed confide in Deo, & D Chri-
stus suã gratiã liberabit, & viam ostendet ad E
virtutem. Hac absque gratiã homo F infanti similis
est, quæ neque surgere, neque consistere, nec se tueri, un-
trive, aut hæc ab alio petere valet. Tibi itaque diffi-
de, Deo soli, et usq; gratiã confide cum G Davide,
qui non in funda, sed in nomine Domini Galiam su-
peravit: neque dubita villo pacto, nec cum H Petro ob-
modicam fidem mergi incipias.

CAPVT



113 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 12 des Via Vitae Aeternae, 1620



114 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 13 des Via Vitae Aeternae, 1620



115 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 14 des Via Vitae Aeternae, 1620

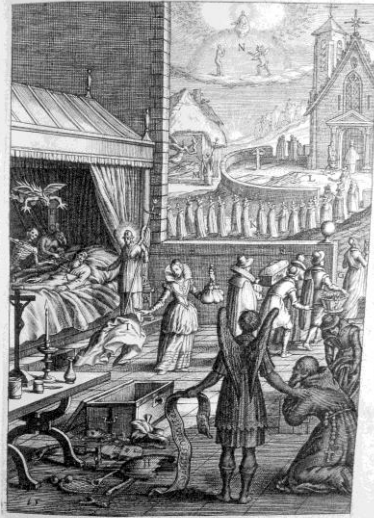
DECIMÆQVINTÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Confidera quomodo virtutem N. in morte coluisse optabis : vitaque & occasione vttere.

Vide an non virtutem, pra vitio secutum te fuisse in A. morte optares. Sola enim virtus B. virtus adierit ac solatio erit, cum C. peccatum ac vermis eius torquetur, D. mors terretur, E. demon paratus adfuit ad rapiendam animam tuam : cum etiam F. intui amicos, opes & caro ac sanguis deserent : cum G. coepto abierit, omnisq; mundana H. voluptas ludiq; perierint. De facultatibus tuis unica tibi I. sponda supererit, affines K. amicisq; funebrem quidem pompam praesententur, sed, eheu! deserent, terraeq; simul & oblationi tradent: quarum tibi societatem L. appeteres, nihil tamen obtineres, contra M. iustus, à virtute & Angelis recreatus, mortem in vitam, dolorem in gaudium commutabit. O quam tranquillo animo iustus quàm periturus peccator ad N. Dei iudicium accedet!

CAPVT



116 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 15 des Via Vitae Aeternae, 1620

DECIMÆSEXTÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Quid in iudicio elegisse te optabis? virtutem N. an vitium N.

Ohorrendum iudicij spectaculum! Vide, ô homo, quid tum fecisse optares: id nunc age, & à virtutem ama, qua solatum patrocinabitur, cum manifestabuntur consilia B. cordis tui. Bonus quidem C. Angelus recensebit: sed D. demon etiam coram Deo, & orbe terrarum de peccatis te accusabit. O quam tum bonis iungi optabis E. improbus! ô triste F. diuertium! ô funebrium spectaculum! hic G. mundus (quem iam tanti faciunt mortales) exurit; ibi H. Reges ac Principes palpitant: hic irrevocabilis feretur sententia I. poena aut K. gloria. Memorare nonissima tua, & in aeternum non peccabis.

CA.



117 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 16 des Via Vitae Aeternae, 1620



118 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 17 des Via Vitae Aeternae, 1620



119 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 18 des Via Vitae Aeternae, 1620

DECIMÆ NONÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

O quantam pacem haberes, si virtutem N. coleres! expende fedulo.

Considera quantam fruereris pace quantum bonam consequeris si virtutem coleres, ut A sanctus Franciscus aliq. Sancti experti sunt nam B virtus semper cum C pace connexa est, simul in eodem corde habitat, ac D IESVM in eodem quiescere facit. Vide. precor, quantum eam honorent omnes, dum Sanctorum E castas & F spulcra summi iuxta infimique venerantur quin & Deus eam honorat, & G Angelus hoc mundo & atque hic cum Christo ob singularem virtutis prerogativam sua eos familiaritate dignantur, ut patet in H sancta Catharina Senensi, cui Dominus cor suum largitus est. En quam sublimem I Dei mater per virtutem subiecta. Contra K vitium animam torquet, inquietat, omnique honore spoliata hincem, etiam in summis L mundi vacantibus & delictis.

CA-



120 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 19 des Via Vitae Aeternae, 1620

VIGESIMÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

O quantum gaudium habet qui virtutem sequitur! hoc saltem te trahat ad eam N.

Vniuersus A mundus non valet explere cor tuum, quod B variorum desideriorum statibus exagitur, cur igitur a virtute abduceris stultus C vitiorum illecebris? nimirum ut è fudo D lacu potes, ad quem periculosam & ambigiosam E viam deerras: ubi F superbia, luxuria, auaritia te allectum in G bellam deformant, & in H inferni barathrum detrahant. ecce I regnum Dei intra te est, quid frustra alibi quaeris? en maxima K gaudia virtutis quae cor verè replent, quae L B. Xauerius aliq. Sancti, etiam in hac vita degustarunt. Hausta certe ex Deo bonorum fonte gaudia ex M corde exundant, illudq. satiant: ex peccati autem lacu hausta latissime N persuunt ac dilabuntur.

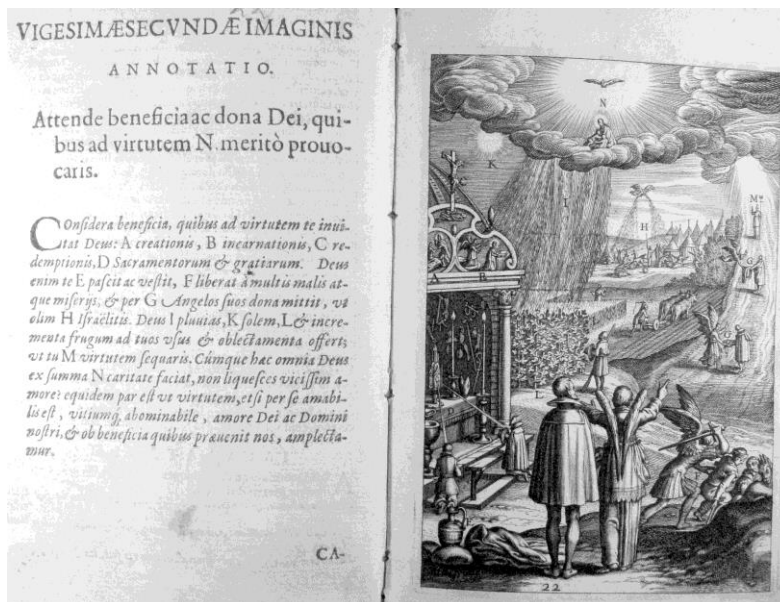
CAPVT



121 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 20 des Via Vitae Aeternae, 1620



122 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 21 des Via Vitae Aeternae, 1620



123 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 22 des Via Vitae Aeternae, 1620

VIGESIMÆ TERTIÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Contemplare hinc Deum, inde Luciferum: vide an huic per vitium, an illi præstet per virtutem feruire.

Alterni seruias necesse est, aut A Deo, aut B diabolo. vitium præstat: C Virtus, ut Deo; D vitium, ut demoni seruias, inuitat. Vide quid agas, quis enim Deus? E trinus, & vnus, F fons omni boni, G aternus, H omnipotens, I sapientissimus, K liberalissimus, solus L cor exsilians, omnia M implens, & vbique præsens, N iustissimus, & O Rex summus. Ad cum accede, omnia ei offer, P cor ei, velut ardens amore Q sponsa, per R fidem, spem & caritatem trade, quosq; potes, ad eius amorem S trabe, zelo honoris eius succensus, omniaq; ad gloriam eius facito.

CA-



124 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 23 des Via Vitae Aeternae, 1620

VIGESIMÆ QUARTÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

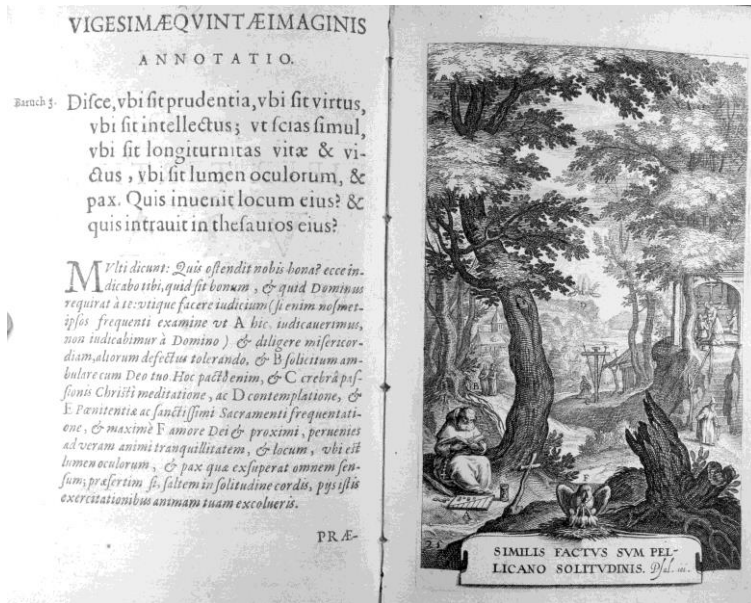
In omni oratione & obsecratione cum gratiarum actione petitiones tuæ innotescant apud Deum: quia sine ipso nihil potes.

Frustra hec omnia expendisti, nisi Deus adsit. Pe-te igitur virtutem per Apassionem Christi, & B peccatum detestare, atque iterum hic in fine orationis seu meditationis statue præmissis Occasionibus virtutem, ad quam te in meditatione excitasti, exercere. D Obsecra Deum pro illa virtute impetranda, E Sanctos quoque roga, ut pro te Deum deprecantur, precare ar-denter, velut F moriturus, aut in summis periculis pos-tus. Oraciam pro G fide, H spe, I caritate, K humi-litate, L liberalitate, M castitate, N sobrietate, O mansuetudine, P diligentia. Demum caritatis memora, ora pro tota Q Ecclesia, R parentibus & Superioribus, S subditis ac tibi commissis, uti Dauid, T benefactoribus, V inimicis, W peccatoribus conuertendis, & X animabus purgandis.

CA-



125 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 24 des Via Vitae Aeternae, 1620



126 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 25 des Via Vitae Aeternae, 1620



127 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 26 des Via Vitae Aeternae, 1620

VIGESIMÆSEPTIMÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Examina defectus tuos ; & vitio ex-
scindendo , ac virtuti plantandæ
incumbe.

Tam A excute conscientiam, ab eaq̃ B rationem
exige coram C Christo iudice, pone tibi ob oculos
D Dei præcepta, E regulasq̃ tuas, vide vi te F dæmon
accuset, quamq̃ parum G boni egeris ; procul a H
peccatum, & quemadmodum id fugias vide: mox de-
inde infelicem peccati I arborem, cuius fructus mors
est, excinde, & novam K virtutem insere. Tum L op-
pugna M vitium illud, peculiari curâ & examine,
illud inquam vitium quod te precipuè à N decalogi,
O regularumq̃ tuarum obseruatione, id est in via Dei,
retardat. Inuigila in omnem victorie P occasionem;
& adverte primum virtutis gradum esse molestissimum,
secundum faciliorem, tertium facillimum.

CA-



128 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 27 des Via Vitæ Aeternæ, 1620

VIGESIMÆOCTAVÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

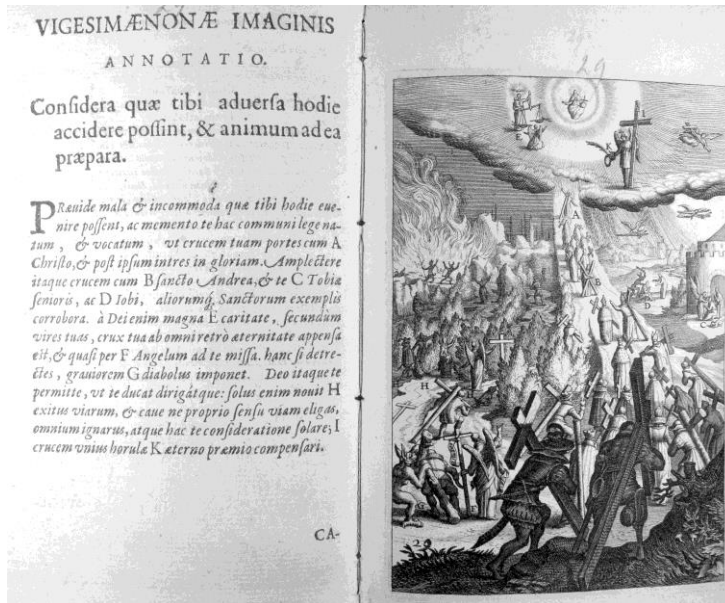
Provide actiones tuas, ac de ijs co-
ram Deo dispone, ad gloriam ma-
gni nominis eius.

Considera, quæ agenda hodie, hæc A horâ, atque
operiale quasi in stadio curreres, B opera ac passus
dirige ad metam, id est, ad Dei gloriam, C corde ar-
dentius certet, scias, te sine D gratia Dei nihil posse. eâ
itaque postulata, opera tua fac, velut in E pondere, nu-
mero & mensura, & non aliter, quam si F mors sequatur,
G Angelisq̃, & H demon te tuasq̃, omnia vigi-
lanter obseruent. Imò bona operata fac, ac si tibi K
sepulcrum iam faderetur. Neque hoc tantum, sed opera
tua per fide L Christi Sanctorumq̃, exemplo ; quæ M
Angeli Deo offerunt. Ante omnia autem semper ad-
verte, ac memineris N Deumq̃, cum celesti curia sem-
per intueri.

CA-



129 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 28 des Via Vitæ Aeternæ, 1620



130 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 29 des Via Vitæ Aeternæ, 1620



131 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 30 des Via Vitæ Aeternæ, 1620

TRIGESIMÆ PRIMÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Ambula coram Deo, & esto perfectus.

Crede, atque apprehende firmiter A Deum ubique presentem, suscipe B oculis, clarioribus sole, omnia tuæque, renes, & cor intueri ac scrutari. Vider ille C angustias nostras & D tentationes, ut adiuvet. Considerat E epulones, qui hic recipiunt bonafusus, & F penitentes, qui plangunt hic mala sua, ut præmium his reddat: G malos, ut puniat, serius aut ocius. Provide ergo illam in conspectu tuo semper, seu H negotiis, comedas ac bibas: coram illo I lude, K ambula cum illo, atque imprimis scito cum presentem in L corde tuo: cum eo tracta negotia tua; M delibe vite statum ex voluntate eius, & natura etiam inclinationem attende: est enim à Deo, veri & omnium N spiritualis potentia, ac O temporalis. Deus operatur omnia in omnibus, & attingit à fine usque ad finem fortiter, suaviterque, omnia disponit, pro summa sua potentia sapientia ac bonitate.

CA-



132 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 31 des Via Vitae Aeternae, 1620

TRIGESIMÆ SECUNDÆ IMAGINIS

ANNOTATIO.

Bonaucit. Sicut, ô Beatissima, omnis à te auctus & despectus, necesse est ut intereat; ita omnis ad te conuersus, & à te respectus, impossibile est ut pereat.

Considera, quantum Beatissima Virgo & mater A Maria, à Deo, eiusque curia caelestis honoratur: imitate, ama ut Matrem, venera ut Dominam, cole ut Patronam, tum B votiua peregrinatione, tum multa oratione: suscipere illi, & dedica arma vanitatis tue, tuæque pia ac sancta desideria commenda; ut sciat C B. Venatus, hoc est enim aduocata nostra, consolatio D afflictorum, refugium in omni E tentatione, portus F naufragantium, & auxilium in cunctis malis omnium in se sperantium. Verum ut impetres, ait Bernardus, orationis eius suffragium, non deseras eius conuersationis exemplum, & respiremus (ut Bonaventura loquitur) ad illam in omni actione nostra, & reserabis nobis atriâ triumphantium.



