

FRANCISCO  
ZURBARÁNS  
*CHRISTUS*  
*AM KREUZ MIT*  
*EINEM MALER*  
ALS METAPHER  
DER CHRISTUS-  
VERÄHNLICHUNG

Steffen Zierholz

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#1-2020, S. 61–96

<https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1.73105>

## ABSTRACT

Francisco Zurbaráns *Christus am Kreuz mit einem Maler* gehört zu den enigmatischsten Gemälden im Œuvre des Künstlers. Im Anschluss an neuere metapikturale Überlegungen kontextualisiert der folgende Beitrag die im Werk vorhandene Ambiguität von Präsenz und Repräsentation innerhalb der frühneuzeitlichen Gebetspraxis. Darüber hinaus wird das Werk in Beziehung zum in der Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts häufig anzutreffenden Motiv der ‚malenden‘ Seele gesetzt. Als Metapher der Christusverähnlichung visualisiert das Gemälde ein zentrales Anliegen monastischer Spiritualität: die Metamorphose der eigenen Seele in das Bild des leidenden Christus.

## KEYWORDS

Zurbarán; Meditation; imitatio Christi; Malerei als Metapher; Lebenskunst.

Francisco Zurbaráns (1598–1664) im Prado in Madrid befindliche Kruzifix-Darstellung zeigt einen abgemagerten, nahezu unblutigen und unversehrten Christus am Kreuz [Abb. 1].<sup>1</sup> Christus, aus der Mittelachse leicht nach links versetzt, ist mit einem weißen, seitlich geschnürten Perizoma bekleidet. Sein etwas vorgebeugtes Haupt ist einem älteren Maler in antiker Tunika mit schütterem Haar zugewandt. Dieser hat seine rechte Hand in einem Gestus der Beteuerung ans Herz geführt, während er in seiner linken Hand Pinsel und Palette hält. Der in seitlichem Profil dargestellte Maler, möglicherweise ein Selbstbildnis Zurbaráns in der Rolle des heiligen Lukas, schaut zu Christus hinauf. Er hat den Mund leicht geöffnet, so dass der Eindruck eines Zwiegesprächs zwischen ihm und dem Gottessohn entsteht.<sup>2</sup> Zurbarán verzichtete zugunsten einer dramaturgischen Verdichtung auf narrative Details – im Hintergrund ist lediglich ein auf Golgatha verweisender Hügelzug angedeutet –, so dass sich die Aufmerksamkeit des Rezipierenden vollkommen auf die beiden Protagonisten konzentriert. Diese Verdichtung wird durch das links oben einfallende Licht, das die beiden Figuren im Halbdunkel plastisch hervortreten lässt, weiter intensiviert. Die Darstellung im Viernageltypus geht auf den Maler und Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (1564–1644) zurück, der diesen in seiner *Arte de la pintura* als die traditionsreichere und wahrheitsgemäße Variante empfahl.<sup>3</sup> Zurbarán malte Christus mit übereinandergelegten statt mit parallel positionierten Beinen und verband die statuarische Ruhe mit einem sanften Pathos, welches die Darstellung für einen devotionalen Kontext prädestinierte. Wenngleich das Bild nicht signiert ist, wurde Zurbaráns Autorenschaft nie angezweifelt. Unklarheit besteht hingegen in der Datierung des Werks. Ein Teil der Forschung nimmt für die Entstehung einen Zeitraum zwischen 1630

1

Ich danke Joris van Gastel und Johannes Gebhardt für die kritische Durchsicht und hilfreichen Kommentare. Mein besonderer Dank geht an Tristan Weddigen, der mir durch die großzügige Förderung an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte die Niederschrift dieses Aufsatzes ermöglichte. Allgemein zu Zurbarán siehe *Zurbarán. Meister der Details* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast), hg. von Beat Wismer, Odile Delenda und Mar Borobia, München 2015; *Zurbarán. A New Perspective* (Ausst.-Kat. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), hg. von Odile Delenda und Mar Borobia, Madrid 2015; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán 1598–1664. Catálogo razonado y crítica*, 2 Bde., Madrid 2009; Julián Gállego und José Gudiol, *Zurbarán 1598–1664*, New York 1977; Martin S. Soria, *The Paintings of Zurbarán. Complete Edition*, London 1953.

2

Die Selbstbildnis-These unter anderem bei Juan Antonio Gaya Nuño, *Zurbarán* (Los grandes maestros de la pintura, Bd. 6), Barcelona 1948, 170; Hugo Kehrer, *Francisco de Zurbarán*, München 1918, 176; Victor I. Stoichita, *Francisco de Zurbarán. Der Maler vor dem Gekreuzigten, um 1660/1664*, in: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 90–92; Delenda, *Francisco de Zurbarán*, Bd. 1, 675; Susann Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei* (Ars Iberica, Bd. 1), Frankfurt 1995, 122–129.

3

Pacheco widmete dieser Frage ein Kapitel seines Malereitraktats („En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo Nuestro Redentor“), siehe Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1649, 593–620; hierzu Juan José Lahuerta, *The Crucifixions of Velázquez and Zurbarán*, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 65/66, 2014/2015, 259–274; Jonathan Brown, *Image and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* (Princeton Essays on the Arts, Bd. 6), Princeton 1978, 63–83.