133 Boetius a Bolswert: Illustration zu Kapitel 32 des Via Vitae Aeternae, 1620



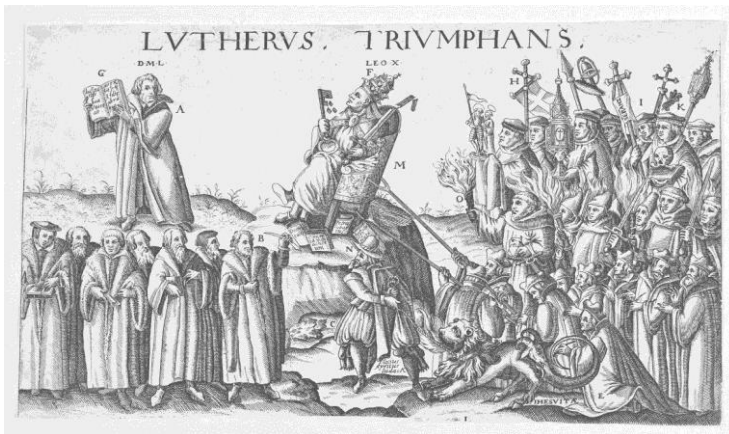
134 Sebastian Brant: Memorabiles evangelistarum figurae, 1502



135 Sog. Pseudo-Tory-Holzchnitt (Flugblatt?), 1534/44



136 Nach Vasari: Portraits italienischer Autoren, vor 1570



137 Lutherus Triumphans (Flugblatt), 1568/69

Ausführung der Christgläubigen auf Ergründung der Schrift



Das volck in der kirche

¶ Martinus hat verhofft was armen /
Laf wisse dich dich erkennen /
Das was er lang gedult hat /
Das was er lang gedult hat /
Das was er lang gedult hat /

Martinus Luther zum

armen volck in der kirche /
Das ist lob lobt sie geteilt /
Das ist lob lobt sie geteilt /
Das ist lob lobt sie geteilt /
Das ist lob lobt sie geteilt /

Dandlung des

volck in der kirche /
So warte die er ewig /
So warte die er ewig /
So warte die er ewig /
So warte die er ewig /

Der bapst in sein rad drehen

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

Luther: allzum 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

Der 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

Der 25. April in dorro: rhen

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

In mensur teils / haide und gewalt

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

hans thuyt vicarius

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

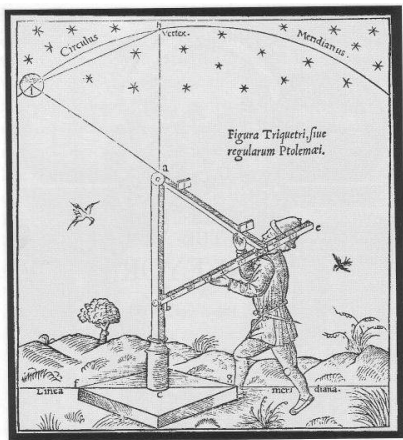
¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

¶ Die 25. April

¶ Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /
Das volck in der kirche /

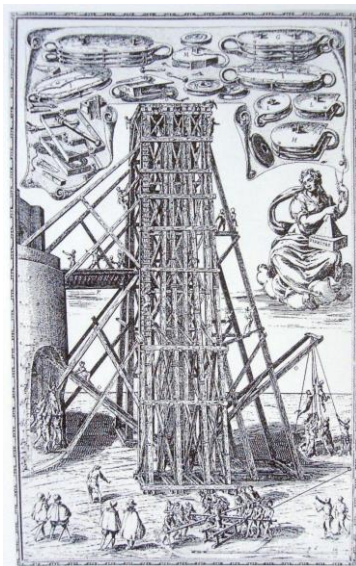
138 Monogrammum H: Ausführung der Christgläubigen... (Flugblatt), 1524



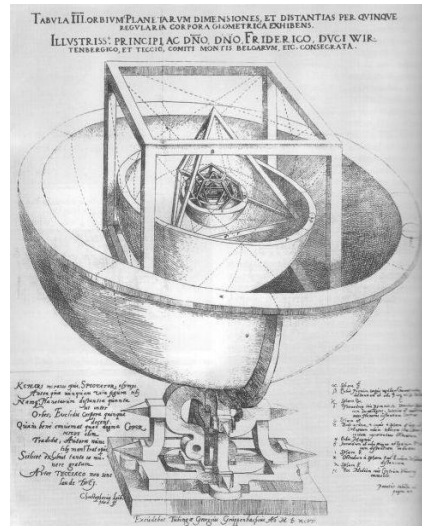
143 Illustration der Quadratura circuli des Orontius Finaeus, 1544



144 Illustration der Del Modo di Misurare des Cosimo Bartoli, 1589



145 Illustration der Della Trasportazione dell'Obelisco des Domenico Fontana, 1590



146 Illustration der Mysterium Cosmographicum des Johannes Kepler, 1596



148 Hendrik Goltzius: Educatio liberorum, Glaubensallegorien, 1578



149 Hendrik Goltzius: Dissidium in Ecclesia, Glaubensallegorien, 1578



150 Hendrik Goltzius: Levamen onustorum, Glaubensallegorien, 1578



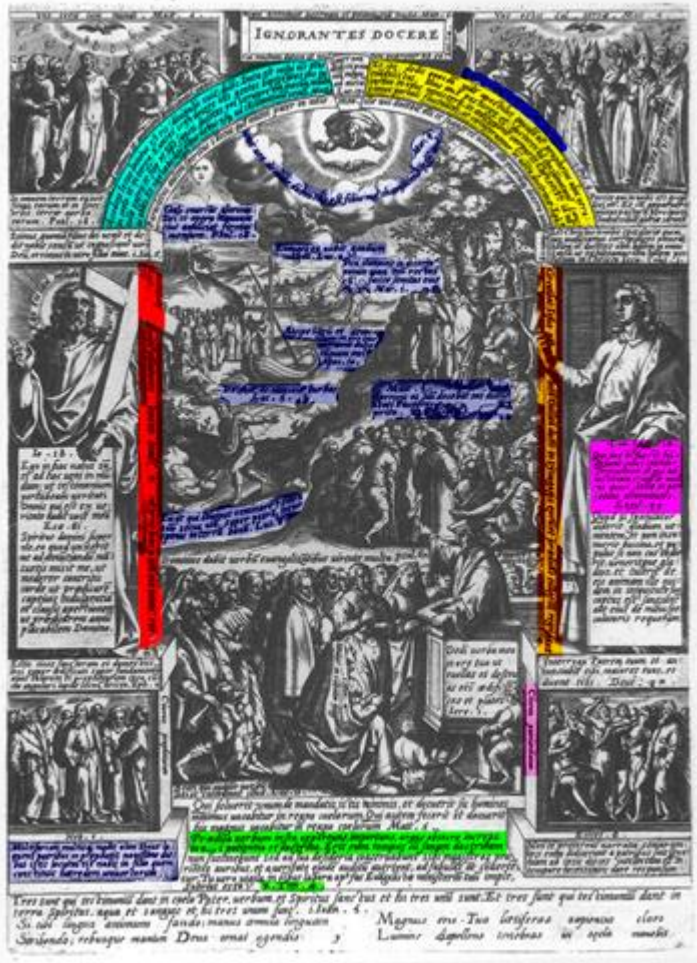
152 Marius Cartarius: Titellupfer des Icones Operum Misericordiae, 1586



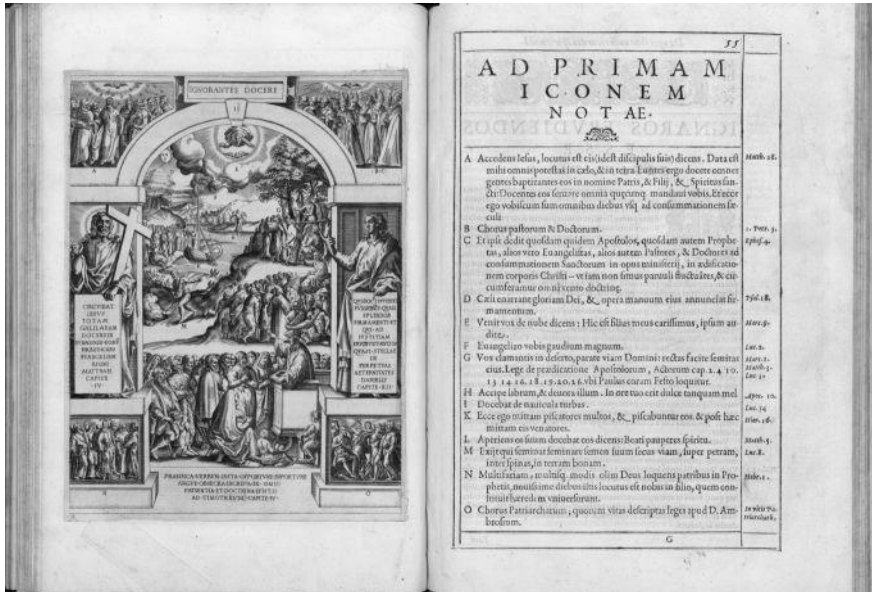
153 Marius Cartarius: Titelpuffer des Icones Operum Misericordiae, 1586



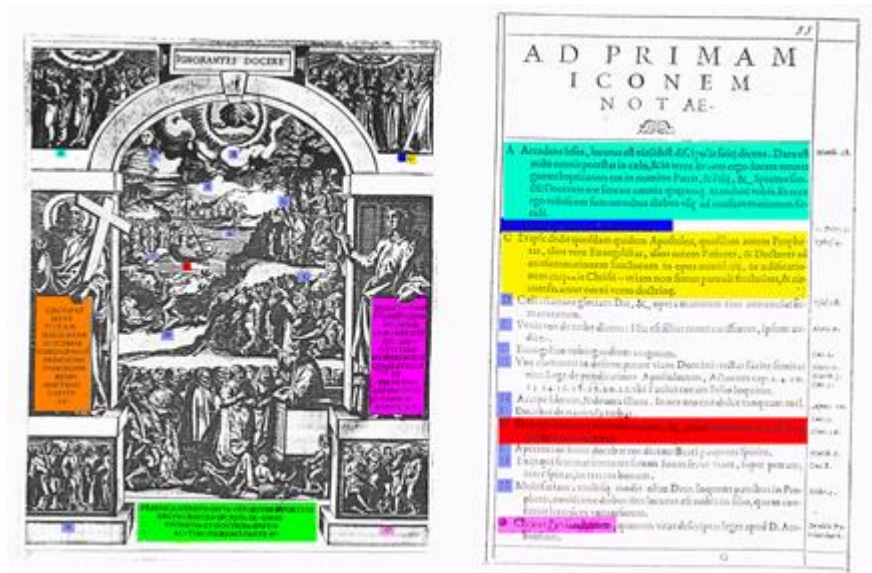
154 Marius Cartarius: Titelpuffer des Icones Operum Misericordiae, 1586



155 Philips Galle: Ignorantes Docere, Septem Opera Misericordiae corporalia, 1577



156 Marius Cartarius: Illustration zu Kapitel 1 des Icones Operum Misericordiae, 1586



157 Marius Cartarius: Illustration zu Kapitel 1 des Icones Operum Misericordiae, 1586



158 Santo Stefano Rotondo, Rom, Innenansicht



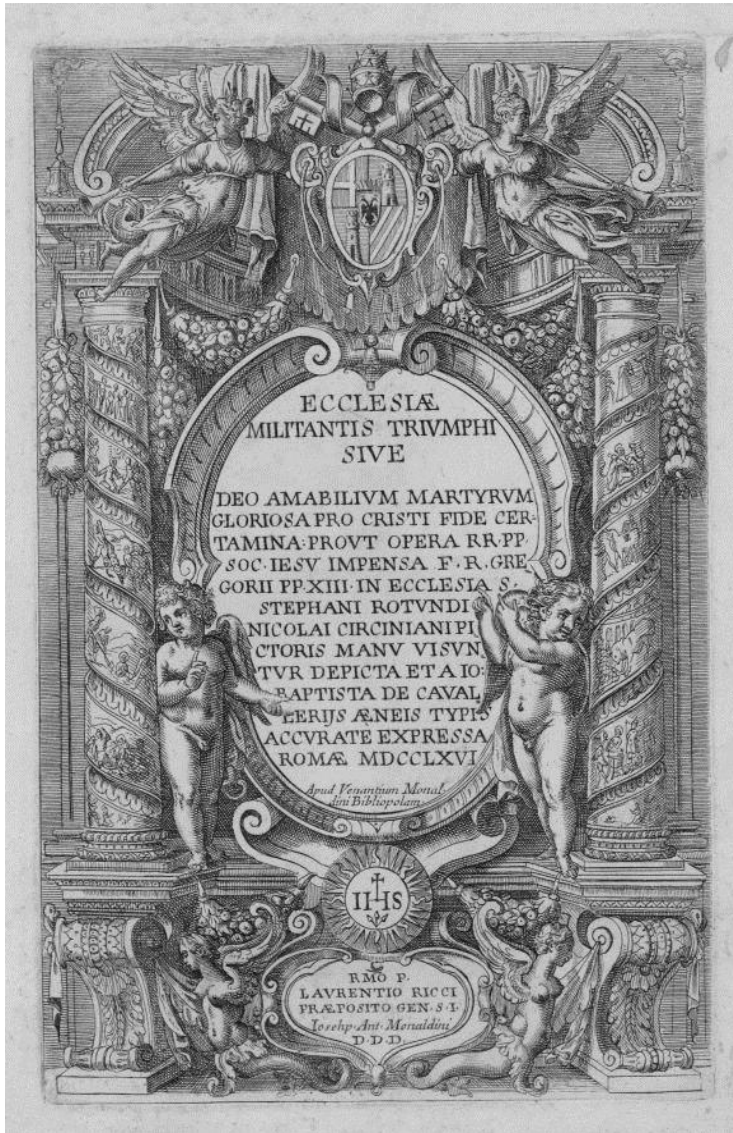
159 Santo Stefano Rotondo, Rom, Innenansicht



160 Santo Stefano Rotondo, Rom,
1582/83

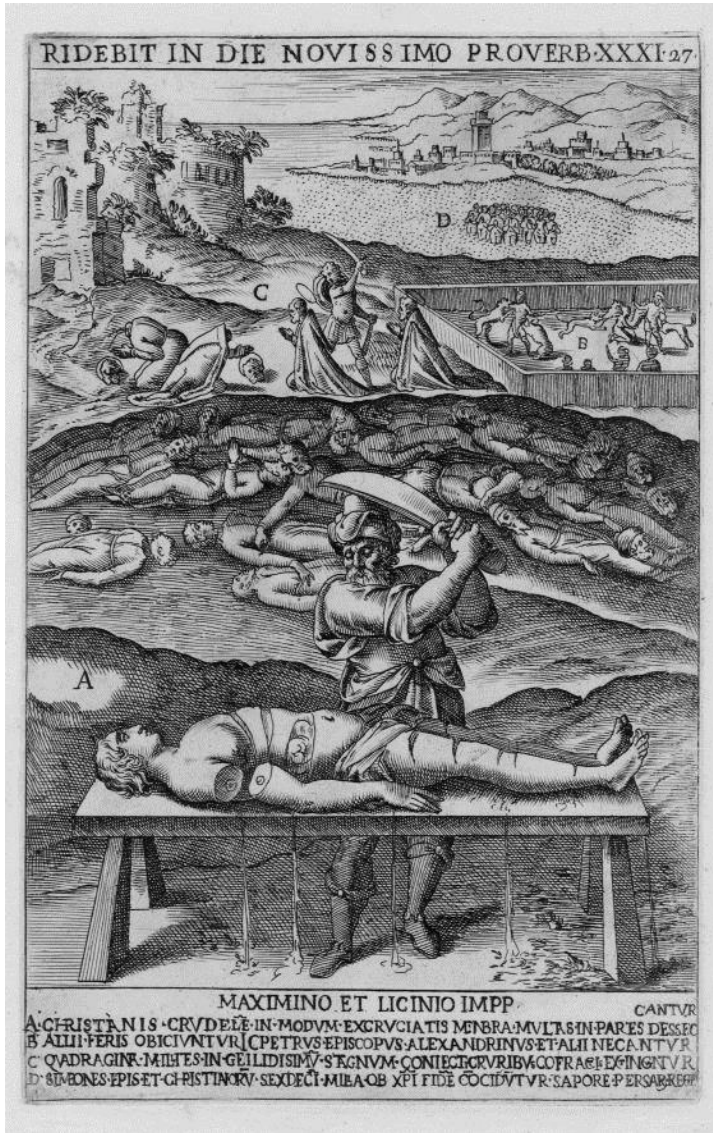


161 Santo Stefano Rotondo, Rom,
1582/83

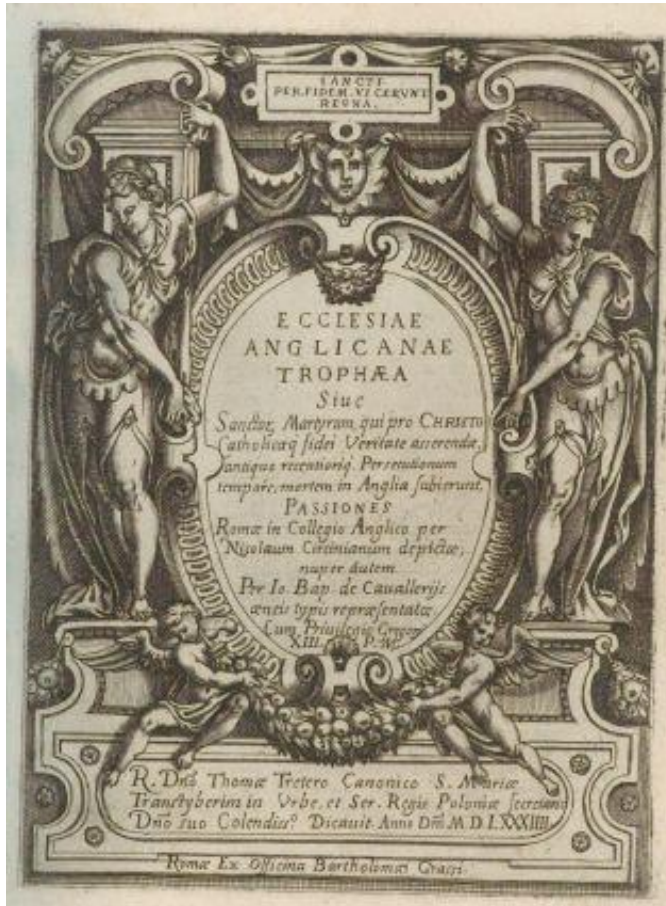


162 G.B. Cavallieri: Titelkupfer zu Ecclesiae Militantis Triumphi, 1766 (1583¹)

163 G.B. Cavallieri: Ecclesiae Militantis Triumphi, 1766 (1583¹)



164 G.B. Cavallieri: Ecclesiae Militantis Triumph, 1766 (1583¹)



165 G.B. Cavallieri: Ecclesiae Anglicanae Trophæa, 1584, Titelpuffer



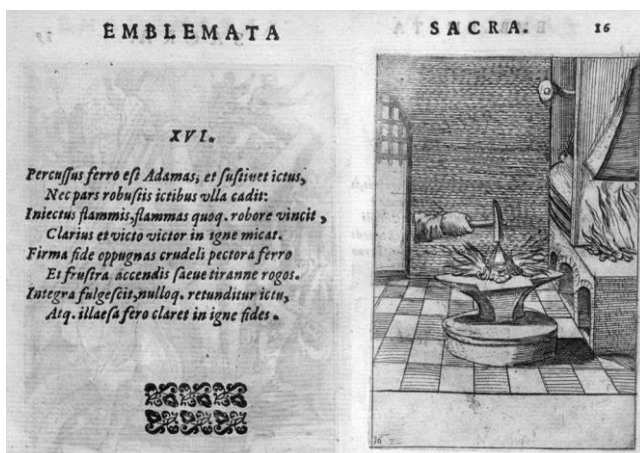
166 G.B. Cavallieri: Ecclesiae Anglicanae Trophaea, 1584, Martyrium des Hl. Thomas