[Abb. 1]  
Francisco Zurbarán, Christus am Kreuz mit einem Maler, 1660–1664, Öl auf Leinwand, 105 x 84 cm. Madrid, Museo del Prado © Museo del Prado, Madrid.

und 1635 an, allerdings legt die Selbstbildnis-These aufgrund des fortgeschrittenen Alters des im Bild dargestellten Malers eine spätere Entstehungszeit zwischen 1660 und 1664 nahe.<sup>4</sup> Kruzifix-Darstellungen sind im Œuvre des Künstlers nicht außergewöhnlich und werden von Zurbarán zahlreich variiert. Dass aber der gekreuzigte Christus zusammen mit einem Maler dargestellt wird, bildet innerhalb seines Gesamtwerks eine Ausnahme und ist ein Unikum in der gesamten abendländischen Malerei.<sup>5</sup>

Die Ikonografie geht auf ein um 1600 weitverbreitetes Schema zurück, das den Kruzifixus zusammen mit einem gläubigen Stifter als Halbfigur zeigt.<sup>6</sup> Doch anders als bei ‚gewöhnlichen‘ Stifterfiguren wird das pikurale Verhältnis zum gekreuzigten Christus durch die Darstellung des Malers weitaus stärker verunklärt: Steht der Maler vor einem eben vollendeten großformatigen Gemälde, ähnlich wie Diego Velázquez in *Las Meninas*, oder hat er eine visionäre Erscheinung? Handelt es sich um ein inneres Bild in der Imagination des Malers, um eine Veräußerlichung eines inneren Erlebnisses? Kann die mentale Repräsentation als künstlerische Idee bestimmt werden oder als Gegenstand einer geistlichen Übung, die die Nachahmung des Tugendbeispiels zum Ziel hat? Hat der Maler sich mit Hilfe des Bildes in die Darstellung hineinversetzt und diese verlebendigt? Die von Victor I. Stoichita in dieser Form beschriebene Ambiguität, die hier als eine Ambiguität von Präsenz und Repräsentation und nicht als eine von Realität und Illusion verstanden werden soll, ist für die Funktion des Bildes von zentraler Bedeutung.<sup>7</sup> Sie diente jüngst Steven F. Ostrow als Ausgangspunkt, um für ein metapikturales Interesse des Künstlers zu argumentieren, das – auch weil keine theoretischen Schriften von Zurbarán überliefert sind – mit den Mitteln der Kunst, das heißt, als rein visu-

4

Eine Spätdatierung bei Soria, *The Paintings of Zurbarán*, 187; Delenda, Francisco de Zurbarán, Bd. 1, 674–675; Gabriele Finaldi, *Cristo crocifisso con un pittore*, in: Ignacio Cano Rivero (Hg.), *Zurbarán (1598–1664)*, Ferrara 2013, 200. Eine Übersicht bei Steven F. Ostrow, Zurbaráns Cartellini. Presence and the Paragone, in: *The Art Bulletin* 99, 2017, 67–96, Anm.

1.

5

Vgl. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters* (Bild und Text), München 1997, 74.

6

Vgl. André Chastel, *Le donateur ‚in abisso‘ dans les ‚pales‘*, in: Lucius Grisebach und Konrad Renger (Hg.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1977, 273–283.

7

Vgl. Stoichita, *Das mystische Auge*, 74; zur Frage nach Realität und Illusion siehe *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700* (Ausst.-Kat. London, The National Gallery), hg. von Xavier Bray, London 2009, 80; Ostrow, Zurbaráns Cartellini, 67. Die Frage nach Realität und Fiktion ist aus dem Grunde obsolet, weil das Bild im Vergleich zu Zurbaráns anderen Kruzifix-Darstellungen deutlich kleiner ist und für eine private Andacht konzipiert war. Der Betrachter war sich damit sehr wohl über den Status der Darstellung als ‚Bild‘ bewusst. Grundsätzlich zur Kritik am Illusionsbegriff Frank Büttner, *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*, in: *Das Münster* 51, 2001, 108–127.

elle Diskursform geführt wird.<sup>8</sup> Ähnlich den *cartelas*, kleine signierte Trompe-l'oeil-Papierstücke, mit denen sich Zurbarán zuweilen indexikalisch in den Repräsentationsprozess einschreibt (etwa in der Kruzifix-Darstellung des *Art Institute of Chicago*), weist er sich hier figürlich als „creator of the image“<sup>9</sup> aus. Es ist insbesondere die nahe der ästhetischen Grenze platzierte Farbpalette, die für den Eindruck der Ambivalenz verantwortlich ist. Sie weist jene Farben auf, mit denen Zurbarán das Gemälde in seinen verschiedenen Nuancen realisiert hat, und sensibilisiert für ein Bewusstsein der Darstellung als gemaltes Bild [Abb. 2]. Entsprechend der dargestellten Farbpalette überwiegen sanfte Braun- und Ockertöne. Dagegen wurde die rote Farbe, die auch auf einigen der Pinsel zu erkennen ist, weder für den Hintergrund noch für Christus verwendet. Sie findet sich vielmehr in einem Mischungsverhältnis mit Weiß ausschließlich in der Tunika des Künstlers wieder. Damit wird auch die Figur des Malers als eine Repräsentation gekennzeichnet, zugleich aber in ein subtiles Verhältnis der Präsenz zu Christus am Kreuz gesetzt.

Die Materialität der Farbe unterstützt den Eindruck der Uneindeutigkeit. Seit Leon Battista Albertis Malereitratat besaß Farbe keinen Wert mehr an sich, sondern war lediglich Medium, um andere Gegenstände, Materialien oder Texturen auf der Leinwand abzubilden. In diesem Sinne muss auch Albertis Forderung verstanden werden, auf die Verwendung von Blattgold zu verzichten und den Glanz des Goldes stattdessen mit Farben nachzuahmen.<sup>10</sup> Anders als in Tizians oder Diego Velázquez' Spätwerken, in denen die Sichtbarkeit der Pinselführung sehr wohl die Präsenz des Materials vor Augen führt und die Artifizialität des Bildes offenlegt, reduziert Zurbarán die ästhetische Distanz und unterdrückt die Materialität der Farbe, um den Eindruck einer vollkommenen mimetischen Repräsentation zu erzeugen. Einzig das Motiv der Palette, das auf Künstler(selbst)bildnissen sowie in Atelier- und Werkstattdarstellungen häufig begegnete, bot Zurbarán die Möglichkeit, Farbe als Material zu präsentieren. Nur auf der Palette geht

## 8

Mit dem Fokus auf *cartelas* Ostrow, Zurbaráns Cartellini; siehe auch Karin Hellwig, Künstleridentität und Signatur in Spanien im 17. Jahrhundert. Velázquez, Zurbarán, Ribera und Palominos Kommentare im ‚Parnaso Español Pintoresco Laureado‘, in: Nicole Heegner und Florian Horsthemke (Hg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg 2013, 316–339; allgemein zu metapikturalen Fragen siehe Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (Bild und Text), München 1998; Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003.

## 9

Ostrow, Zurbaráns Cartellini, 67.

## 10

Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, 147–148: „Und selbst wenn er die Dido des Vergil malte, deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, und deren purpurnes Gewand mit Gold umgürtet war, auch die Zügel des Pferdes und alles übrige war aus Gold, so möchte ich überhaupt nicht, dass hier Gold verwendet würde, denn der Künstler erringt mehr Bewunderung und Ansehen, wenn er den Glanz des Goldes mit Farben nachahmt.“



[Abb. 2]  
Detail aus Abb. 1.

die Repräsentation der Farbe mit der Präsenz der Farbe einher.<sup>11</sup> Nur dort tritt Farbe letztmals präsenzhaf als Material auf, bevor sie auf der Leinwand, verstanden als „un piano coperto di campi di colori“<sup>12</sup>, zum Medium der Repräsentation wird und als solches wiederum eine ästhetische Präsenz erzeugt. Während solche meta-pikturalen, den Herstellungsprozess des Bildes offenlegenden Strategeme für gewöhnlich als Indikatoren einer Autonomisierung des Kunstwerks verstanden werden, exploriert dieser Beitrag die Ambiguität von Präsenz und Repräsentation im historischen Kontext mentaler Gebetspraktiken.

Ein Tagebuch-Eintrag Peter Fabers (1506–1546), eines Mitbegründers des Jesuitenordens, zeigt, wie das Gebet für die Ambiguität von Präsenz und Repräsentation sensibilisiert hat. Faber erkannte, versunken vor einem Kruzifix, die Kraft des Bildes, dem Betrachter Abwesendes vor Augen zu führen und ihm präsent zu machen: „Wie ich mich dem Kruzifix 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 zum Bewußtsein) als Darstellungen [repraesentationes] bezeichnet, weil sie die dargestellten Personen wieder da sein lassen und sie gegenwärtig vor uns hinstellen [quia denuo nobis praesentes ipsas faciunt]. So bat ich mit großer Andacht Gott Vater, Er möge mir diese Gnade der Gegenwart [praesentiae] Christi schenken und Ihn meinem Gemüt vergegenwärtigen [praesentem facere] – so, wie die heiligen Bilder für die fromm und katholisch denkenden Gläubigen eine große Kraft der Vergegenwärtigung [virtutem repraesentativam] haben.“<sup>13</sup> Dass mit Faber ein Jesuit zu dieser Einsicht kam, mag mehr als nur ein Zufall sein. Der jesuitische Wahrnehmungshabitus wurde durch Praktiken des Gebets geformt, die der Ordensgründer Ignatius von Loyola (1491–1556), aufbauend auf einer mittelalterlichen Tradition, in seinen *Geistlichen Übungen* systematisiert und popularisiert hat.<sup>14</sup> Diese Gebetsübungen sind durch Techni-

11

Vgl. Monika Wagner, *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 18.

12

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878, 171.

13

Siehe den Eintrag vom 6. Juli 1543 in Peter Faber, *Fabri Monumenta. Beati Petri Fabri Epistolae, Memoriale, et Processus*, (Monumenta Historica Societatis Iesu, Bd. 14), Madrid 1914, 659; Übersetzung zitiert nach Peter Faber, *Memoriale. Das geistliche Tagebuch des ersten Jesuiten in Deutschland*, Einsiedeln 1989, 259; in einem ähnlichen Kontext siehe Ralph Dekoninck, *Visual Representation as Real Presence. Otto van Veen's 'Naples Vision of Saint Thomas Aquinas'*, in: Caroline van Eck, Joris van Gastel und Elsje van Kessel (Hg.), *The Secret Lives of the Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life*, Leiden 2014, 179–199; siehe auch die Studie von Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, der die Ambivalenz von Präsenz und Repräsentation medientheoretisch exploriert.

14

Vgl. Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen*, in: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*, hg. von Peter Knauer, Würzburg 1998, 85–270; zu den *Geistlichen Übungen* siehe Kurt Ruhsdorfer, *Das Prinzip ignatianischen Denkens. Zum geschichtlichen Ort der 'Geistlichen Übungen' des Ignatius von Loyola*, Freiburg i. Br. 1998; ders., *Das moderne und das postmoderne*

ken gekennzeichnet, bei der die Wahrnehmung der inneren Bilder der Imagination zwischen Repräsentation und Präsenz changiert: Zunächst werden in der ‚Zusammenstellung des Raumes‘ (*compositio loci*), eine obligatorische Vorübung vor jeder Meditation, der biblische Schauplatz und die szenische Konfiguration mit Hilfe der Einbildungskraft vergegenwärtigt (*repraesentans*).<sup>15</sup> Im Anschluss wird die Szene durch die ‚Anwendung der Sinne‘ (*applicatio sensuum*) belebt und durch ein inneres Sehen, Hören, Fühlen, Tasten und Schmecken zu einem imaginären Erlebnis verlebendigt.<sup>16</sup> Als Instrument der „Präsentmachung“<sup>17</sup> überwindet die ‚Anwendung der Sinne‘ die zeitliche und räumliche Distanz der biblischen Ereignisse und macht den Meditierenden zu einem unmittelbaren Teilnehmer und Akteur des Geschehens. Im Vordergrund steht nun nicht mehr die diskursive Durchdringung eines Glaubensgeheimnisses, sondern die affektive Selbststimulierung. Die Entwicklung des Darstellungsmodus von der ‚Zusammenstellung des Raumes‘ hin zur ‚Anwendung der Sinne‘ kann so als eine Verschiebung von der *re-praesent-atio* einer Darstellung hin zu ihrer *praesentia* charakterisiert werden. Die Darstellung verliert ihren Zeichencharakter, sie wird zum Dargestellten und gewinnt eine lebensähnliche Präsenz.<sup>18</sup>

Ähnliche Überlegungen finden sich in Luis de Granadas *Libro de la oración y meditación* (1566). De Granada (1504–1588) war ein einflussreicher dominikanischer Theologe und Autor asketischer

Interesse an den Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, in: *Theologie und Philosophie* 73, 1998, 334–363; Klára Erdei, *Auf dem Wege zu sich selbst. Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 8), Wiesbaden 1990, bes. 99–112, 158–174; Lilly Zarncke, *Die Exercitia spiritualia des Ignatius von Loyola in ihren geistesgeschichtlichen Zusammenhängen* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 49), Leipzig 1931.