167 Niccolo Circignani: Martyrium des Hl. Thomas Becket, Zeichnung



168 Antonio Tempesta: Titelkuper der Emblemata Sacra, 1589



169 Antonio Tempesta: Emblemata Sacra, 1589, Emblem 16



176 Philips Galle: Blatt 6 der Franziskus-Vita, 1587



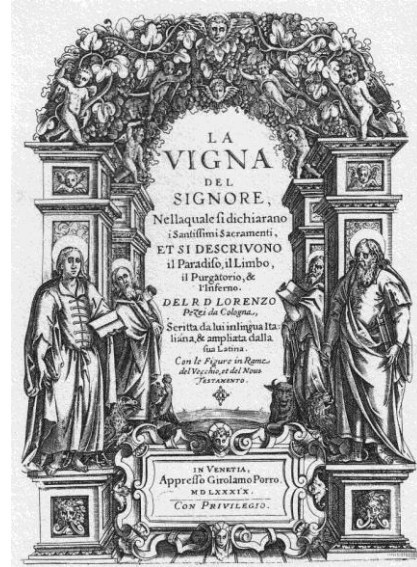
177 Philips Galle: Blatt 7 der Franziskus-Vita, 1587



182 Philips Galle: Blatt 12 der Franziskus-Vita, 1587

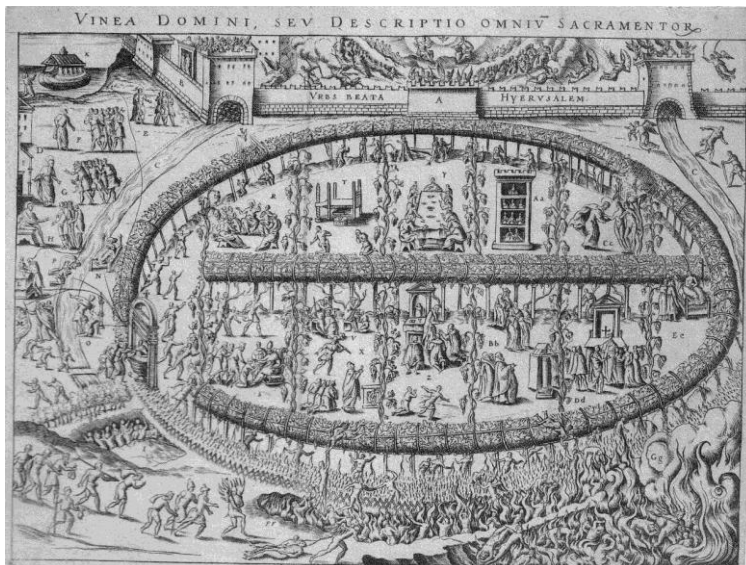


183 Philips Galle: Blatt 13 der Franziskus-Vita, 1587



193 Giacomo Franco: Vita del serafico S. Francesco, 1593, Blatt 5

194 Lorenzo Pezzi: La Vigna del Signore, 1589, Titeltupfer



195 Lorenzo Pezzi, La Vigna del Signore, 1589, Illustration des Weingartens des Herrn



196 Wierix: Titelpuffer der Evangelicae Historiae Imagines, 1593



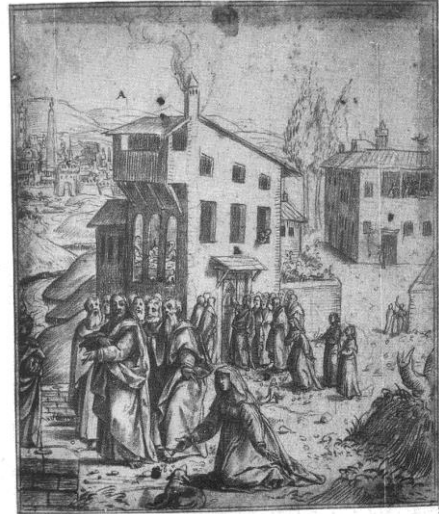
197 Wierix: Illustration 110 der Evangelicae Historiae Imagines, 1593



198 Wierix: Illustration 117 der Evangelicae Historiae Imagines, 1593

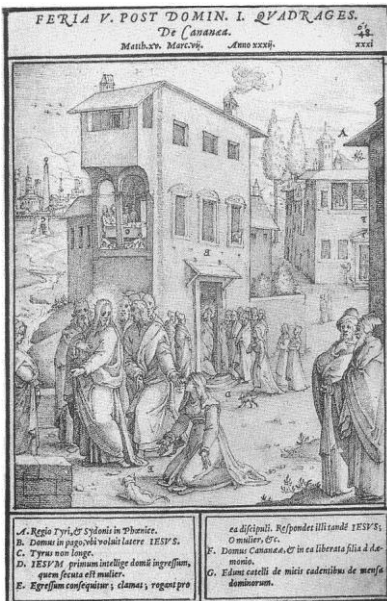


199 Wierix: Illustration 119 der Evangelicae Historiae Imagines, 1593



200 Livio Agresti, Vorzeichnung, Rom

201 G.B. Fiammeri, Vorzeichnung, Windsor Castle

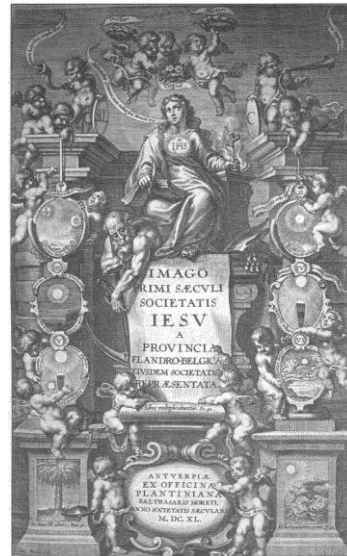


202 B. Passeri, Vorzeichnung, Brüssel

203 Wierix: Illustration 61 der Evangelicæ Historiæ Imagines, 1593



204 Antoine Sucquet: Emblem 44 aus: Pia desideria, 1624



205 Titelkupper aus: Imago Primi Saeculi, 1640



206 Emblem aus: Imago Primi Saeculi, 1640



207 Flämisch, 17. Jhd., Fayence



208 Garten der Verdammnis und des Heils, deutsch, 17. Jhd.



209 Přeborn: Stuckdecke im Kreuzgang, Gemälde von C. Dittmann, 1687



210 Přeborn: Höllendarstellung



211 Přeborn: Abwägung der Seele



212 Přeborn: Sterbeszene



213 Příbram: Vanitas



214 Příbram: Das Jüngste Gericht



215 Köln, St. Mariä Himmelfahrt: Innenansicht



216 Köln, St. Mariä Himmelfahrt: Innenansicht, Arkaden



217 Pulchra ut Luna



218 Speculum Sine Macula



219 Fons Signatus



220 Domus Sapientiae



221 Navis Institoris



222 Scala Iacob



223 Vellus Gedeonis



224 Turris Davidica



225 Arca Testamenti



226 Stella Matutina



227 Porta Caeli



228 Templum Dei



229 Illustration aus Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie, G. Aleni 1637



230 Wierix: Illustration 38 der Evangelicae Historiae Imagines, 1593



231 Parabel des Sähmanns, Holzschnitt um 1640 aus Schall von Bells Jincheng Shuxiang



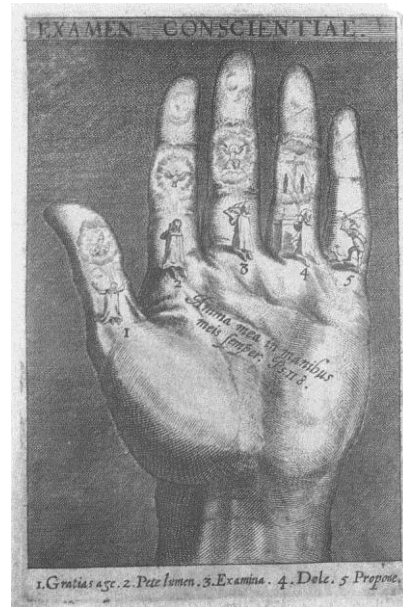
232 Seelen Hilff (Flugblatt), Augsburg 1622



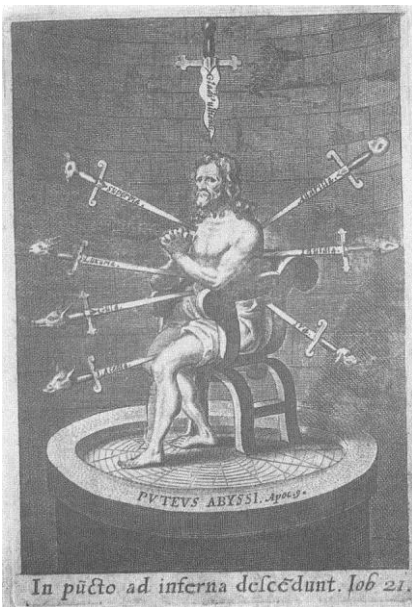
233 Isaac Brun: Kunst Reich zu Werden (Flugblatt), Straßburg um 1630



234 Illustration 2 der Exerzitien, 1649



235 Illustration 4 der Exerzitien, 1649



236 Illustration 6 der Exerzitien, 1649



237 Illustration 8 der Exerzitien, 1649



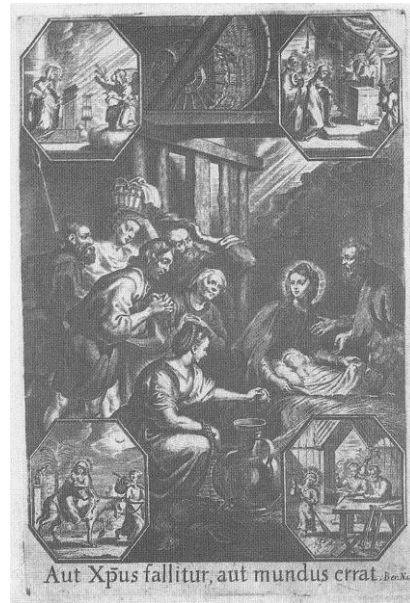
238 Illustration 9 der Exerzitien, 1649



239 Illustration 10 der Exerzitien, 1649



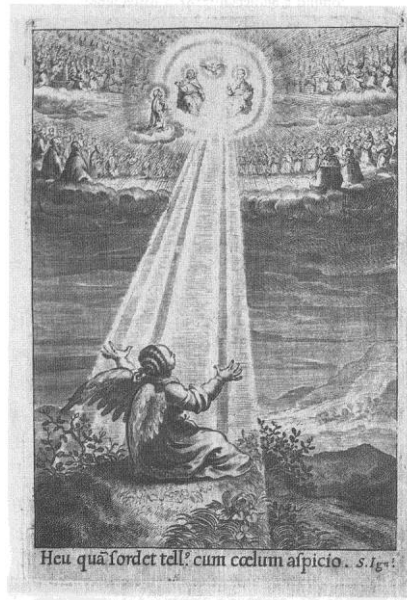
240 Illustration 12 der Exerzitien, 1649



241 Illustration 14 der Exerzitien, 1649



242 Illustration 17 der Exerzitien, 1649



243 Illustration 26 der Exerzitien, 1649



244 Ayacucho / Peru, Wandgemälde: Von Herodes zu Pilatus, 1752

Bildnachweis

Abb. 1-17	Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 18-19	Museum Plantin-Moretus, Antwerpen – UNESCO Welterbe
Abb. 20-34	Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 35-36	Museum Plantin-Moretus, Antwerpen – UNESCO Welterbe
Abb. 37	Kunstsammlung der Universität Göttingen
Abb. 38-75	Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 76-77	Museum Plantin-Moretus, Antwerpen – UNESCO Welterbe
Abb. 78-84	Städel Museum, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung
Abb. 85-100	Museum Plantin-Moretus, Antwerpen – UNESCO Welterbe
Abb. 101-133	Freie Universität Berlin, Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts
Abb. 134	Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 135	Fleck 2010, Kat. Nr. 90
Abb. 136	British Museum, London
Abb. 137-140	Kunstsammlungen der Veste Coburg
Abb. 141-142	Agricola 1994
Abb. 143-146	Holländer 2000
Abb. 147	Kunstsammlungen der Veste Coburg
Abb. 148-150	Strauss 1977
Abb. 151	Kunstsammlungen der Veste Coburg

-
- Abb. 152-154 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Abb. 155 Kunstsammlungen der Veste Coburg
Abb. 156-157 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Abb. 158-161 PD Dr. Christian Scholl, Göttingen
Abb. 162-164 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Abb. 165-166 Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 167 Kunstsammlung der Universität Göttingen
Abb. 168-169 Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 170 Mortimer 1974
Abb. 171-190 SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Regine Richter
Abb. 191-195 Mortimer 1974
Abb. 196-203 Hollstein LXXI Wierix
Abb. 200-203 Wadell 1985
Abb. 204-206 Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 207 Knipping 1974 II, S. 380-381, Abb. 365
Abb. 208 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
Abb. 209-214 Archiv der Verfasserin
Abb. 215-228 Archiv der Verfasserin mit freundlicher Genehmigung des Erzbistums
 Köln, Generalvikariat
Abb. 229 Shin 2009
Abb. 230-231 Standaert 2006
Abb. 232-233 Bangerter-Schmid 1986
Abb. 234-243 Salviucci 1991
Abb. 244 Garcia-Saiz 1988

Die Verfasserin hat sich bemüht, alle Rechte zu wahren. Sollte im Einzelfall das Nutzungsrecht versehentlich nicht abgeklärt worden sein, bittet die Verfasserin um Kontaktaufnahme.

Literaturverzeichnis

Lexika

ADB

Allgemeine deutsche Biographie, 55 Bde. Leipzig 1875-1910, Registerband, 1912.

DS

Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, IX, Paris 1976.

HWdR

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Hrsg. v. Gerd Ueding, Darmstadt.

LGB

Lexikon des gesamten Buchwesens, hrsg. von Karl Löffler und Joachim Kirchner unter Mitwirkung von Wilhelm Olbrich, Bd. 1-3, Leipzig 1935-1937.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum SJ in Zusammenarbeit mit Günther Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmid, Hugo Schnell, 8 Bde., Sonderausgabe Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990.

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Walter Kasper, Freiburg i. Br. u.a. 1993ff.

MGH

Monumenta Germaniae historica inde ab a. C. 500 usque ad a.C. 1500. Indices v. O. Holder- Egger u. K. Zeumer, Hannover, Berlin 1826ff.

RDK

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von O. Schmitt, fortgesetzt von E. Gall und L. H. Heydenreich, Stuttgart 1937ff.

RGG

Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. In Verbindung mit Alfted Bertholet, Hermann Faber und Horst Stephan, hrsg.v. Hermann Gunkel und Leopold Ischarnack. 5 Bde. Und ein Registerbd. Tübingen 1927-32.

Thieme / Becker

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Ulrich Thieme.

TRE

Theologische Realenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Krause, Gerhard Müller u.a. Berlin, New York 1977ff.

Literatur

Achten 1980

Achten, Gerard: Das christliche Stundenbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck (Ausstellungskatalog), Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1980.

Ackermann 1993

Ackermann, Philipp: Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts, Alfter 1993.

Adams 1990

Adams, Alison: The emblem in Renaissance and Baroque Europe, 1990/92.

Agricola 1994

Agricola, Georg: Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen (dtv-reprint), München 1994.

Alvin 1866

Alvin, L.: Catalogue Raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix, Bruxelles 1866.

Andresen 1866

Andresen, Andreas: Der Deutsche Peintre-Graveur, 1866.

Andriessen 1956

Andriessen, J. und Geerts-van Roey, M.L.: Pater Joannes David SJ (1546-1613), in: *Ons Geestelijk Erf* 30, 1956, S. 113-155.

Andriessen 1957

Andriessen, J.: Jean David, in: *Dictionnaire de Spiritualité*, ed. Ch. Baumgartner, Paris 1957, III, Col. 47f.