15

Zur ‚Zusammenstellung des Raumes‘ siehe die grundlegende Studie von Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistique jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris 1992; Michel Olphe-Galliard, *Composition de lieu*, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Bd. 2, Paris 1953, Sp. 1321–1326; Wietse de Boer, *Invisible Contemplation. A Paradox in the Spiritual Exercises*, in: Karl Enekel und Walter Melion (Hg.), *Meditatio – Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture* (Intersections, Bd. 17), Leiden 2011, 233–256; Christine Göttler, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform* (Proteus. Studies in Early Modern Identity Formation, Bd. 2), Turnhout 2010, 278–317.

16

Zur ‚Anwendung der Sinne‘ siehe Hugo Rahner, *Die Anwendung der Sinne in der Betrachtungsmethode des heiligen Ignatius von Loyola*, in: ders., *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg i. Br. 1964, 344–369; Josef Sudbrack, *Die ‚Anwendung der Sinne‘ als Angelpunkt der Exerzitien*, in: Michael Sievernich und Günter Switek (Hg.), *Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Freiburg i. Br. 1990, 96–119; für einen mittelalterlichen Kontext siehe die Arbeiten von Niklaus Largier, *Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 37, 2005, 393–412 und ders., *Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte*, in: Manuel Braun und Christopher Young (Hg.), *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen* (Trends in Medieval Philology, Bd. 12), Berlin 2007, 43–60.

17

Rahner, *Die Anwendung der Sinne*, 353.

18

Caroline van Eck, *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge/New York 2007, 19.

Schriften, der im 17. Jahrhundert besonders geschätzt wurde. Francisco Pacheco hat ihn im 1599 in Sevilla erschienenen *Libro de descripcion de verdaderos retratos, de illustres y memorables varones* abgebildet, während sich von Zurbarán ein in Privatbesitz befindliches Bildnis von 1651 erhalten hat.<sup>19</sup> De Granada verfasste sein *Libro* auf Kastilisch, so dass es einem breiten Rezeptionskreis interessierter Laien zugänglich war. In diesem Traktat unterscheidet er zwischen einer „meditacion intellectual“ und einer „meditacion imaginaria“. Letztere wird dann verwendet, wenn der Gegenstand der Meditation figurativer Natur ist und in der Imagination gebildet werden kann („figurar con la imaginacion“), so etwa die Passion Christi, das Letzte Gericht, das Inferno oder das Paradies. Dabei müsse man sich all jene Dinge an dem Ort präsent machen („en presencia nuestra“), an dem man sich gerade aufhalte („en aquel mismo lugar donde estamos“), denn durch die Darstellung der Dinge („representacion de las cosas“) werden die Betrachtung und die dazugehörige Gefühlswirkung lebendiger („mas viva la consideracion y sentimiento dellas“).<sup>20</sup>

Die bei Zurbarán durch Licht und Schatten gesteigerte körperliche Präsenz Christi regt den Betrachter zu einem imaginären Dialog an, wobei Unbestimmtheitsstellen in der Darstellung seine Imagination weiter stimulieren. So liegt die linke Gesichtshälfte Christi gänzlich verdunkelt im Schatten und die Konturen verlieren sich durch die skizzenhaft aufgetragenen schwarzen Pinselstriche. Dass damit gezielt der Eindruck eines Zwiegesprächs erweckt werden sollte, kann durch zeitgenössische Beispiele belegt werden. Victor Stoichita verweist auf einen erhaltenen Vertrag mit dem spanischen Bildhauer Juan Martínez Montañes (1568–1649) über dessen 1603/1604 entstandenen *Cristo de la Clemencia* in der Kathedrale in Sevilla – der Stadt, in der Zurbarán einen Großteil seines Lebens gearbeitet hat. Für dieses Werk forderte man, dass der Gekreuzigte „so dargestellt wird, daß er auf jeden blickt, der zu seinen Füßen betet, so als spräche er wehklagend zu ihm über das, was er gerade für ihn erleidet.“<sup>21</sup> Derartige Gespräche waren zentraler Bestandteil frühneuzeitlicher Gebetspraxis und standen ganz im Zeichen der affektiven Vergegenwärtigung. Exemplarisch sei die Anleitung aus der ersten Woche der *Geistlichen Übungen* zitiert, die möglicherweise den Hintergrund für Montañes' und Zurbaráns Darstellungen bildete: „Gespräch: Indem man sich Christus unseren Herrn vorstellt, vor einem ans Kreuz geheftet, ein Gespräch halten: Wie er als Schöpfer gekommen ist, Mensch zu werden, und von ewigem Leben zu zeitlichem Tod, und so für meine Sünden zu sterben. [...] Das Gespräch wird gehalten, indem man eigentlich spricht, so

19

Vgl. Delenda, Francisco de Zurbarán, 31.

20

Luis de Granada, *Libro de la oración y meditación*, Salamanca 1571, 220v.

21

Zitiert nach Stoichita, Das mystische Auge, 72.

wie ein Freund zu einem anderen spricht oder ein Knecht zu seinem Herrn, indem man bald um irgendeine Gnade bittet, bald sich wegen einer schlechten Tat anklagt, bald seine Dinge mitteilt und in ihnen Rat will.“<sup>22</sup> Aufgrund des intensiven Gebrauchs innerer Bilder war es naheliegend, auch das materielle Bild in die Gebetspraxis miteinzubeziehen, zumal der kunsttheoretische Diskurs seit Alberti die Präsenz erzeugende Fähigkeit der Malerei hervorgehoben hat. Es war der Bologneser Erzbischof Gabriele Paleotti (1522–1597), bezeichnenderweise ein Geistlicher, der die affektive Stimulierung des Betrachters durch „*imagini fatte al vivo*“<sup>23</sup> zum höchsten Ziel von sakraler Kunst erklärte. Seit Paleotti stimmten Meditation und Malerei nicht nur in ihrer Fähigkeit zur Präsenzerzeugung überein, sondern fielen nun auch erstmals in ihrer wirkungsästhetischen Zielsetzung zusammen. Mit Bezug auf Paleotti schreibt Pacheco, dass Bilder den Verstand unterweisen, den Willen bewegen und göttliche Dinge in Erinnerung rufen.<sup>24</sup> Bereits de Granada empfahl früh, sich für die Meditation ein Bild des spezifischen Glaubensgeheimnisses vor Augen zu stellen, um die Andacht zu fördern.<sup>25</sup> Das 1599 publizierte offizielle *Direktorium* zu den *Geistlichen Übungen* vergleicht die Meditation sogar mit einer Bildbetrachtung, die vom Großen immer mehr ins Detail gehe.<sup>26</sup> Ausgehend von Jeró-

22

Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen*, 54; zum Einfluss der ignatianischen Übungen in Bezug auf Zurbaráns Stillleben siehe Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990, bes. 70–77.

23

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1961, Bd. 2, 117–509, hier 230: „Essendo dunque la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere istrumento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti“; zu dieser Stelle siehe Christine Göttler, *The Temptation of the Senses at the Sacro Monte di Varallo*, in: Wietse de Boer und dies. (Hg.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe* (Intersections, Bd. 26), Leiden/Boston 2013, 393–451, hier 401–402; Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts* (Kunstgeschichte, Form und Interesse, Bd. 11), Münster 1988, 134; für das Mittelalter vgl. Frank Büttner, *Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Frühwald, Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider (Hg.), *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*, Tübingen 1998, 195–213; Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998; Kathryn M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages* (Disciplina monastica, Bd. 8), Turnhout 2011; Denise L. Despres, *Ghostly Sights. Visual Meditation in Late-Medieval Literature*, Norman 1989.

24

Pacheco, *Arte de la pintura*, 142: „No se puede cabalmente declarar el fruto que de las mages se recibe. Amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas Divinas.“

25

De Granada, *Libro de la oración y meditación*, 410r–411v: „y pues a ellos, no se da, contente se con rezar vocalmente algunas oraciones, o passos della passion, y como fueren rezando, assivayan, aunque brevemente, pensando en aquel misterio, y tengan alguna imagen devota delante, porque todo esto ayudara a su devocion.“

26

Claudio Acquaviva, *Directoria conscripta*, in: Ignacio Iparraguirre (Hg.), *Directoria Exercitiorum Spiritualium (1540–1599)* (Monumenta Historica Societatis Iesu, Bd. 76), Rom 1955, Doc. 43, 150: „deinde vero in ipsa meditatione incipiat in singulis eius partibus immorari, easque ponderare et penetrare. Ut cum quis coniciit oculos in tabulam aliquam pictam, in qua sit varietas rerum pictarum, prius unico intuitu omnia confuse cernit, et scit quid in ea

nimo Nadals (1507–1580) *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, einem Meilenstein, der das Genre des Meditationsbildes maßgeblich geprägt hat, belegt die Fülle bebildeter Meditationsliteratur, dass die Einbindung von Bildern in die Praxis des mentalen Gebets im 17. Jahrhundert zu einer weitverbreiteten Kulturtechnik avanciert war.<sup>27</sup> Umgekehrt ist es wahrscheinlich, dass die Lektüre dieser Art von Literatur einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Rezeptionsbedingungen des sakralen Bildes hatte.<sup>28</sup>

In diesem Sinne kann der Gestus, mit dem der Maler seine rechte Hand ans Herz führt, als weitere bildimmanente Strategie verstanden werden, die den Betrachter für spirituelle Sehweisen disponiert.<sup>29</sup> Der Gestus ist bekanntlich ein traditioneller Ausdruck der Reue und der Zerknirschung des Herzens (*contritio cordis*), da aber im Fall des Malers eben diese Hand für gewöhnlich den Pinsel führt, konnte der spirituell geübte Betrachter die Geste mit der Formel *velut in corde depingere* assoziieren: „Was also bedeutet Meditation oder meditieren?“, fragt der flämische Jesuit Antoine Sucquet (1574–1627) in seiner erstmals 1620 in Antwerpen gedruckten *Via vitae aeternae*. Es bedeute nichts anderes, so Sucquet im Schlüsselkapitel *De modo meditandi*, als ein Glaubensgeheimnis oder eine Lehre aus dem Leben Christi oder die Vollkommenheit Gottes mit den dazugehörigen Personen, Handlungen, Worten, Orten und Zeiten mit seiner Seele zu betrachten („considerare cum animo suo“) und gleichsam in das Herz zu malen („velut in corde depingere“).<sup>30</sup>

tabula contineatur; postea vero figit oculos in singulis particularibus rebus, quae ibi pictae sunt, easque sigillatim melius et accuratius perpendit.“

27

Zu Nadals *Adnotationes et meditationes in Evangelia* siehe Walter S. Melion, *The Art of Vision in Jerome Nadal's Adnotationes et meditationes in Evangelia*, in: Jerome Nadal, *Annotations and Meditations on the Liturgical Gospels I: The Infancy Narratives*, hg. und übers. von Frederick Homann, Philadelphia 2003, 1–96; Paul Rheinbay, *Biblische Bilder für den inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507–1580)*, Egelsbach 1995; Miguel Nicolau, *Jeronimo Nadal. Obras y doctrinas espirituales*, Madrid, 1949; Thomas Buser, *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome*, in: *The Art Bulletin* 58, 1976, 424–433.