Andriessen 1964

Andriessen, J.: David Joannes, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek (Koninklijke Vlaamse Academien van België)*, Brüssel 1964, Sp. 377-383.

Andriessen 1987

Andriessen, J.: De katholiken te Antwerpen (1577-1585), in: *Religieuze stromingen te Antwerpen voor en na 1585*, Wetenschappelijk Colloquium, Antwerpen, 30. November 1985. Antwerpen 1987 (Bijdragen tot de geschiedenis, 70), S. 61-77.

Appuhn-Radtke 1988

Appuhn-Radtke, Sibylle: *Thesenblätter des Hochbarock. Eine Untersuchung anhand der Werke Bartholomäus Kilians (1630-1696)*, Weissenhorn 1988.

Appuhn-Radtke 2000

Appuhn-Radtke, Sibylle: *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katholischen Reformation*, München 2000.

Arnulf 2004

Arnulf, Arwed: Dürers Buchprojekte von 1511. *Erbauungsbücher für ein humanistisches Publikum*, in: *Marburger Jahrbuch* 31, 2004, S. 145-173.

Aschenbrenner 1925

Aschenbrenner, Thomas: *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über den Sinn und ihre Bedeutung*. Theolog. Diss. (masch.), Freiburg i. Br. 1925.

Augustyn / Leuscher 2007

Kunst und Humanismus – Festschrift für Gosbert Schüssler zum 60. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Augustyn und Eckhard Leuschner, Passau 2007.

Bacher 2000a

Bacher, Jutta: Die Emanzipation der Mechanik und ihr Verhältnis zu *Ars, Scientia und Philosophia*, in: *Holländer 2000*, S. 19-34.

Bacher 2000b

Bacher, Jutta: Das *Theatrum machinarum* – Eine Schaubühne zwischen Nutzen und Vergnügen, in: Holländer 2000, S. 509-518.

Baetens 1992

Baetens, Roland: Antwerpens Goldenes Jahrhundert – Konstanten und Wandel des wirtschaftlichen Lebens, in: Kat. Köln 1992, S. 27-38.

Baily 2003

Baily, Gauvin Alexander: Between Renaissance and Baroque: Jesuit art in Rome 1565-1610, Toronto 2003.

Bailey 2006

Bailey, Gauvin Alexander: Der Jesuitenorden als Patron der Künste und Wissenschaft im Barock: von Rom aus in die Welt, in: Kat. Bonn 2006.

Baily / O'Malley 2006

Baily, Gauvin Alexander und O'Malley SJ, John W.: The Jesuits and the Arts 1540-1773.

Balthasar 2005

Balthasar, Hans Urs von (Hrsg.): Ignatius von Loyola – Die Exerzitien, Freiburg (1946¹) 2005¹³.

Bangerter-Schmid 1986

Bangerter-Schmid, Eva-Maria: Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570-1670 (Mikrokosmos – Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 20) Frankfurt a.M. / Bern / New York 1986.

Banz 2000

Banz, Claudia: Höfisches Mäzentatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633), Berlin 2000.

Bath 2002

Bath, Michael (Hrsg.): Emblem studies in honour of Peter M. Daly, Baden-Baden 2002 (Saecula spiritualia 41).

Baudouin 1984

Baudouin, Frans: Religion und Malerei nach der Teilung der Niederlande, in: Renaissance – Reformation. Gegensätze und Gemeinsamkeiten, hrsg. von August Buck, Wiesbaden 1984 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 5), S. 7-22.

Bauer 1982

Bauer, Barbara: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs, in: Archiv für Kulturgeschichte, 64, 1982, S. 79-170.

Bauer 1986

Bauer, B.: Jesuitische „Ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe (Mikrokosmos Bd. 18), Frankfurt/Bern/New York 1986.

Baumgart 1944

Baumgart, F.: Zusammenhänge der niederländischen mit der italienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 13, 1944, S. 207-211.

Baumgarten 1996

Baumgarten, Jens Michael: Bilderverehrung und Konfessionalisierung. Die Traktate Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos zur Bildtheorie und Bilderpolitik nach dem Tridentinum (Magisterarbeit), Hamburg 1996.

Baumgarten 2004

Baumgarten, Jens: Konfession, Bild und Macht – Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560-1740), Hamburg/München 2004.

Beck 1992

Beck; Wolfgang: Protestantische Beispielerzählungen und Illustrationsmaterialien. Ein Katalog aufgrund der Erbauungsbücher von Johann Jacob Otho, Bamberg 1992.

Becker 1972/73

Becker, J.: Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere, in: Simiolus, Vol. 6, 1972/73, Nr. 2, S.113-127.

Bedaux 1990

Bedaux, Jean-Baptiste: The reality of symbols; studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800, Gary Schwartz-s Du, 's-Gravenhage-Maarssen 1990.

Bellot 2007

Bellot, Christoph: Spiegel und Allegorie. Die DUODECIM SPECULA des Jan David SJ, in: Augustyn / Leuschner 2007, S. 401-454.

Benti 1976

Benti, N.: Immagini di Storia Evangelica, Riproduzione integrale in facsimile dell'originale, Anversa 1593, didascalie di A. Vivaldi, Roma 1599, (Monumenta Bergomensia 43), Bergamo 1976.

Bevers 1985

Bevers, Holm: Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565): Architektur und Figurenprogramm, Hildesheim 1985.

Bevers 1994

Bevers, Holm: Willem van Haecht composuit – Zu einem Aspekt der Antwerpener Stichproduktion um 1570, in: Mai/Schütz/Vlieghe 1993/1994, S. 179-185.

Białostocki 1965

Białostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft (= Fundusbücher 18), Dresden 1965.

Bibliotheca Belgica 1964/1975

Bibliotheca Belgica. Bibliographie générale des Pays-Bas. Fondée par Ferdinand van der Haeghen. Rééditée sous la direction de Marie-Thérèse Lenger, 7 vols, Brüssel 1964-1975.

Bierens de Haan 1948

Bierens de Haan, J.C.J.: L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, Den Haag 1948.

Bildersturm 1976

Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Hrsg v. Martin Warnke, München 1976 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, 1)

Bildersturm 1990

Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 15. bis 17. September 1986 in der Herzog August Bibliothek), hrsg. v. Bob Scribner/Martin Warnke, Wiesbaden 1990 (Wolfenbütteler Forschungen 46).

Bloom 2002

Bloom, James J.: Mastering the medium: Reference and audience in Goltzius's print of the Circumcision, in: Prentwerk 1500-1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2001, Deel 52, ed. Jan de Jong, Mark Meadow, Bart Ramakers, Frits Scholten, Zwolle 2002, S. 79-103.

Bostoën 2001

Bostoën, Karel: "Tweeling eener dragt" – woord e beeld in de Nederlanden (1500-1750), Hilversum 2001.

Bowen 1994

Bowen, Karen Lee: Newly discovered Wierix prints for Platin's book of hours, in: *Quaerendo – A Quarterly Journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books*, 24/4, 2004, S. 275-295.

Bowen / Imhof 2001

Bowen, Karen Lee und Dirk Imhof: Book Illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I, in: *Print Quarterly*, Vol. XVIII, Numer 3, 2001, S. 259-288.

Brakensiek 2003

Brakensiek, Stephan: Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“ – Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

Brandenburg 1998

Brandenburg, Hugo: Die Kirche Santo Stefano Rotondo in Rom: Bautypologie und Architektursymbolik in der spätantiken und frühchristlichen Architektur, Berlin 1998.

Brandenburg 2000

Brandenburg, Hugo (Hrsg.): Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro; atti del convegno internazionale, Roma 10-13 ottobre 1996, Wiesbaden 2000.

Breidenbach 1970

Breidenbach, H.: Der Emblematiker Jeremias Drexel S.J. (1581-1638). Mit einer Einführung in die Jesuiten Emblematik und einer Bibliographie der Jesuiten Emblembücher, Urbana 1970.

Brückner 1965

Brückner, Wolfgang: Hand und Heil im „Schatzbehalter“ und auf volkstümlicher Graphik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1965, S. 60-109.

Brückner 1976

Brückner, Wolfgang: Geistliche Erzählliteratur der Gegenreformation im Rheinland, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 40, 1976, S. 150-169.

Brückner 1978

Brückner, Wolfgang: Bildkatechese und Seelentraining. Geistliche Hände in der religiösen Unterweisungspraxis seit dem Spätmittelalter, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1978, S. 35-70.

Bühren 1998

Bühren, Ralf van: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts – Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim/Zürich/New York 1998.

Buschhoff 2004

Buschhoff, Anne: Die Liebesemblemata des Otto van Veen. Die „Amorum emblemata“ (1608) und die „Amoris divini emblemata“ (1615), Bremen 2004.

Buser 1976

Buser, T.: Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome, in: Art Bulletin 58 (1976), S. 424-433.

Büttner 1983

Büttner, Frank O.: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983.

Castellani 1933

Castellani, G.: La Tipografia del Collegio Romano, AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu) Roma 1933, S. 11-16.

Cavallera 1936

Cavallera, F.: Theasaurus Doctrinae Catholicae ex Documentis Magisterii Ecclesiastici, Neue verb. Ausgabe, Paris 1936.

Chang 1997

Chang SJ, Mark K.: Impact of Aleni's apologetic and pastoral writings on the missionary work in China, in: Malek/Lipiello 1997, S. 365-374.

Chatelain 1992

Chatelain, J.M.: Lire pour croire: mises en texte de l'emblème et art de méditer au XVIIe siècle, in: Bibliothèque de l'École des chartes, 1992, S. 321-351.

Chatelain 1993

Chatelain, J.M.: Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735), Paris 1993 (Corpus iconographique de l'histoire du livre).

Cicognara

Borroni, Fabia: "Il Cicognara": bibliografia dell'Archeologia classica e dell'arte italiana, Firenze 1954ff.

Cicognara 1821

Cicognara, Leopoldo: Catalogo ragionato dei libri de'arte e d'antichita, posseduti da Conte Cicognara (1767-1834), Pisa 1821 (Nachdruck Leipzig 1931).

Clifton 2002

Clifton, James: Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands, in: Prentwerk 1500-1700 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2001, Deel 52, ed. Jan de Jong, Mark Meadow, Bart Ramakers, Frits Scholten, Zwolle 2002, S. 105-125.

Cockx 1968

Cockx-Indestege, E. und Glorieux, G.: Belgica typographica 1541-1600; catalogus librorum impressorum ab anno 1541 ad annum 1600 in regionibus quae nunc Regni Belgarum partes sunt, 4 vols., Bruxelles 1968-1994.

Coelen 1999

Coelen, Peter van der: Rezension zu Jan von der Stock: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585, Rotterdam 1998 (Studies in Print and Printmaking, 2), in: Quaerendo – A Quarterly Journal from the Low Countries devoted to Manuscripts and Printed Books, Bd. 29/4, 1999, S. 311-315.

Cornette 1933

Cornette, A.H.: Iconographie van Antwerpen, Antwerpen 1933.

Crew 1978

Crew, P.M.: Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, Cambridge 1978.

Dael 1991

Dael, P. van: Geillustreerde boeken van jezuieten uit de 16de en 17de eeuw: de verhouding tusen woord en beeld, in: Kat. Utrecht 1991, S. 30-40.

Daly 1979

Daly, Peter M.: Literature in the light of emblem. Structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries, Toronto 1979.

Daly 1986

Daly, Peter M.: Directions in the emblem research – past and present, in: *Emblematica* 1/1, 1986, S. 159-174.

Daly 1997

Peter M. Daly (Hrsg.): *Emblematic perceptions – essays in honour of William S. Heckscher on the occasion of his ninetieth birthday*, Baden-Baden 1997 (*Saecula spiritualia* 36).

Daly 1999

Daly, Peter M.: Emblematic publications by the Jesuits of the Flanders Belgium province to the year 1700, in: *The Jesuits and the emblem tradition: selected papers of the Leuven International Emblem Conference*, Turnhout 1999, S. 249-278.

Daly / Manning 1999

Daly, Peter M. und Manning, John: *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory*, New York 1999.

Daly/Dimler 2000 I

Daly, Peter M., Dimler SJ, G. Richard und Haub, Rita (Hrsg.): *Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung*, Turnhout 2000.

Daly / Dimler 2000 II

Daly, Peter M./Dimler SJ, G.: *The jesuit series*, I (Montreal 1997); II (Toronto 2000) (=Corpus Librorum Emblematum).

David 1601

David, Jan: *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601.

David 1605

David, Jan: *Occasio Arrepta Neglecta*, Antwerpen 1605

David 1607

David, Jan: *Paradisus Sponsi et Sponsae*, Antwerpen 1607

David 1610

David, Jan: *Duodecim Specula*, Antwerpen 1610.

Daxelmüller 1980

Daxelmüller, Christoph: *Bibliographie barocker Dissertationen zu Aberglaube und Brauch*, in: *Jahrbuch für Volkskunde* NF 3 (1980), bes. S. 237-238.

De Beeck 1978

De Beeck, O.P.; Roland, A.E.: De gilde van Onze-Lieve-Vrouwe-Lof in de Kathedraal van Antwerpen. Vijfhonderd Jaar Maria verering te Antwerpen, Antwerpen 1978.

De Grazia 1979

De Grazia, Diane: Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue raisonné, Washington 1979.

Déjob 1884

Déjob, Charles: L'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Paris 1884.

Dekoninck 1999

Dekoninck, Ralph: Entre Réforme et Contre-Réforme. Les Images et figurae Bibliorum de Hendrik Jansen van Barrefelt et Pieter van der Borch, in: *Quaerendo* 29, 1999, S. 96-131.

Dekoninck 2000

Dekoninck, Ralph: L'image prise au mot. Rhétorique et spiritualité visuelles jésuites, in: *Recherches des jeunes dix-septémistes, actes du Ve colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle* (Bordeaux, 28.-30. Januar 1999), Tübingen, Gunter Narr Verlag 2000, S. 161-174.

Dekoninck 2002

Dekoninck, Ralph: Quand l'oeuil écoute: l'imge- temps jésuite, in: *Interfaces* 19-20, 2002, S. 153-172.

Dekoninck 2003 a

Dekoninck, Ralph: Images peregrinantes, The International Genesis and Fate of Two Biblical Picture Books (Barrefelt and Nadal) conceived in Antwerp at the End of the Sixteenth Century, in: *Intersections* 3, 2003, S. 49-64.

Dekoninck 2003 b

Dekoninck, Ralph: Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles, in: *The Stone opf Alciato. Literature and Visual Clture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain 2003, S. 945-960.

Dekoninck 2004 a

Dekoninck, Ralph: Chercher et trouver Dieu en toutes choses: méditation et contemplation florale jésuite, in: *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, Glasgow 2004 (*Glasgow Emblem Studies* 9), S. 97-110.

Dekoninck 2004 b

Dekoninck, Ralph: Liber idiotarum ou lingua universalis ? L'image comme langue dans la littérature jésuite du XVIIe siècle, in: Littératures classiques 50, 2004, S. 329-347.

Dekoninck 2005 a

Dekoninck, Ralph: AD IMAGINEM – Status, Fonctions et usages d l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle, Genf 2005.

Dekoninck 2005 b

Dekoninck, Ralph: La Passion des images. La raversée des images jésuites entre Ancien et Nouveau Mondes, in: De zeventiende eeuw 21, 2005, S. 49-63.

Dekoninck 2007

Dekoninck, Ralph und Guiderdoni-Bruslé, Agnès: Emblemata sacra – Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images (Imago figurata 7), Turnhout 2007.

De Lattin 1942

De Lattin, A.: Evoluties van het Antwerpsche Stadsbeld, 3, Antwerpen 1942.

Delen 1924

Delen, A.J.J.: Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, 2 Bde., Paris/Brüssel 1924.

Delen 1930

Delen, A.J.J.: Iconographie van Antwerpen, Brussel 1930.

Delen 1935

Delen, A.J.J.: Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Paris 1935.

Delen 1943

Delen, A.J.J.: Oude Vlaamsche Graphiek – Studies en Aanteekeningen, Antwerpen 1943.

De Moreau 1952

De Moreau SJ, E.: Histoire de l'église en Belgique, 5: L'église des Pays-Bas 1559-1633, Brüssel 1952 (Museum Lessianum, section historique, 15).

De Nave 1997

De Nave, Francine: Justus Lipsius en het Plantijnse Huis, Antwerpen 1997.

Deneef 1992

Deneef, Alain: Les Jésuites Belges 1542-1992 – 450 ans de Compagnie de Jésus dans les Provinces belgiques, Bruxelles 1992.

Denucé 1932

Denucé, J.: Inventare von Kunstsammlungen im 16. und 17. Jahrhundert (Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst), Antwerpen 1932.

Dermul/Bouchery 1938

Dermul/Bouchery: Bibliography betreffende de Antwerpsche Drukkers, Antwerpen 1938.

Deyon/Lottin 1981

Deyon, S./Lottin, A.: Les „Casseurs“ de l'été 1566. L'iconoclasme dans le nord, Paris 1981.

Dimler 1976

Dimler, G. Richard: A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in German-Speaking Territories. Topography and Themes, in: *Archivum Historicum Societatis Jesu*, Bd. XLV, 1976, S. 129-138.

Dimler 1977

Dimler, G. Richard: Jesuit Emblem Books in the Belgian Provinces of the Society (1587-1710), in: *AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu)*, Bd. XLVI, 1977, S. 377-387.