28

Vgl. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981. Darin unterscheidet Belting eine subjektive „sozialpsychologische[n] Funktion“, die sich auf Dispositionen, Sehkonventionen, und Erwartungshaltungen des Betrachters bezieht, und eine Funktion, die „objektive Zweckbindung“ ist. Damit kann jedes Bild als Andachtsbild verstanden werden, sobald es mit Praktiken der Andacht verbunden wird; grundsätzlich zum historischen Betrachter siehe Sebastian Schütze, *Zur Rekonstruktion historischer Wahrnehmung in den Kulturwissenschaften*, in: ders. (Hg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005, 7–14, hier 7; Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16), Berlin 1990; Pamela M. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot 2008.

29

Klaus Krüger spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von einer „Diskontinuität des Sehens“; ders., *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, 27.

30

Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae*, Antwerpen 1630, 501: „Quid ergo Meditatio vel meditari? Est considerare cum animo suo, & velut in corde depingere mysterium, aut doctrinam aliquam è vitâ Christi, vel denique perfectionem Dei cum circumstantiis personae, actionum, verborum, loci ac temporis.“ Vgl. hierzu auch Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton 2002, 48.

Das Herz als metaphorischer Bildträger verweist damit, wie auch das lateinische *re-cor-dari*, auf die „emotionally engaged work of making memory images“.<sup>31</sup>

Boetius à Bolswert (1585–1633) hat die Formel *depingere in corde* in mehreren Begleitillustrationen zu Sucquets Traktat künstlerisch umgesetzt. Erstmals bei der *Geburt Christi* verweist die malende Seele auf das Verfahren der Präsenzerzeugung mittels innerer Bilder [Abb. 3].<sup>32</sup> Dass dieses Verfahren am Beispiel der Geburt Christi erläutert wird, ist mehr als nur ein Zufall, wurde diese doch seit Johannes von Damaskus (ca. 675–749) und dem Zweiten Konzil von Nicäa (787) zur Rechtfertigung der sakralen Bildproduktion angeführt.<sup>33</sup> Mit der Fleischwerdung Gottes (Johannes 1,1–14), einem der zentralen christlichen Glaubensdogmen, wurde der bis dahin unsichtbare Gott sichtbar und für die menschlichen Sinne wahrnehmbar gemacht. Wohl aus diesem Grund führen auch die *Geistlichen Übungen* die ‚Anwendung der Sinne‘ bei der Geburt Christi ein. Die ‚Zusammenstellung des Raumes‘ entspricht, wie aus dem dazugehörigen Fließtext hervorgeht, der Bildkomposition („Compositio loci, ut in imagine“).<sup>34</sup> Das System der Buchstaben-Annotationen, das sich mit Nadals *Meditationes et Adnotationes in Evangelia* etabliert hat, verweist auf einen Begleittext, der die einzelnen Bildelemente erläutert und Betrachtungspunkte zur Meditation bereitstellt. Die Hauptszene zeigt die Anbetung der Hirten vor einer verfallenen Architektur. Das von einem Nimbus hinterfangene Christuskind ist umringt von drei Hirten, die mit bewegten Gesten ihre innere Erregung und Andacht zum Ausdruck bringen. Maria sitzt demütig zur Rechten des Kindes, während Josef mit verschränkten Armen hinter ihr steht. Die Personifikation der Tugend (‚Q‘), die sich durch einen Strahlenkranz von der Gruppe abhebt, zeigt mit der rechten Hand auf Christus und hat die linke Hand ans Herz geführt. Über der Anbetung hat sich die Wolkendecke geöffnet, wodurch der Blick auf die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung frei wird. Sie blicken auf das Geschehen hinab und unterstreichen die theologische Bedeutung des Ereignisses. Im Hintergrund rechts wird die Bergpredigt (Matthäus 5–7) dargestellt, in der Christus, mit der rechten Hand auf die Tugend verweisend,

31

Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge Studies in Medieval Literature, Bd. 34), Cambridge 1998, 133–135; dort auch zur Formel (*de*)*pingere in corde* bei Hieronymus und Augustinus; siehe auch Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Status, fonctions, et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genf 2005, 196; Göttler, *Last Things*, 189.

32

Vgl. Chippis Smith, *Sensuous Worship*, 49; Dekoninck, *Ad imaginem*, 186–208; Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625* (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, Bd. 1), Philadelphia 2009, 153–187.

33

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 170; Patricia Ranft, *How the Doctrine of the Incarnation Shaped Western Culture*, Lanham 2013.

34

Sucquet, *Via vita aeternae*, 517.



[Abb. 3]  
Boetius à Bolswert, „Vis modum meditandi nosse?“, in: Sucquet, *Via vitae aeternae*, Imago XI. Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam.