Dimler 1978

Dimler, G. Richard: A Bibliographical Survey of Jesuit Emblem Authors in French Provinces, in: *AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu)*, Bd. XLVII, 1978, S. 240-250.

Dimler 1979

Dimler, G. Richard: A Bibliographical Survey of Emblem Books produced by the Jesuit Colleges in the early Society, in: *AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu)*, Bd. XLVIII, 1979, S. 297-309.

Dimler 1982

Dimler, G. Richard: Literary considerations in the classification of the Jesuit emblem, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 14/1, 1982, S. 101-110.

Dimler 1984

Dimler, G. Richard: The Jesuit Emblem Book in 17th Century protestant England, in: *AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu)*, Bd. LIII, 1984, S. 357-369.

Dimler 1979

Dimler, G. Richard: A Bibliographical Survey of Emblem Books reproduced by Jesuit Colleges in the Early Society, in: AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu), Bd.XLVIII, 1979, S. 297-309.

Dimler 1997

Dimler, G. Richard: Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem, in: Peter M. Daly (Hrsg.): Emblematic perceptions – essays in honour of William S. Heckscher on the occasion of his nintieth boirthday, Baden-Baden 1997 (Saecula spiritualia 36), S. 93-109.

Dimler 2006

Dimler, G. Richard: The Jesuit emblem: bibliography of secondary literature with select commentary and descriptions, New York 2005.

Duhr 1896

Duhr, B.: Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg 1896.

Dünnhaupt 1990

Dünnhaupt, Gerhard: Personallbibliographien zu den Drucken des Barock Hiersemanns Bibliographische Handbücher, Bd. 1-6, Stuttgart 1990-1993.

Duquenne 1968

Duquenne, X.: Les tableaux de l'autel des monneyerus à Anvers, par Martin de Vos, in: Maandelijks tijdschrift 24 (April 1968), 4, S. 8-17.

Duverger 1984ff.

Duverger, Erik: Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Brüssel, 1984ff.

Eisenstein 1979

Eisenstein, Elisabeth L.: The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe, 2 Bde., Cambridge u.a. 1979.

Emond 1961

Emond, Cécile: L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux, 2. Bde., Brüssel 1961 (Académie Royale de Belgique, Classe de Beaux-Arts, Mémoires, 12/5).

Erlach 2004

Erlach, Thomas: Franz Lang SJ, in: Josef Focht (Hg.): Bayerisches Musiker-Lexikon online. ([HTTP://WWW.BMLO.UNI_MUENCHEN.DE](http://www.bmlo.uni-muenchen.de))

Essen 1911

Essen, Léon Van der: Epidodes de l'histoire religieuse et commerciale d'Anvers dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Rapport secret de Géronimo de Curiel, Facteur du Roi d'Espagne à Anvers, sur les marchands hérétiques ou suspects de cette ville (1566), in: Bulletin de la Commission Royale d'histoire (Académie Royale de Belgique), 80, Brüssel 1911, S. 321-362.

Ewing 1990

Ewing, Dan: Marketing in Antwerp 1460-1560: Our Lady's Pand., in: Art Bulletin 72/1990, S. 558-583.

Fabre 1992

Fabre, Pierre-Antoine: Ignace de Loyola – le lieu de l'image, Paris 1992.

Fabre 2003 I

Fabre, Pierre-Antoine: « Un sanctuaire romain à l'âge baroque. Recherches sur le système décoratif du corridor d'entrée aux Stanzette d'Ignace de Loyola, peint par Jaques Courtois et Andrea Pozzo (1640-1688) », in: Estetica barocca, Biblioteca Hertziana, 2003.

Fabre 2003 II

Fabre, Pierre-Antoine: Quelques éléments pour une théorie jésuite de la contemplation visuelle, in: Kat. Caen 2003, S. 27-37.

Feld 2006

Feld, Helmut: Ignatius von Loyola – Gründer des Jesuitenordens, Köln / Weimar / Wien 2006.

Filipczak 1987

Filipczak, Zirka Zarenda: Picturing Art in Antwerp, 1550-1700, Princeton 1987.

Floerke 1905

Floerke, H.: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München / Leipzig 1905, S. 1-30.

Freedberg 1971

Freedberg, David: Johannes Molanus on Provocative Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1971), S. 229-245.

Freedberg 1976

Freedberg, David: Representations of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp, in: The Burlington Magazine 118 (1976), S. 128-138.

Freedberg 1983

Freedberg, David: Prints and the Statues of Images in Flanders, in: H. Zerner (Hg.): *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*. Atti del XXIV congresso C.I.H.A., Bologna, 10.bis 18.September 1979, Bologna 1983.

Freedberg 1988

Freedberg, David: *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609* (Ph.D. University of Oxford, 1972), New York/London 1988 .

Freedberg 1989

Freedberg, David: *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

Freedberg 1992

Freedberg, David: *Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden 1560-1660*, in: *Kat. Köln 1992*, S. 55-70.

Frese 1989

Frese, Annette: *Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln 1570-1700 – Funktion, Sujet, Typologie*, Köln 1989.

Friedländer1921

Friedländer, Max J.: *Nicolaus Hogenberg und Frans Crabbe, die Maler von Mecheln*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 42, 1921, S. 161-168.

Funck 1925

Funck, M.: *Le livre belge à gravures. Guide de l'amateur de livres illustrés, imprimés en Belgique avant le XVIIIe siècle*. Paris & Bruxelles, 1925.

Füssel 1989

Füssel, Stephan (Hrsg.): *Poesis et pictura: Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken; Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden 1989.

Fusenig 2005

Fusenig, Thomas: *Rezension zu Veldman 2001 I und Veldman 2001 II*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.1, 2005, S. 144-150.

Galassi Paluzzi 1951

Galassi Paluzzi, C.: *Storia segreta dello stile dei Gesuiti*, Roma 1951.

Garcia Saiz 1988

García Saiz, M.C.: Las Imagenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú), in: Cuadernos del Arte Colonial, Mai 1988, S. 43-66.

Gerards-Nelissen 1971

Gerards-Nelissen, Inemie: Otto van Veen's Emblemata Horatiana, in: Simiolus 5 (1971), S. 20-63.

Gerlo/Vervliet 1967

Gerlo, Alois, Vervliet, Hendrick D.L., Vertessen, Irène: La correspondance de Juste Lipse conservée au Musée Plantin-Moretus, Antwerpen 1967.

Gieben 1976

Gieben, Servus: Philip Galle's original Engravings of the life of St. Francis and the corrected edition of 1587, in: Collectanea Franciscana, 1976, S. 241-307.

Gieben 1977

Gieben, Servus: Philip Galle's Engravings Illustrating the Life of Frances of Assisi, Rom 1977.

Gier/Janota 1997

Gier, Helmut und Janota, Johannes: Augsburgs Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997.

Girard/Vaucelles 1996

Girard, L./Vaucelles, L.: Les jésuites à l'âge baroque (1540-1640), Genoble 1996.

Göricke 2000

Göricke, Jutta: Greifbare Vernunft: Zur Ikonographie mathematischer Instrumente, in: Holländer 2000, S. 255-296.

Göttler 1996

Göttler, Christine: Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation – Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600, Mainz 1996.

Göttler 1998

Göttler, Christine: Barocke Inszenierung eines Renaissance-Stücks – Peter Paul Rubens Transfiguration für Santissima Trinità in Mantua, in: Diletto e meraviglia - Festschrift für Rudolf Preimesberger, 1998, S. 166-189.

Göttler 1997

Göttler, Christine: Ikonoklasmus als Kirchenreinigung. Zwei satirische Bildfiktionen zum niederländischen Bildersturm 1566, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Band 4, 1997, S. 61-88.

Grivel 1986

Griewel, Marianne: Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle, 1986.

Grundmann 1978

Grundmann, Herbert: Litteratus – illitteratus. Der Wandel einer Bildungsnorm vom Altertum zum Mittelalter, in: Ders.: Ausgewählte Aufsätze, Teil 3: Bildung und Sprache (Schriften der MGH 25, 3), Stuttgart 1978.

Guibert 1953

Guibert, J.: La spiritualité de la Compagnie de Jésus, Rome 1953.

Gültlingen 2004

Gültlingen, Sybille von: Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle, Baden Baden 2004.

Hansmann 1982

Die marianischen Sinnbilder in der Jesuitenkirche St. Mariae Himmelfahrt zu Köln und ihre Vorlagen, in: Mainzer 19982, S. 223-247.

Harasimowicz 1996

Harasimowicz, Jan: Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Reformationszeit, Baden Baden 1996.

Harms 1970

Harms, Wolfgang: Homo viator in Bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (Medium Aevum 21), München 1970.

Harms 1975

Harms, Wolfgang und Freytag, Hartmut: Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher – Emblematik in Ludwigsburg, Gaartz und Pommersfelden, München 1975.

Harms 1980

Harms, Wolfgang: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Tübingen 1980-1989.

Harms / Schilling 1983

Harms, Wolfgang / Schilling, Michael / Paas, John R. / Wang, Andreas (Hrsg.) Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl (Deutsche Neudrucke Reihe: Barock 30), Tübingen 1983.

Harms / Peil 2002

Harms, Wolfgang und Peil, Dietmar (Hrsg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik (Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies), Frankfurt a.M. 2002.

Harthan 1981

Harthan, John: The history of the illustrated book – The western tradition, London 1981.

Haskell 1958 a

Haskell, Francis: Arte senza tempo [Buchrezension zu Zerri], in: Burlington Magazine 100 (1958), S. 397-399.

Haskell 1958 b

Haskell, Francis: Painting and the Counter-Reformation, in: The Burlington Magazine 100, 1958, S. 399.

Haskell 1996

Haskell, Francis: Maler und Auftraggeber: Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock (Mit einem Nachwort von Werner Busch), Köln 1996.

Haub / Paal 2006

Haub, Rita und Paal, Bernd: Die Exerziten des Heiligen Ignatius – Bilder und Betrachtungen, Regensburg 2006.

Haug 1979

Haug, Walter (Hrsg.): Formen und Funktion der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposienberichtsbande 3).

Hecht 1997

Hecht, Christian: Katholische Bildtheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock – Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

Hecht 2012

Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2012.

Hefele / Leclercq 1938

Hefele, Chr.J. / Leclercq H.: Histoire des conciles d'après les documents originaux, Bd. X, 1: A. Michel: Les décrets du Concile de Trente, Paris 1938.

Henkel/Dimler 2001

Henkel, G.R./Dimler, A: Libros de Emblemas, in: Diccionario histórico de la Compania de Jesús, II, Rome- Madrid 2001, S. 1237-1238.

Henkel/Schöne 1996

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967/1996.

Herdicke 1913

Herdicke, Robert: Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert, 2 Bände, Berlin 1913.

Herz 1988

Herz, A.: Imitators of Christ – The Matyr-Cycles of late 16th – Century Rome seen in context, in: Storia dell'Arte, 1988, S. 53-80.

Herzig 2000 I

Herzig, Arno: Der Zwang zum wahren Glauben: Rekatholisierung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Göttingen 2000.

Herzig 2000 II

Herzig, Arno: Die Rekatholisierung in deutschen Territorien im 16. und 17. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 26 (2000).

Hesius 2002

Hesius, Guilielmus: Emblemata sacra de fide, spe, charitate, Nachdruck der Ausgabe Antwerpen 1636 (Emblematisches Cabinet), mit einer Einleitung von Fidel Rädle, Hildesheim / Zürich / New York 2002.

Hess 1968

Hess, Jacob: Note Mancinianee, in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst 19, 1968, S. 103-120.

Hodnett 1971

Hodnett, E.: Marcus Gheeraerts the Elder, of Bruges, London and Antwerp, Utrecht 1971.

Holländer 1978

Holländer, Hans: Bilder als Texte, Texte als Bilder, in: J. Zimmermann (Hrsg.), Sprache und Welterfahrung, München 1978, S. 269 ff.

Holländer, B. 2000

Holländer, Barbara: Technik und Arbeit in den Tafelbänden der Encyclopédie, in: Holländer 2000, S. 789-806.

Holländer 2000

Holländer, Hans (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion – Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000.

Holländer 2000a

Holländer, Hans: Kommentare und Notizen zur Bildgeschichte des Bergbaus, in: Holländer 2000, S. 643-671

Holländer 2000b

Holländer, Hans: Spielformen der Mathesis universalis, in: Holländer 2000, S. 325-346.

Hollstein Bd. 3

Hollstein - Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450 – 1700, Bd. 3 Boekhorst – Brueghel, Amsterdam 1950.

Hollstein LIX Wierix

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Volume LIX, The Wierix Family, Part I, ed. Jan van der Stock, Marjolein Leesberg, Rotterdam 2003.

Hollstein LX Wierix

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Volume LX, The Wierix Family, Part II, ed. Jan van der Stock, Marjolein Leesberg, Rotterdam 2003.

Hollstein LXI Wierix

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Volume LXI, The Wierix Family, Part III, ed. Jan van der Stock, Marjolein Leesberg, Rotterdam 2003.

Hollstein LXII Wierix

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Volume LXII, The Wierix Family, Part IV, ed. Jan van der Stock, Marjolein Leesberg, Rotterdam 2003.

Hollstein LXXI Wierix

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Volume LXXI, The Wierix Family, Book Illustrations, Part II, ed. Jan van der Stock, Harriet Stroomberg, Rotterdam 2007.

Hollstein Aachen

The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, Hans Von Aachen, ed. Ger Luijten, Robert Zijlma, Rotterdam 1996.

Hollstein Galle I

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Philips Galle, Part I, ed. Manfred Sellink, Rotterdam 2001.

Hollstein Galle II

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Philips Galle, Part II, ed. Manfred Sellink, Rotterdam 2001.

Hollstein Galle III

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Philips Galle, Part III, ed. Manfred Sellink, Rotterdam 2001.

Hollstein Galle IV

The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Philips Galle, Part IV, ed. Manfred Sellink, Rotterdam 2001.

Homann 1971

Homann; Holger: Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts: Sebastian Brandt etc., 1971.

Honemann 1992

Volker Honemann: Der Laie als Leser, in: Schreiner 1992, S. 242- 251.

Höpel 1987

Höpel, Ingrid: Emblem und Sinnbild vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt a.M. 1987.

Huisstede 1999

Huistede, Pa-. Van und Brandhorst J.P.J.: Dutch Printer's Devices 15th-17th century (1: A-J, 2: K-Z, 3: Indices) Niewkoop 1999.

Hugo 1624

Hugo, Hermann: Pia Desideria, Antwerpen 1624.

Imhof 2011

Imhof, Dirk: The production and distribution of illustrated editions by the Antwerp Plantin Press in the beginning of the 17th century, Vortragstypuskript für die Tagung "Die Rekonstruktion der Gesellschaft aus der Kunst", Wolfenbüttel 23.-25. Februar 2011.

Imorde 1997

Imorde, Joseph: Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen, Zürich 1997.

Iparraguirre 1946

Iparraguirre, I.: Historia de la práctica de los ejercicios espirituales de San Ignacio, I (BIHSI 3), Bilbao/Rom 1946.

Iparraguirre 1955

Iparraguirre, I.: Historia de los Ejercicios de San Ignacio, II (BIHSI 7), Bilbao/Rom 1955.

Iparraguirre 1973

Iparraguirre, I.: Historia de los Ejercicios de San Ignacio, III (BIHSI 36), Bilbao/Rom 1973.

Ijzerman 1926

J.W. Ijzerman: Hollandsche prenten als handelsartikel et Patani in 1602, in: Koninklijk Instituut voor de Taal-, Land- en Voilkskunde van Nederlandsch-Indie, Gedenkschrift uitgegeven ter gelegenheit van het 75-jarig bestaan op 4 Juni 1926, den Haag 1926, S. 96-109.

Jakob 1880

Jakob, Georg: Die Kunst im Dienst der Kirche, 3. Auflage, Landshut 1880 (EA 1857).

Jaquot 1960

Jaquot, F.: Panorama des F^oEtes et Cérémonies du Règne. Evolution des thèmes et des styles, in: Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles V., Paris 1960, S. 413-491.

Jedin 1935

Jedin, Hubert: Entstehung und Tragweite über die Bilderverehrung, in: Theologische Quartalschrift, 116. Band, Rottenburg am Neckar, 1935, S. 404-429.

Jedin 1936

Jedin, Hubert: Zur Vorgeschichte der Regularienreform Trid. Sess.25, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 44 (1936), S. 231-281.

Jedin 1946

Jedin, Hubert: Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe, Luzern 1946.

Jedin 1949-75

Jedin, Hubert: Geschichte des Konzils von Trient, 4 Bände, Freiburg i. Br., 1949-1975.

Jedin 1962

Jedin, Hubert: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teoica delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962), in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74 (1963), S. 312-339.

Jennes 1943

Jennes, J: Invloed der vlaamsche prentkunst in Indie, china en Japan fijdens de XVIe en XVIIe eeuw, Leuven 1943.

Jacoby 2000

Jacoby, Joachim: Hans von Aachen: 1552-1615 (Monographien zur Deutschen Barockmalerei, ed. Rüdiger Klessmann), München/Berlin 2000.

Jöcher 1751

Allgemeines Gelehrten-Lexicon: Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ- als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfange der Welt bis auf ieszige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht, Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schriffthen ..., Gleditsch, 1751 (auch unter: books.google.de/books?id=wrhKAAAACAAJ (zuletzt am 1.10.2014)).

Jöns 1966

Jöns, Dietrich Walter: Das Sinne-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius (Germanistische Abhandlungen 13), Stuttgart 1966 .

Jürgensmeier 1998

Jürgensmeier, Friedhelm: „Multa ad pietatem composita“ – Bestand und Wandel. Katholische Frömmigkeit zwischen 1555 und 1648, in: Kat. Münster 1998, S. 237-244.

Karner/Telesko 2003

Karner, Herbert / Telesko, Werner (Hrsg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert (= Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, Bd. 5), Wien 2003.

Kat. Amsterdam 2000

Runia, E.: The Glory of the Golden Age: Dutch Art of the 17th Century. Drawings and Prints, exhibition catalogue, Amsterdam Rijksmuseum, Amsterdam 2000.

Kat. Antwerpen 1955

Antwerpens Gouden Eeuw. Kunst en Cultuur ten tijde van Plantin, Antwerpen 1955.

Kat. Antwerpen 1973

Antwerp's Golden Age. The Metropolis of the West in the 16th and 17th centuries. An exhibition organized by the City of Antwerp. Circulated by the Smithsonian Institution, 1973-1975.

Kat. Antwerpen 1976

Antwerp Drawings and Prints 16th-17th centuries, an exhibition organized by the City of Antwerp, circulated by the Smithsonian Institution, 1976-1978.

Kat. Antwerpen 1988

Catalogus Schilderkunst. Oude Meesters. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen 1988.

Kat. Antwerpen 1993

Antwerp, Story of a Metropolis, 16th-17th Century. Under direction of Jan van der Stock, Antwerpen, Hessehuis, 25. Juni bis 10. Oktober 1993, Gent 1993.

Kat. Antwerpen 1996

The Illustration of Books published by Moretuses, hrsg. v. Dirk Imhof, Antwerpen 1996.

Kat. Berlin 1973

China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1973.

Kat. Berlin 2008

Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, hrsg. v. Michael Kraus und Hans Ottomeyer, Ausstellung Deutsches Historisches Museum 24. Oktober 2008 - 10. Februar 2009, Dresden 2008.

Kat. Brüssel 1967

Un Siècle de Gravure Anversoise, Brüssel 1967.

Kat. Brüssel 1970

L. de Pauw-de Veen (Einleitung und Bearbeitung), Hieronymus Cock. Preneuitgever en graveur 1507?-1570, Koninklijke Bibliotheek Albert I 1970.

Kat. Brüssel 1975

Imprimeurs du seizième siècle, Bibliothèque royale Albert Ier, Brüssel 1975.

Kat. Brüssel 1998

Duerloo, Luc / Thomas, Werner: Albrecht & Isabella: 1598-1621 (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire), Turnhout 1998.

Kat. Caen 2003

Baroque vision jesuite – Du Tintoret à Rubens, Katalog zur Ausstellung im Musée des Beaux-Arts Caen, hrsg. v. Alain Tapié, Caen 2003.

Kat. Coburg 1983

Illustrierte Flugblätter aus dem Jahrhundert der Reformation und der Glaubenskämpfe, hrsg. v. Wolfgang Harms, bearbeitet von Beate Rattay, Ausstellung der Kunstsammlungen der Veste Coburg, 1983.

Kat. Coburg 1995

Die Brüder Wierix – Graphik in Antwerpen zwischen Bruegel und Rubens, Katalog zur Ausstellung, bearbeitet von Christiane Wiebel, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1995.

Kat. Dresden 1970

Dialoge – Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnungen von 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlung Dresden 1970, Dresden 1970.

Kat. Evanston 1993

Graven Images. The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540-1640. Bearb. Von Timothy Riggs, Larry A Silber, Walter S. Melion. Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, Evanston IL./Ackland Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, 1993.

Kat. Hamburg 1983

Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg.v. Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle 10. November 1983 bis 8. Januar 1984, München 1983.

Kat. Hannover 1990

Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover – Landesgalerie, Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke bearbeitet von Angelica Dülberg, Hannover 1990.

Kat. Kiel 2004

Mundus Symbolicus. Emblembücher aus der Sammlung Wolfgang J. Müller in der UB Kiel, hrsg. v. Ingrid Höpel und Ulrich Kuder, Kiel 2004.

Kat. Köln 1981

Wort & Bild – Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert (Ausstellung im Belgischen Haus Köln 1.10-31.10.1981.), hrsg. v. Adelin De Buck und H. J. Raupp, Köln 1981.

Kat. Köln 1992

Von Bruegel bis Rubens – Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. v. Ekkehard Mai und Hans Vlieghe (Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen und des Kunsthistorischen Museums, Wien), Köln 1992.

Kat. Linz 1994

Barocke Thesenblätter, Katalog zur Ausstellung, bearbeitet von Werner Telesko, Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz-Nordico, Linz 1994.

Kat. Madrid 2000

Vergara, Alejandro: El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado (Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real 2.12.1999-27.2.2000), Madrid 2000.

Kat. München 1979

Renger, Konrad und Syre, Cornelia: Graphik der Niederlande 1508 - 1617. Kupferstiche und Radierungen von Lucas van Leyden bis Hendrik Goltzius, Staatliche Graphische Sammlung, München 1979.

Kat. München 1997

Rom in Bayern – Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Katalog zur Ausstellung im Bayrischen Nationalmuseum München, hrsg. v. Reinhold Baumstark, München 1997

Kat. München 1999

Sinn-Bilder-Welten – Emblematische Medien in der Frühen Neuzeit, Katalog zur Ausstellung, ed. W. Harms, G. Hess, D. Peil, J. Donien, München 1999.

Kat. Münster 1976

Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1976.

Kat. Nürnberg 1978

Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 7. August-9. Oktober 1978, München 1978.

Kat. Nürnberg 2000

Spiegel der Seligkeit – Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hrsg. v. Ulrich Grossmann, Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000.

Kat. Oberhausen 2011

Artefakte und Natur. Das Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig, hrsg. v. Dagmar Preisig, Michael Rief und Christine Voigt, Katalog der Ausstellung in der Ludwigalerie Schloss Oberhausen (6.2.-17.4.2011), Bielefeld 2011.

Kat. Passau 1987

Die Jesuiten in Passau – Schule und Bibliothek 1612-1773 (375 Jahr Gymnasium Leopoldinum und Staatliche Bibliothek Passau), Passau 1987.

Kat. Rom 2001

Athanasius Kircher – Il Museo del Mondo, hrsg. V. Eugenio Lo Sardo, (Ausstellung Palazzo di Venezia Rom 2001), Rom 2001.

Kat. Rotterdam 1969

De antieke wereld in de prentkunst, 1500- 1700, Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam 1969.

Kat. Rotterdam 1988

In de Vier Winden – De prentuigeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 (Uit de collectie – Tekeningen en prenten). Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 1988.

Kat. Schwerin 1998

Sinnbild und Realität – Niederländische Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert, Katalog zur Ausstellung, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1998.

Kat. Stuttgart 1997

Kaulbach, Hans-Martin/Schleier, Reinhart: Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Museum Bochum, 1997/1998.

Kat. Trier 1991

Sinnbild – Bildsinn, Emblembücher Stadtbibliothek Trier, Katalog zur Ausstellung, ed. M. Schunck u.a., Trier 1991.

Kat. Utrecht 1991

Jezuïeten in Nederland, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Rijksmuseum Het Catharijne Convent, Hrsg. Paul Dirkse, Utrecht 1991.

Kat. Wien 1967

Oberhuber, K.: Zwischen Renaissance und Barock: das Zeitalter von Bruegel und Bellange, Ausstellungskatalog der Graphischen Sammlung Albertina, Wien 1967.

Kat. Zürich 1994

Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog von Peter Jezler. Schweizerisches Landesmuseum Zürich in Zusammenarbeit mit Schnütgen-Museum und Mittelalterabteilung des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Zürich 1994.

Kemp 1985

Kemp, Cornelia: Erbauung und Belehrung im geistlichen Flugblatt, in: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland, hrsg.v. Wolfgang Brückner/Peter Blickle/Dieter Breuer, 2 Bde. Wiesbaden 1985 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 13), S.627-647.

Kemp 1981

Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, München / Berlin 1981.

Kirschbaum 1941

Kirschbaum, E.: La Compagnia di Gesù e l'arte. Quarto centenario della costituzione della Compagnia di Gesù e l'arte 19 (1941), S. 211-26.

Kirschbaum 1945

Kirschbaum, E.: L'influsso del concilio di Trento nell'arte, in: Gregorianum XXVI, 1945, S. 100-116.

Knauer 2006

Knauer, Peter: Ignatius von Loyola - Geistliche Übungen – Nach dem spanischen Urtext übersetzt, Würzburg (1998¹), 2006⁴.

Knipping 1939/1940

Knipping, John B.: De iconografie van de contrareformatie in de Nederlanden, 2 Bände, Hilversum 1939/1940.

Knipping 1974

Knipping, John B.: Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Nieuwkoop 1974.

Koch 1934

Koch, L.: Jesuitenlexikon – Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt, Paderborn 1934.

Köhler 1992

Köhler, Hans Joachim (Hrsg.): Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposion 21.-23. März 1980, Stuttgart 1981.

König-Nordhoff 1982

König-Nordhoff, Ursula: Ignatius von Loyola – Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

Kopeček 2004

Kopeček, Josef: Der Heilige Berg, 2004.

Krafft/Wuttke 1977

Krafft, Fritz und Wuttke, Dieter: Das Verhältnis der Humanisten zum Buch (Kommission für Humanismusforschung 4), Boppard 1977.

Kretzenbacher 1994

Kretzenbacher, Leopold: Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der „Volksfrömmigkeit“ in den Südost-Alpenländern, in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften – Philosophisch-historische Klasse, Heft 1, Jahrgang 1994.

Krick 2002

Krick, Iris: Römische Altarbildmalerei zwischen 1563 und 1605 – Ikonographische Analyse anhand ausgewählter Beispiele, Taunusstein 2002.

Krifka 2000a

Krifka, Sabine: Zur Ikonographie der Astronomie, in: Holländer 2000, S. 409-448.

Krifka 2000b

Krifka, Sabine: Zur Konstruktion der Natur in wissenschaftlichen Experimenten, in: Holländer 2000, S. 725-754.

Krifka 2000c

Krifka, Sabine: Das Labor – Ort des Experimentes, in: Holländer 2000, S. 754-772.

Kunze 1993

Kunze, Horst: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1993.

Lademacher 1958

Lademacher, Horst: Die Stellung des Prinzen von Oranien als Statthalter in den Niederlanden von 1572 bis 1584. Ein Beitrag zur Verfassungsgeschichte der Niederlande. Rheinisches Archiv 52, Bonn 1958.

Lademacher 1983

Lademacher, Horst: Geschichte der Niederlande: Politik, Verfassung, Wirtschaft, Darmstadt 1983.

Landwehr 1970

Landwehr, John: Emblem books in the Low Countries 1554-1949. A bibliography, Utrecht 1970.

Landwehr 1972

Landwehr, John: German Emblem books 1531-1888. A bibliography, Utrecht 1972.

Landwehr 1976

Landwehr, John: Romanic Emblem books, French, Italien, Spanish and Portuguese books of device and emblems 1534-1827, Utrecht 1976.

Larsen/Hyde 1977

Larsen, E.; Hyde Minor, V.: Peter Paul Rubens and the Society of Jesus, in: Konsthistorisk Tidskrift (1977), S. 48ff.

Lieb 1999

Lieb, Ludger: Emblematische Experimente. Formen und Funktionen der frühen Jesuiten-Emblematik am Beispiel der Emblembücher Jan Davids, in: Manning / Vaeck 1999, S. 307-322.

Limouze 1990

Limouze, D.A.: Aegidius Sadeler (c.1570-1629): drawings, prints and art theory (Princeton University Diss.), Ann Arbor 1990.

Lebeer 1968

Lebeer, L.: Propos sur l'importance de l'étude des éditeurs d'estampes, particulièrement en ce qui concerne Jérôme Cock, in: Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art 37, 1968, S. 99-135.

Leinweber 2000

Leinweber, Luise: Bologna nach dem Tridentinum – Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore, Studien zur Kunstgeschichte Band 136, Hildesheim u.a. 2000.

Levy 2004

Levy, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque, Berkeley 2004.

Loosen 1964

Loosen, L.: De katechismus van Jan David, in: Ons Geestelijk Erf, 38, S. 103-104.

Limentani Viridis 1974

Limentani Viridis, C.: Manierismo accademizzabte anversese e controriforma: Il caso di Martin de Vos, in: Antichità viva 13, Heft.6 (1974), S. 9-18.

Lutz 2002

Lutz, Heinrich: Reformation und Gegenreformation (Oldenbourg Grundriss der Geschichte), München 1991.

Maeyer 1955

Maeyer, Marcel de.: Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de 17de eeuwse schilderkunst in de zuiderlijke Nederlanden, Brüssel 1955.

Mai/Schütz/Vlieghe 1993/1994

Mai, E., Schütz, K. und Vlieghe, H.: Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 2.-4. April 1994, Köln 1994.

Mainzer 1982

Mainzer, U.: Die Jesuitenkirche Mariae Himmelfahrt in Köln, Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 28, Düsseldorf 1982.

Mâle 1951

Mâle, Emile: L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandern, Paris 1951.

Malek / Lipiello 1997

Malek, Roman / Lipiello, Tiziana (Hrsg.): „Scholar from the West“ – Guido Aleni SJ (1582-1649) and the Dialogue between Christianity and China, Nettetal 1997.

Malek 1998

Malek, Roman: Western Learning and Christianity in China – The Contribution and Impact of Johann Adam Schall von Bell SJ (1592-1666), Nettetal 1998.

Malke 1976

Malke, Lutz: Zur Ikonographie der „Vier letzten Dinge“ vom ausgehenden Mittelalter bis zum Rokoko, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 30 (1976), S.44-66.

van Mander 1906

Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke, 2. Bde., München/Leipzig 1906.

Mann 2000

Mann, Heinz Herbert: Optische Instrumente, in: Holländer 2000, S. 357-4098

Manning / Vaeck 1999

Manning, John / Vaeck, Marc van (Hrsg.): The Jesuits and the emblem tradition (Selected papers of the Leuven international emblem conference 1996), Turnhout 1999.

Mansi 1961

Mansi, J. D.: Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio 1758-1798, in diesem Zusammenhang: Bd. XXXIII: ab anno 1545 ad annum 1565, Paris 1902, Neudruck Graz 1961.

Marinus 1995

Marinus, Marie Juliette: De contrareformatie te Antwerpen – Kerkelijk leven in een grootstad, Brussel 1995.

Marrow 1979

Marrow, James: *Passion in Northern Europe art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of Sacres metaphor into descriptive narrative* (ars Neerlandica 1), Kortrijk 1979.

Matín Rosas 1990

Martin Rosas, F.: *Las Evangelicae Historiae Imagines des padre Nadal como fuente de inspiración para un ciclo de pinturas del eremitorio de l'Avella (Cati)*, in: *Boletín del Museo e Instituto „Camón Aznar“*, XXXIX, 1990, S. 87-100.

Martinez 1989

Martinez, A. Aguerri / Salas Vazquez, E.: *Catalogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid; Estampas Extranjeros*, 2 vols., Madrid 1989.

Mauquoy-H. 1978

Mauquoy-Hendrickx, Marie: *Les Estampes des Wierx conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, 4 Bde., Brüssel 1978.

Mauquoy-H. 1980

Mauquoy-Hendrickx, Marie: *Les modèles italiens des Wierix*, in: *Relations artistiques entre les pays-bas et l'italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Susanne Sulzberger*, Brüssel 1980, S. 163-179.

Mayer-Himmelheber 1984

Mayer-Himmelheber, Susanne: *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum – Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändische Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen* (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte Band 11) München 1984.

Melion 2002

Melion, Walter S.: *Cordis circumcicio in spiritu – Imitation and the wounded Christ in Hendrick Goltzius's Circumcision of 1594*, in: *Prentwerk 1500-1700* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2001, Deel 52, ed. Jan de Jong, Mark Meadow, Bart Ramakers, Frits Scholten, Zwolle 2002, S. 31-77.

Melion 2009

Melion, Walter S.: *The meditative art. Studies in the northern devotional print 1550-1625*, Philadelphia 2009.

Menegon 1994

Menegon, Eugenio: *Un solo cielo: Giulio Aleni SJ (1582-1649): Geografia, arte, scienza, religione dall'Europa alla Cina*, Brescia 1994.

Menegon 2007

Menegon, Eugenio: Jesuit Emblematica in China. The use of european allegorical images in flemish engravings describe in the Kuoduo Richao (ca. 1640), in: Monumenta Serica, Journal of Oriental Studies, Vol. LV, Sankt Augustin 2007 (erschienen 2008), S. 389-437.

Menestrier 1684

Menestrier, P. Claude François: L'Art des Emblemes, Paris 1684, Nachdruck Mittemwald 1981.

Meyer 2000

Meyer, Nils: Darstellungen des Festungsbaus vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Holländer 2000, S. 705-724.

Michels 1987

Michels, Anette: Philosophie und Herrscherlob als Bild – Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581-1663) (Kunstgeschichte: Form und Interesse Bd. 10), Münster 1987.

Mielke 1975

Mielke, Hans: Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts – Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38, 1975, S. 29-83.