seine Lehre verkündet und seine Jünger in der christlichen Lebensform unterweist. Von besonderem Interesse ist der auf einer leichten Anhöhe stehende Maler mit Pinsel und Palette im Vordergrund. Er hat sich die Geburt Christi vergegenwärtigt und wohnt ihr als Augenzeuge bei. Seine Darstellung in Rückansicht erleichtert dem Betrachter die einfühlsame Anteilnahme am Geschehen. Sein Blick ist auf die Anbetung gerichtet, während die Personifikation der Seelenruhe (*tranquillitas animae*) ein Herz hält, das dem Maler als Leinwand dient. Diese ist in fünf Bildfelder eingeteilt, die überwiegend Details der Geburt Christi zeigen. Sie strukturieren die Meditation, indem sie die simultane Wirkung der Gesamtkomposition abschwächen und in ihre einzelnen Elemente zergliedern. Boetius à Bolswert muss für die visuelle Umsetzung eng mit Sucquet zusammengearbeitet haben. Jedenfalls berücksichtigt seine Darstellung vorbildhaft die spirituell vorgegebenen Wahrnehmungskontexte. Die in das Herz gemalten, Repräsentation gewordenen Bilder entsprechen den Meditationen, auf die der Schwerpunkt gelegt werden soll. Die in die einzelnen Kompartimente eingeschriebenen Fragen *Quis?* (D'), *Quid?* *Quomodo?* (E'), *Ubi?* *Quando?* (F'), *Cur?* (G'), *Quae virtus elucet?* (H') und *Qua eius occasio?* (I') machen deutlich, dass die Meditationen eine intellektuelle Durchdringung und theologische Reflexion über die Bedeutung der Geburt Christi für den Menschen zum Ziel haben. So zeigt die Frage nach dem Warum die Befreiung einer gerechten Seele aus dem *Limbus patrum* durch Christus. Damit ist die grundsätzliche eschatologische Dimension des Ereignisses angesprochen, die eine Umkehr und Lebensreform notwendig macht. In diesem Zusammenhang muss auch die Darstellung der Bergpredigt verstanden werden. Dagegen sind die Elemente, die der Maler nicht als bildliche Repräsentationen realisiert hat, sondern augenblicklich in ihrer leibhaften Präsenz erlebt, mit dem affektiven, der ‚Anwendung der Sinne‘ zugeordneten Teil der Meditation verbunden. Die relevanten Buchstaben der Anbetungsszene verweisen auf bestimmte auszuübende Affekte: Dankbarkeit (L'), Freude (M'), Bewunderung (N') mit den Hirten, Mitleid (O') dagegen mit Joseph. Es handelt sich jeweils um bestimmte vordefinierte Affekte, die je nach Meditationsgegenstand variieren: „Wenn die Betrachtung über die Auferstehung geht, um Freude mit dem freudigen Christus bitten; wenn über das Leiden, um Qual, Tränen und Pein mit dem gepeinigten Christus bitten.“<sup>35</sup> Die Bedeutung des Affekts (*affectus*) lag nach scholastischer Auffassung in seiner Kraft, den Willen (*voluntas*) zu transformieren und damit unmittelbar die christliche Lebenspraxis zu beeinflussen. So expliziert Alonso Rodríguez (1526–1616) in seinem 1609 in Sevilla gedruckten *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, das durch die praktische Ausrichtung zu einem der erfolgreichsten Manuale der Erbauungsliteratur avancierte, dass sich Meditation nicht nur auf „discursos, i consideraciones del entendimiento“ beschränken dürfe, da dies mehr Stu-

<sup>35</sup>

Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen*, 48.

dium als Gebet sei. Stattdessen seien alle Meditationen lediglich ein Mittel, um Affekte zu erregen und christliche Tugenden ins Handeln umzusetzen.<sup>36</sup>

Die Figur des Malers setzt bei Zurbarán die Dialektik von Präsenz und Repräsentation frei und disponiert den Betrachter für ein meditatives Wahrnehmungserlebnis (*velut in corde depingere*). In diesem Kontext verweist die Tätigkeit des Malers beziehungsweise die ‚Bildwerdung‘ der Farbpigmente metaphorisch auf innere Formungs- und Bildungsprozesse oder spezifischer auf die Prozesse der Verähnlichung und Angleichung an Christus. Nach Luis de Granada liegt die *virtus* des Gebets unter anderem in seiner Fähigkeit die Seele umzugestalten („transfigurar las animas“), die Sitten des alten Menschen abzulegen und ihn nach dem Bilde Gottes neu anzuziehen.<sup>37</sup> De Granadas Bezugnahme auf Kolosser 3,10 ist evident: „Denn ihr habt den alten Menschen abgelegt und habt den neuen Menschen angezogen, der nach dem Bild seines Schöpfers erneuert wird, um ihn zu erkennen.“ Wie Gerhard Ladner gezeigt hat, steht die biblische Passage im Zusammenhang mit weiteren Stellen aus den Paulusbriefen (Römer 12,2; 2. Korinther 3,18; Epheser 4,23), welche die Vorstellung einer Erneuerung und Reform des inneren Menschen umreißen. Die Erneuerung ist dabei eng mit der Umgestaltung nach der ursprünglichen Gottesebenbildlichkeit des Menschen verbunden.<sup>38</sup> Wurde der Mensch nach Genesis 1,27 einst nach dem Ebenbild Gottes geschaffen („ad imaginem et similitudinem nostram“), ging mit dem Sündenfall die Ähnlichkeit zum Abbild verloren und eine zunehmende Entfernung von seiner ursprünglichen Vollkommenheit einher. Erst Christus nahm durch seinen Tod am Kreuz die Sünde aus der Welt, um, in den Worten des Kartäusers Ludolf von Sachsen (ca. 1300–1377/1378), „vivificando y renovando el hombre de dentro, que es el espíritu racional criado a su imagen“.<sup>39</sup> Dieser Akt der Erlösung ist die theologische

36

Alonso Rodríguez, *Exercicio de perfección y virtudes cristianas*, Sevilla 1609, 306–307: „Aunque la meditacion es mui buena, i necessaria, pero no se nos a de ir toda la oracion en discursos, i consideraciones del entendimiento; ni avemos de parar ai: porque esso mas seria estudio, que oracion; si no todas las meditaciones, i consideraciones, que tuvieremos las avemos de tomar por medio, para despertar, i encender en nuestro corazon los afectos, i deseos de las virtudes; porque la bondad, i santidad de la vida cristiana. i religiosa no consiste en los buenos pensamientos, e inteligencia de cosas santas, si no en las virtudes solidas, i verdaderas, i especialmente en los actos, i operaciones dellas, en las cuales, como dize santo Tomas, estála ultima perfeccion de la virtud.“

37

De Granada, *Libro de la oración y meditación*, 17r.: „la virtud que la oracion tiene para transfigurar las animas: que es para hacer perder las costumbres dehl hombre viejo, y vestirse del nuevo, que es criado a imagen de Dios.“

38

Vgl. die grundlegende Studie von Gerhart B. Ladner, *The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, Cambridge 1959, bes. 32–63; siehe auch Charles E. Trinkaus, *In our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bde., London 1970.