Mödersheim 1994

Mödersheim, Sabine: „Domini Doctrina Coronat“: Die geistliche Emblemik Daniel Cramers (1568-1637) (Mikrokosmos – Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, ed. Wolfgang Harms, Band 38), Frankfurt a.M. u.a.1994.

Molanus 1996

Molanus, Johannes: Traité des saintes images – Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris 1996.

Monroy 1964

Monroy, Ernst Friedrich: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630 – Eine Geschichte der Wandlung des Illustrationsstils, 1964.

Monssen 1981

Monssen, Leif: Rex Gloriosae Martyrum: A contribution to Jesuit iconography, in: Art Bulletin, Jg. 63, 1981, S. 130-137.

Monssen 1982 a

Monssen, Leif: Tryumphus and Trophaea Sacra: Notes on the iconography and spirituality of the Triumphant Martyr, in: *Konsthistorik Tidskrift*, Jg. 51, 1982, S. 10-20.

Monssen 1982 b

Monssen, Leif: The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, in: *Acta Archaeologica et Artium Historiam Pertinentia*, Jg. 2 N.S., 1982, S. 175-317.

Monssen 1982 c

Monssen, Leif: Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo, in: *Bolletino d'Arte* 67, 1982, S. 107-120.

Monssen 1983 a

Monssen, Leif: The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, in: *Acta Archaeologica et Artium Historiam Pertinentia*, Jg. 3 N.S., 1983, S. 11-106.

Monssen 1983 b

Monssen, Leif: St. Stephen's Balustrade in Santo Stefano Rotondo, in: *Acta Archaeologica et Artium Historiam Pertinentia*, Jg. 3 N.S., 1983, S. 107-182.

Mortimer 1964

Mortimer, Ruth: *Catalogue of books and manuscripts / Harvard College Library Department of Printing and Graphic Arts, French 16th century books, Cambridge / Mass. 1964.*

Mortimer 1974

Mortimer, Ruth: *Catalogue of books and manuscripts / Harvard College Library Department of Printing and Graphic Arts, Italian 16th century books, Cambridge / Mass. 1974.*

Mortimer 1996

Mortimer, Ruth: *The author's Image: Italian sixteenth century printed portraits, Cambridge / Mass. 1996.*

Mühlen 1997

Mühlen, Ilse von zur: *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*, in: *Kat. München 1997*, S. 161-170.

Müller-Mees 1974

Müller-Mees, Elke: *Die Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch aufgezeigt an Johann Arndts „4 Büchern vom wahren Christentum“*, Düsseldorf 1974.

Münch 2009

Münch, Birgit Ulrike: *Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung*, Regensburg 2009.

Nadal 1898 / 1905

Nadal, Jeronimo: *Epistolae*, T. I-IV (Monumenta Historica Societas Iesu, 5, 1-4), Matriti 1898-1905.

Nash 1956

Nash, R.: *Plantin's illustrated books*, in: *De Gulden Passer*, 34 (1956), S. 144-156.

Nave 1997

Nave, Francine de: *The Moretuses and the History of Books in Antwerp in the 17th and 18th Centuries*, in: Imhof 1997, S. 13-28.

Nicolau 1949

Nicolau, M.: *Jeronimo Nadal S.I. Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid 1949.

Nimmo 1985

Nimmo, M.: *Alcune precisazioni su Santo Stefano Rotondo*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte* 25, 1985.

Noreen

Noreen, Kirsin: *Ecclesiae militantis triumphit: Jesuit iconography and the Counter Reformation*, in: *Sixteenth Century Journal*, Jg. 24, S. 689-715.

Oberheide 1933

Oberheide, Albert: *Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung der Graphik)*, Phil. Diss. Hamburg 1933.

Oertel 1981

Oertel, Hermann: *Eine emblematische Bilderpredigt*, in: *Niederländische Beiträge* (20), 1981, S. 101ff.

Oertel 1975

Oertel, Hermann: *Die emblematische Bildausstattung...*, in: *Niederländische Beiträge* (14), 1975, S. 175ff.

Oldenbourg 1911

Oldenbourg, Friedrich: *Die Endter. Eine Nürnberger Buchhändlerfamilie (1590-1740)*, Monographische Studie, München/Berlin 1911.

O'Malley 1993

O'Malley, John: The first Jesuits, Cambridge 1993.

Pacheco 2001

Francisco Pacheco: Arte de la Pintura, hrsg. und kommentiert von Bonaventura Bassegoda i Hugas (Erstausgabe Sevilla 1649), Madrid 2001 .

Paisey 2002

Paisey, David: Rezension zu „Augsburg die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit“ ed. John Roger Paas, Augsburg 2001, in: Print Quarterly, 19, 2002, S. 416-417.

Parker 1979

Parker, G.: Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik, 1549-1609, München 1979.

Pasture 1925

Pasture, A.: La Restauration religieuse aux Pays-Bas catholiques sous les archiducs Albert et Isabelle (1569-1633)(Recueil de travaux d'histoire et de philologie 2 R.3), Löwen 1925 .

Paultre 1991

Paultre, R.: Les Images du livre. Emblèmes et devises, Paris 1991.

Peil 1978

Peil, Dietmar: Zur „angewandten Emblematik“ in protestantischen Erbauungsbüchern (Dilherr – Arndt – Francisci – Scriver), Heidelberg 1978.

Pelegrino 1996

Pelegrino, B.: I collegi gesuitici e la strategia della Compagnia, in: Itinerari di Ricerca Storia X, 1996, S. 97-112.

Peltzer 1910

Peltzer: Hans von Aachen, seine Schule, seine Zeit, München 1910 (Jb. d. kh. Slgen. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien / Leipzig 1912.)

Pérez Guillén 1989

Pérez Guillén, I.: Nuevas Fuentes de la Pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica, in: Goya 213, 1989, S. 151-160.

Petri 1976

Petri, Franz: Fortschreitende konfessionelle Polarisierung und Konfrontation (1555-1618), in: Rheinische Geschichte in drei Bänden, Band 2, Düsseldorf 1976, S. 61-132.

Pigler 1974

Pigler, Anton: Barockthemen, Budapest 1974 (2. erw. Aufl.).

Pfeiffer 1976

Pfeiffer, H.: Zum neueren Schrifttum über die Kunsttätigkeit der Gesellschaft Jesu. Plastik, Malerei, Graphik, in: Archivum Historicum Societatis Jesu (AHSJ), Bd. XLV, 1976, S. 220-230.

Pfeiffer 1977

Pfeiffer, H.: Zum neueren Schrifttum über die Kunsttätigkeit der Gesellschaft Jesu. Plastik, Malerei, Graphik, in: Archivum Historicum Societatis Jesu (AHSJ), Bd. XLVI, 1977, S. 421-430.

Pfeiffer 1990

Pfeiffer, H.: Die ersten Illustrationen zum Exerzitienbuch, in: Ignatianisch, Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, Freiburg i. Br. 1990, S. 120-130.

Pfeiffer 2001

Pfeiffer, H.: Los Jesuitas. Arte y Espiritualidad, in: Artes de Mexico, 58, 2001.

Pirri 1952

Pirri, P.: Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI-XVII, in: AHSJ (Archivum Historicum Societatis Jesu), Bd. XXI, 1952, S. 3-59.

Piper 1867

Piper, Ferdinand: Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik, Gotha 1867 (Nachdruck Mittenwald 1978).

Plantin

Plantin, Christophe: Correspondance (hg.v.Rooses / Denucé) I-X, Antwerpen 1883-1918 (Nachdruck: Nendeln-Liechtenstein 1955-1968).

Pohl 1977

Pohl, Hans: Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1648) – Zur Geschichte einer Minderheit, Wiesbaden, 1977.

Poncelet 1927

Poncelet, A.: Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas, Brussels 1927/28.

Porteman 1996

Porteman, Karel: Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685) – A study of the Commemorative Manuscripts (Royal Library, Brussels), Brüssel 1996.

Praz 1964

Praz, M.: Studies in 17th Century Imagery, Rom 1964.

Prims 1940

Prims, Floris: De Beeldstormerij van 1581, in: Antwerpiensia 13 (1939), Antwerpen 1940, S. 183-189.

Prims 1982

Prims, Floris: Geschiedens van Antwerpen. Met Spanje 1555-1715, Brüssel 1982 (Nieuwe uitgave van de oorspronkelijke tekst van 1917-1948 geïllustreerd met talrijke reproducties van documenten door de zorgen van D.J. van Roey, archivaris van de stad Antwerpen).

Prodi 1959/67

Prodi, Paolo: Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597) (Uomini e dottrine, 7, 12), 2 Bde. Rom 1959-1967.

Prodi 1984

Prodi, Paolo: Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962), con una postfazione dell'autore, Bologna 1984 (Rapporti/Reprint, 7).

Puhlmann 1997

Puhlmann, Helga: Ethik in Wort und Bild – Dirck Volckertzoos Coornhert und das moralisierende Emblembuch DE RERUM USU ET ABUSU (Antwerpen 1575), München 2007.

Puyvelde 1956

Puyvelde, Leo van und Passeri, Bernardo: Marten de Vos and Hieronymus Wierix, in: Scritti di storia dell'arte in onore die Lionello Venturi, 2, Rom 1956 ff, S. 59-64.

Rabe 1991

Rabe, Horst: Deutsche Geschichte 1500-1600 – Das Jahrhundert der Glaubensspaltung, München 1991.

Ramaix 1992

Ramaix, Isabelle de: Les Sadeler – Graveurs et éditeurs, Brüssel 1992.

Reinhard / Schilling 1995

Reinhard, Wolfgang / Schilling, Heinz (Hrsgg.): Die katholische Konfessionalisierung, Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum (= Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 125), Münster 1995.

Reinsch 1967

Reinsch, Adelheid: Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchung. Phil. Diss. Tübingen 1967.

Remmert 2005

Remmert, Volker: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung – Titelbilder und ihre Funktion in der wissenschaftlichen Revolution (Wolfenbütteler Forschungen Bd.110), Wiesbaden 2005.

Rheinbay 1995

Rheinbay, Paul: Biblische Bilder für den inneren Weg – Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580), Egelsbach/Frankfurt 1995.

Rheinbay 1997

Rheinbay, Paul: Nadal's Religious Iconography Reinterpreted by Aleni for China, in: Malek/Lippiello 1997, S. 323-334.

Riggs 1977

Riggs, Timothy A.: Hieronymus Cock (1510-1570). Printmaker and Publisher in Antwerp at the Four Winds (Phil.Diss. Yale University 1971), New York / London 1977.

Riggs 1993

Timothy Riggs: Graven Images, in: Kat. Evanston 1993, S. 101-118.

Rodríguez 1974

Rodríguez G. de Caballos, A.: Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el Marco del Jesuitismo y de la contrareforma, in: Traza y Baza Nr.5, 1974, S. 77-95.

Rodríguez 1975

Rodríguez G. de Caballos, A.: Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y de la Contrarreforma, introd. À l'éd. en fac.-similé des planches de Adnotationes et Meditationes in Evangelia, Barcelona 1975.

Rodríguez 1988

Rodríguez de la Flor: La compañía de Jesús: imágenes y memoria, in: Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnémotecnica española de los siglos XVII y XVIII, Salamanca 1988, S. 51-115.

Rödter 1992

Rödter, Gabriele D.: Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den "Pia desideria" (1624) des Herman Hugo S.J. (1588-1629), Frankfurt a. M. 1992.

Roosbroeck 1942

Roosbroeck, Robert van: Die Geschichte Flanderns, Leipzig 1942.

Rooses 1888

Rooses, Max: De Plaatsnijders der Evangelicae Historiae Imaginis, in: Oud Holland, 6, 1888, S. 277ff

Rooses 1896

Rooses, Max: Christophe Plantin – Imprimeur Anversois, Antwerpen 1896.

Rooses

Rooses, Max: Les Frères Wierix à l'imprimerie Plantin, in: Bulletin des Bibliophiles d'Anvers, n.d., S. 225.

Roover 1956

Roover, Raymond de: The business organisation of the Plantin press in the setting of sixteenth century Antwerp, in: De Gulden Passer Bulletin van de vereeniging der Antwerpsche Bibliophilen, Jg. 34, 1956, S. 104-120.

Rosenberg 1955

Rosenberg, Alfons: Christliche Bildmeditation, München 1955.

Röttgen 1975

Röttgen, Herwarth: Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII 1572-1585, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 52 / 1975, S. 89-122.

Rouzet 1975

Rouzet, Anne: Dictionnaire des Imprimeurs, Libraires et éditeurs belges des XVe et XVIe siècle dans les limites géographiques de la Belgique actuelle, Nieuwkoop 1975.

Rüdiger 1969

Rüdiger, Horst: Die Metapher vom Herzen in der Literatur, in: Das Herz – Im Umkreis des Denkens, Biberach an der Riss 1969. S. 87-134.

Ruffini 2005

Ruffini, Marco: Le imprese del drago – Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII. (1572-1585), Rom 2005.

Ruiz Jurado 1979

Ruiz-Jurado, M.: Cronología de la vida de J. Nadal, in: AHSI (Archivum Historicum Societatis Jesu) 48 (1979), S. 248-276.

Ruppel 1956

Ruppel, A.: Die Bücherwelt des 16. Jahrhunderts und die Frankfurter Buchmesse, in: de Gulden Passer 34, 1956, S. 20-39.

Ruyven-Zeman 2004

Ruyven-Zeeman, Zsuzsanna van: „Stuckxen met de penne“ – drawings by the engraver Johannes Wierix, in: Masterdrawings, New York, Band 42, 2004, 3, S. 237-257.

Rzepakowski 1998

Rzepakowski S.V.D., Horst: Der Beitrag von Johann Adam Schall von Bell zur einheimischen christlichen Kunst, in: Malek, Roman: Western Learning an Christianity in China – The Contribution and Impact of Johann Adam Schall von Bell SJ (1592-1666), Nettetal 1998, S. 939-945.

Sabbe 1926

Sabbe, M.: La vie des livres à Anvers aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, Brüssel 1926.

Sabbe 1928

Sabbe, Maurits: De Moretussen en hun kring, Antwerpen 1928.

Sabbe 1930

Sabbe, M.: Christopher Plantin et ses Contemporains: Delen, A.J.J. (Hg.): Histoire du Livre et de l'Imprimerie en Belgique des Origines à nos Jours, Band III / 3, Brüssel 1930.

Sabbe 1978

Sabbe, Maurits: De meesters van de Gulden Passer. Christoffel Plantijn, artsdrukker van Philips II, en zijn opvolgers, de Moretussen, Rotterdam 1978.

Sägmüller 1904

Sägmüller, Johann Baptist: Lehrbuch des katholischen Kirchenrechts, Freiburg i. Br. 1904.

Salviucci 1991

Salviucci Insolera, L.: Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600, in: AHSJ (Archivum Historicum Societatis Jesu), Bd. LX, 1991, S. 161-217.

Salviucci 1996

Salviucci Insolera, Lydia; Insolera, Manuel: La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles, Leuven 1996.

Salviucci 2000

Salviucci Insolera, Lydia: Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa e artistica della seconda metà del Cinquecento, in: Brandenburg, Hugo (Hrsg.): Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro; atti del convegno internazionale, Roma 10-13 ottobre 1996, Wiesbaden 2000.

Salviucci 2002

Salviucci Insolera, Lydia: L'uso delle immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù, in: The Jesuits and education of Western world (16th-17th centuries) Georgetown University convegno 2002.

Salviucci 2003 I

Salviucci Insolera, Lydia: L'immagine del primo secolo tra Anversa e Roma, in: La Compagnia di Gesù tra Roma e Belgio e in Paesi Bassi nei secoli XVI-XVIII, Roma, Lovanio convegno 2003.

Salviucci 2003 II

Salviucci Insolera, Lydia: Livres emblèmes, livres d'oraisons, in: Baroque vision jésuite (a cura di A. Tapié), Parigi 2003, S. 61-65.

Salviucci 2004 I

Salviucci Insolera, Lydia: L'immagine del primo secolo (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: Genesi e fortuna del libro, Roma 2004.

Salviucci 2004 II

Salviucci Insolera, Lydia: Arte e Compagnia di Gesù, in: *Arte Cristiana* 92 / 822, Jg. 2004, S. 233.

Savelsberg 1992

Savelsberg, Wolfgang: Flämische Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – Humanistische Gelehrsamkeit und die Anfänge einer gegenreformatorischen Bildsprache, in: *Kat. Köln 1992*. S. 225-234.

Schade 1996

Schade, Karl: *Andachtsbild – Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffes*, Weimar 1996.

Scharfe 1968

Scharfe, Martin: *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart 1968.

Scheid 1898

Scheid, Nikolaus: *Der Jesuit Jakob Masen, ein Schulmann und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts*, Köln 1898.

Schepper 1989

Schepper, Marcus De: *Ex officina plantiniana; studia in memoriam Christophori Plantini (ca. 1520-1589)*, Antvaerpia 1989 (*De Gulden Passer; Bulletin van de Antwerpsche bibliophilen*; Jg. 66-67 (1988-1989))

Schilling 1979

Schilling, Michael: *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik (Mikrokosmos 4)*, Frankfurt a.M. 1979.

Schilling 1994

Schilling, Heinz: *Aufbruch und Krise – Deutschland 1517-1648 (Deutsche Geschichte)*, Berlin 1994.

Schmaus 1948

Schmaus, Michael: *Von den letzten Dingen*, Münster i.W. 1948.

Schmidt 2003

Schmidt, Peter: *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern*, Köln 2003.

Schmitt 1993

Schmitt, Stefan: *Diogenes – Studien zu seiner Ikonographie in der Niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hildesheim 1993.

Schöller 1991

Schöller, Bernadette: Arbeitsteilung in der Druckgraphik um 1600; die „Epideigma“ des Stephan Broelmann, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, S. 406-411.

Schöller 1992

Schöller, Bernadette: Kölner Druckgraphik der Gegenreformation – ein Beitrag zur Geschichte der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher, Köln 1992.

Schöne 1993

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993³ (1964¹).

Schorsch 2002

Schorsch, Anita: Emblematic and Allegorical Images of Body and Soul, in: Peter M. Daly (Hrsg.): *Emblematic perceptions – essays in honour of William S. Heckscher on the occasion of his nineteenth birthday*, Baden-Baden 1997 (*Saecula spiritualia* 36), S. 159-188.

Schottenloher 1953

Schottenloher, Karl: *Die Widmungsvorrede im Buch des 16. Jahrhunderts*, Münster 1953.

Schreiber 1951

Schreiber, Georg (Hrsg.): *Das Weltkonzil von Trient*, Freiburg i. Br. 1951.

Schreiner 1992

Schreiner, Klaus (Hrsg.): *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter – Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge* (Schriften des Historischen Kollegs), München 1992.

Schreiner 1992a

Schreiner, Klaus: *Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfasstheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter*, in: Schreiner 1992, S. 1-78.

Schrott 1937

Schrott, Aloys: *Das Gebetbuch in der Zeit der katholischen Restauration*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 61 (1937), S. 1-28, S. 211-257.

Schrott 1951

Die Trienter Reform im Spiegel der nachfolgenden Andachtsliteratur, in: Schreiber, Georg: *Das Weltkonzil von Trient*, 2 Bde, Freiburg 1953, Bd.1, S. 349-357.

Scravizzi 1992

Scravizzi, Giuseppe: The Controversy on Images From Calvin to Baronius (= Toronto Studies in Religion 14), New York u.a. 1992.

Seidel 1996

Seidel, Martin: Venezianische Malerei und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996.

Seitz 1986

Seitz, Wolfgang: Checklist of Augsburg draughtsmen, engravers and print publishers, in: *Print Quarterly*, 3, 1986, S. 116-128.

Sellink 1996

Sellink, M.: Illustrated Religious Publications of the Officina Plantiniana from the end of the 16th century into the 17th, in: Imhof 1996-1997, S. 29-36.

Sellink 1997

Sellink, M.: Philips Galle (1537-1612): engraver and print publisher in Haarlem and Antwerp (Vrije Universiteit Amsterdam Dissertation), 3, vols, Gouda / Rotterdam 1997.

Sénéchal 1987

Sénéchal, P.: Les graveurs des Écoles du Nord à Venise (1585-1620); les Sadeler, entremise et entreprise (Sorbonne University Dissertation), 3 vols, Paris 1987.

Shin 2009

Shin, Junjuong Michael: The Reception of Evangelicae Historiae Imagines in Late Ming China: Visualizing Holy Topography in Jesuit Spirituality and Pure Land Buddhism, in: *Sixteenth Century Journal* XL/2, 2009, S. 303-334.

Shin 2012

Shin, Junjuong Michael: Jesuit Mnemonics and Topography Narrative : Evangelicae Historiae Imagines in Late Ming China, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 2012, S. 237-271.

Simoni 1976

Simoni, A.E.C.: A ghost no more: a contribution to the bibliography of Johannes David S.J., in: *De Gulden Passer*, 54 (1976), S. 66-71.

Simson 1996

Simson, Otto von: Peter Paul Rubens (1577-1640) – Humanist, Maler und Diplomat, (Berliner Schriften zur Kunst Bd.8), Mainz 1996.

Smith 2002

Smith, Jeffrey C.: Sensuous worship – Jesuits and the art of early Catholic Reformatioun in Germany, Princeton 2002.

Snijders 1992

Snijders, M.C.H.: Het prentenboek van Ioannes Galle (unpublished doctoral thesis Vrije Universiteit), 2 vols, Amsterdam 1992.

Sommervogel/Backer 1890

Sommervogel, C. / Backer, A. de: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus I – XI, Paris 1890- 1932.

Sors 2002

Sors, Anne-Katrin: Text und Bild in Johann Georg Tibianus mariologischem Traktat von 1588 – Tota-Pulchra Ikonographie und Mariensymbolik in einer späthumanistischen Erbauungsschrift, Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin (Masch.-Schrift), Berlin 2002.

Spamer 1930

Spamer, Adolf: Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert, München 1930, Nachdruck München 1980.

Spengler 1993

Spengler, Dietmar: ...apportés de Cologne. Zeichnungen und Graphiken aus der ehemaligen Kölner Jesuitensammlung in Paris wiederentdeckt, Kölner Museumsbulletin, 1/1993, S. 18-28.

Spengler 1995

Spengler, Dietmar: Die Graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln, in: Kier, Hiltrud; Zehender, Frank Günther (Hrsg.): Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler (Ausstellungskatalog), Köln 1995, S. 37-43.

Spengler 1996

Die „Ars Jesuitica“ der Gebrüder Wierix, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LVII, Köln 1996, S. 161-194.

Spengler 2003

Spengler, Dietmar: Spirituality et Pictura – Die Graphische Sammlung des ehemaligen Jesuitenkollegs in Köln – Die Druckgraphik, Köln 2003.

Stakemeier 1935

Stakemeier, E.: Glaube und Busse in der Trienter Rechtfertigungsverhandlungen, in: Römische Quartalschrift 43 (1935), S. 172ff.

Stalla 2001

Stalla, Robert (Hrsg.): Druckgraphik – Funktion und Form, Vorträge beim Symposium zur Ausstellung „Es muss nicht immer Rembrandt sein... – Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München“ vom 2. bis 3. Juli 1999, Berlin 2001.

Standaert 2001

Standaert, Nicolas (Hrsg.): Handbook of Christianity in China, Volume one 635-1800, Leiden / Boston / Köln 2001.

Standaert 2006

Standaert, Nicolaus: Chinese Prints and their Europeas Prototypes: Schall's Jincheng schuxiang, in: Print Quarterly, Nummer 4, 2006. S. 231-253.

Stechow 1935

Stechow, Wolfgang: Matthys und Hieronymus Cock, in: Preussische Kunstsammlung: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung Berlin 1935, Bd. 56, S. 74-79.

Stegemeier 1946

Stegemeier, Henri: Problems in emblem literature, in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 45, 1946, S. 26-37.

Stols 1978/79

Aspects de la vie culturelle aux Pays-Bas Espagnols à l'époque de Rubens, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 48-49 (1978-1979), S. 206-225.

Stock 1993

Stock, Jan van der: Antwerp: Story of a Metropolis, Antwerpen 1993.

Stock 1997

Stock, Jan van der: Printing images in Antwerp - The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth century to 1585, Rotterdam 1997.

Strohm 1987

Strohm, Stefan: Die Bibeldrucke 1466-1600 (Die Bibelgesellschaft der Württembergischen Landesbibliothek, Abt.2, Bd.1), Stuttgart-Bad Cannstadt 1987.

Suckale 1977

Suckale, Robert: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch, N.F. Bd. 6, 1977, S. 177-208.

Sucquet 1620

Sucquet, Antoine: Via Vitae Aeternae, Antwerpen 1620.

Sulzer 1992

Sulzer, Dieter: Traktate zur Emblemik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien, St. Ingbert 1992.

Tacchi Venturi 1951

Tacchi Venturi, P.: Storia della Compagnia di Gesù in Italia. II. 2. Dalla solenne approvazione dell'ordine alla morte del fondatore (1540-1556), Rome 1951.

Tacke 1986

Tacke, Andreas: Untersuchung zum Verhältnis von Passionsliturgie und bildender Kunst in den Stiftskirchen von Halle an der Saale und Berlin-Cölln, 1986 Magisterarbeit an der FU Berlin 1986 (Masch.).

Telesko 2005

Telesko, Werner: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln/Weimar 2005.

Thijs 1985

Thijs, A.K.L.: De Contrareformatie en het economisch transformatieproces te Antwerpen na 1585, in: Bijdragen tot de Geschiedenis 70 (1987) (Religieuze stromingen te Antwerpen voor en na 1585. Wissenschaftliches Kolloquium, Antwerpen, 30. November 1985), S. 97-124.

Tümpel 1983

Tümpel, Christian: Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Kat. Hamburg 1983, S. 309-320.

Ulbert-Schede 1961

Ulbert-Schede, Ute: Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Diss. München 1961.

Van Roey 1970

Van Roey, Jan: Antwerpen in de XVIIe eeuw, in: Liber memorialis. 350 jaar Collegium Medicum Antverpiense, 25 jaar Geneeskundige Dagen van Antwerpen. Hrsg. von Frans Baudouin, Antwerpen 1970.

Vannugli 1983

Vannugli, A.: Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù, in: *Storia d'Arte* 48, 1983, S. 101-116.

Vasold 2001

Vasold, Manfred: Philipp II., Hamburg 2001.

Veit / Lenhart 1956

Veit, A. / Lenhart, L.: Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg 1956.

Vekeman 1984

Vekeman, H.; Müller-Hofstede, Justus (Hrsg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984.

Veldman 1986

Veldman, Ilja M.: De boekillustratie als inspiratiebron voor de Nederlandse prentkunst van de zestiende eeuw – Eer is het Lof des Deuchts. Opstellen over renaissance en classicisme aangeboden aan dr. Fokke-Veenstra, Amsterdam 1986, S. 261-277.

Veldman 2001 I

Veldman, Ilja M.: Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production, translated from Dutch by Michael Hoyle (Studies in prints and printmaking 3), Rotterdam 2001.

Veldman 2001 II

Veldman, Ilja M.: Profit and pleasure. Print by Crispijn des Passe, translated from Dutch by Michael Hoyle (Studies in prints and printmaking 4), Rotterdam 2001.

Veldman 2002

Veldman, Ilja M.: Een riskant beroep – Crispijn de Passe de Jonge als producent van nieuwsprenten, in: *Prentwerk 1500-1700* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 2001, Deel 52, ed. Jan de Jong, Mark Meadow, Bart Ramakers, Frits Scholten, Zwolle 2002, S. 155-186.

Veldman / Klein 2003

Veldman, Ilja M.: Klein, Clara: The Painter and the Poet: The Nucleus Emblematicum by Crispijn des Passe and Rollenhagen, in: *Mundus Emblematicus – Studies in Neo-Latin Emblem Books*, ed. Karl A.E. Enekel / Arnoud S.Q. Visser, *Imago Figurata Studies* Vol. 4, Turnhout 2003, S. 267-300.

Vetter 1922

Vetter, Ewald Maria: Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2. Reihe Bd. 15), Münster 1972.

Vignau-S. 1969

Vignau-Schuurman, Th.A.G.Wilberg: Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels, 2 Bände, Leiden 1969.

Voet 1969-1972

Voet, L.: The Golden Compasses, A History an Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana I-II, Amsterdam 1969-1972.

Voet 1980-83

Voet, L.: The Plantin Press (1555-1589): A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden, Amsterdam 1980-83.

Voragine 1994

Voragine, Jacobus de: Legenda Aurea – Heiligenlegenden, ausgewählt und aus dem Lateinischen übersetzt von Jacques Laager, Zürich 1994.

Wang 1975

Wang, Andreas: Der "Miles Christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit, Frankfurt a.M. / Bern 1975 (Mikrokosmos 1).

Wadell 1969

Wadell, Majj-Brit: Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie, Göteborg 1969.

Wadell 1985

Wadell, Maj-Brit: Evangelicae Historiae Imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen (Gotheburg Studies in Art and Architecture 3). Göteborg 1985.

Warncke 1980

Warncke, Carsten-Peter: Die Seele am Kreuz – Emblematische Erbauungsliteratur und geistliche Bildkunst am Beispiel eines Dekorationsprogramms im ehemaligen Kloster St. Peter im Schwarzwald, in: Vestigia Bibliae, 1980, S. 159-203.

Warncke 1982a

Warncke, Carsten-Peter: Emblembücher in der Herzog-August-Bibliothek. Ein Bestandsverzeichnis, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 9 (1982), S. 346-370.

Warncke 1982b

Warncke, Carsten-Peter: Rezension von Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, München/Berlin, 1981, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 302-314.

Warncke 1987

Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 33), Wiesbaden 1987.

Warncke 2005

Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie – die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005.

Waterschoot 1996

Waterschoot, Werner: Emblemliteratuur uit de Officina Plantiniana in de zeventiende eeuw, in: Ex Officina Plantiniana Moretorum – Studies over het Drukkersgeslacht Moretus, Antwerpen 1996, S. 451-468.

Waterschoot 1999

Waterschoot, Werner: Johannes David editing Duodecim Specula, in: Manning / Vaeck 1999, S. 353-364.

Waterschoot 2001

Waterschoot, Werner: Antwerp books, publishing and cultural production before 1585, in: Patrick O'Brian: Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London, Cambridge 2001.

Waterschoot 2007

Waterschoot, Werner: Veridiucus christianus and Christelicken Waerseggher by Joannes David, in: Dekoninck 2007, S. 527-534.

Weibel 1909

Weibel, Walter: Jesuitismus und Barockskulptur, Strassburg 1909.

Weiler 1992

Anton G. Weiler: Soziale und sozial-psychologische Aspekte der Devotio Moderna, in: Schreiner 1992, S. 191-201.

Weingartner 1925

Weingartner, Josef: Der Geist des Barock (Verband der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung), Augsburg 1925.

Weisbach 1921

Weisbach, Werner: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

Wendland 1987

Wendland, Henning: Die Buchillustration: von den Frühdrucken bis zur Gegenwart, Aarau 1987.

Wessels 2000

Wessels, Gregor: Manierismen der technischen Zeichnung. Zur Ikonographie des Perpetuum Mobile, in: Holländer 2000, S. 587-618.

Wiebel 2001

Wiebel, Christiane: Graphische Bildzyklen im Kontext universaler Weltsicht – Überlegungen zur instruktiven Funktion allegorischer Bilderfolgen in der Niederländischen Graphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Cornelis Cort's Folge der „Sieben Freien Künste“, in: Stalla 2001, S. 57-66.

Wirth 1966

Wirth, Karl-August: Religiöse Herzemblematik, in: Das Herz, Bd.2, Biberach a.d. Riss, 1966, S. 63-106.

Wittkower 1937

Wittkower, Rudolph: Chance, Time and Virtue, in: Journal of the Warburg Institute 1937, S. 313-321.

Wittkower/Jaffé 1972

Wittkower, Rudolph / Jaffé, Irma B.: Baroque Art. The Jesuit Contribution, New York 1972.

Wittkower 1973

Wittkower, Rudolph: Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750 (Pelican History of Art), Harmondsworth 1973.

Wittkower 1975

Wittkower, Rudolph: Studies in the Italian Baroque, London 1975.

Wittkower 1984

Wittkower, Rudolph: Allegory and the migration of symbols (Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984.

Wittkower / Jaffé 1992

Wittkower, Rudolph / Jaffé, Irma B.: Architettura e arte dei Gesuiti, Mailand 1992.

Witwer 1995

Witwer, Toni: Die Gnade der Berufung: allgemeine und besondere Berufung bei Hieronymus Nadal am Beispiel der Gesellschaft Jesu, Würzburg 1995.

Wohlfeil 1986

Wohlfeil, Rainer: Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243, 1986, S. 91-100.

Wohlfeil 1991

Wohlfeil, Rainer: Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, hrsg.v. Brigitte Tolckemitt / Rainer Wohlfeil [Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 12] Berlin 1991, S. 17-35.

Wölfflin 1888

Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888.

Woltjer 1971

Woltjer, Jan Julian: Der niederländische Bürgerkrieg und die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande (1555-1648), in: Handbuch der europäischen Geschichte, hrsg. v. Theodor Schieder, Stuttgart 1971, S. 664-690.

Woodrow 1995

Woodrow, Alain: The Jesuits - a story of power, London / New York 1995.

Zedelmeier 1992

Zedelmeier, Helmut: Bibliotheca Universalis und Bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Heft 33), Köln / Weimar / Wien 1992.

Zeeden 1955

Zeeden, Ernst Walter: Das Zeitalter der Glaubenskämpfe 1555-1648 (= Gebhardt, B.: Handbuch der deutschen Geschichte II), Stuttgart 1955⁸.

Zeeden 1956

Zeeden, Ernst Walter: Das Zeitalter der europäischen Glaubenskämpfe. Gegenreformation und katholische Reform. Ein Forschungsbericht, in Saeculum VII. 1956, S. 321-368.

Zeeden 1958

Zeeden, Ernst Walter: Zur Periodisierung und Terminologie des Zeitalters der Reformation und Gegenreformation, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht VIII, 1958.

Zeeden 1960

Zeeden, E.W.: Stichwort Gegenreformation in: LThK IV, 1960, Sp. 585-588

Zeri 1957

Zeri, Federico: Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta, Torino 1957.

Zweite 1980

Zweite, Armin: Marten de Vos als Maler – Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980.

Zymner 2002

Zymner, Rüdiger: Das Emblem als offenes Kunstwerk, in: Harms/Peil 2002, S. 9-25.