39

Ludolf von Sachsen, *Vita Christi cartuxano*, Salamanca 1623; dieses Werk gehörte zu den am meisten gelesenen Erbauungsbüchern des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Es erschien erstmals 1502 in der kastilischen Übersetzung des Franziskaners Ambrosio Monteseino; vgl. Walter Baier, *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des*

Grundbedingung, ohne die der Mensch nicht erneuert und reformiert werden kann.

Rodríguez erklärt die Wertschätzung des Gebets daraus, dass dieses ein wichtiges und wirkungsvolles Mittel sei, um das Leben zu gestalten und zu ordnen („la oracion es un medio mui principal, i mui eficaz para concertar, i ordenar nuestra vida“).<sup>40</sup> Es gebe kein wirksameres Mittel, um in der Tugend voranzuschreiten, als oft zu beten und mit Gott zu sprechen („che non ai cosa, que tanto nos haga crecer en virtud, como la frequente oracion, i el tratar i conversar a menudo con Dios“).<sup>41</sup> Dies sei Voraussetzung, um sich gleichsam Gott anzugleichen, spirituell zu leben und sich selbst zu heiligen („unirse, i transformarse en cierta manera en Dios, i hazerse espiritual i santo“).<sup>42</sup> Diese Selbstvergöttlichung darf nicht als *unio mystica* verstanden werden, als substantielle Vereinigung, sondern eher als eine Vereinigung des Willens, das heißt als eine moralische Reform des Selbst.<sup>43</sup> Das Gebet ist im Sinne Michel Foucaults eine Technologie des Selbst, mit der das Individuum auf sich selbst einwirkt, mit dem Ziel sich selbst zu verbessern und sich selbst zu vervollkommen.<sup>44</sup> Im spirituellen Kontext der Frühen Neuzeit liegt das Ziel der Selbstverbesserung in der Negierung des eigenen Willens, in der Umkehr und persönlichen Vervollkommnung in Tugend, die in der Nachahmung Christi kulminiert. Eine solche an Christus orientierte ethische Umbildung beschreibt auch Franz von Sales (1567–1622) in seiner einflussreichen 1609 gedruckten *Anleitung zu einem frommen Leben*, die in erster Linie an Laien gerichtet war. Sie erschien erstmals 1618 auf Kastilisch und wurde 1634 durch den spanischen Barocksatiriker Francisco de Quevedo (1580–1645) neu übersetzt. Für die Umgestaltung der Seele

Ludolf von Sachsen. *Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie*, 3 Bde. (Analecta Cartusiana, Bd. 44), Salzburg 1977; Mary Bodenstedt, *The Vita Christi of Ludolphus the Carthusian*, Washington 1944.

40

Rodríguez, *Exercicio de perfección*, 278.

41

Ebd., 276.

42

Ebd.

43

Vgl. Hubert Merki, *Homoiosis Theo. Von der platonischen Angleichung an Gott zur Gottähnlichkeit bei Gregor von Nyssa* (Paradosis, Bd. 7), Freiburg i. Br. 1952, 92; siehe auch Dietrich Roloff, *Gottähnlichkeit, Vergöttlichung und Erhöhung zu seligem Leben, Untersuchungen zur Herkunft der platonischen Angleichung an Gott* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, Bd. 4), Berlin 1970; Ladner, *The Idea of Reform*, 98–99.

44

Michel Foucault, *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main 1993, 24–63, hier 26, siehe auch Pierre Hadot, *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, Berlin 1991; Paul Rabbow, *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954; zu kulturwissenschaftlichen und soziologischen Zugängen von Selbstmodellierung siehe Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist (Hg.), *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (Praktiken der Subjektivierung), Bielefeld 2013; Andreas Reckwitz, *Subjekt/Identität. Die Produktion und Subversion des Individuums*, in: Stephan Moebius und ders. (Hg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main 2008, 75–93.

empfiehlt von Sales seinen Lesern und Leserinnen das Gebet des Geistes und des Herzens, das das Leben und Leiden Christi zum Gegenstand hat. Wenn man Christus oft betrachte, werde die Seele von ihm erfüllt, man lerne seine Lehre kennen und seine Handlungen nach den seinen zu formen.<sup>45</sup>

Der durch die Lehre der Gottesebenbildlichkeit hergestellte Bezug zu Kategorien wie Bild und Ähnlichkeit ermöglichte es den Zeitgenossen, die paulinische Vorstellung der *reformatio animae* dezidiert bildhaft, visuell und künstlerisch zu denken – oder in den Worten von Thomas Lentes: „weil der Mensch schon immer Bild war [...] funktionierte alle menschliche Bildung, Veränderung und Kommunikation über das Sehen und Gesehenwerden.“<sup>46</sup> Im Kontext der Forderung nach einer Wachsamkeit des Herzens („la guarda del corazón“) fordert de Granada, dass das Herz als Sitz des Lebens vor eitlen Gedanken und ungeordneten Leidenschaften gereinigt werden müsse. Er vergleicht die spirituelle Reinigung mit der Arbeit der Maler, die ihre Leinwand glätten und säubern, bevor sie beginnen, darauf zu malen. Ähnlich müsse man die Leinwand des Herzens („la tabla de nuestro corazón“), auf welche man das Bild Gottes zu malen beabsichtige, zuvor von jeglicher Verunreinigung säubern.<sup>47</sup> Noch weiter geht der Novizenmeister der römischen Jesuiten Bartolomeo Ricci (1542–1613), der in Bezug auf die Umbildung und Vervollkommnung ebenfalls auf die Tätigkeit der Künstler referiert. So forderte er in seinen *Instruccioni di meditare*, deren lateinische Übersetzung 1605 erschien, dass man sich für die sorgfältige Ausübung der Meditation die Maler zum Vorbild nehmen müsse. Wie der Maler immer wieder sein Modell betrachte und es mit dem Werk auf der Leinwand vergleiche, so sollten auch wir immer wieder das Leben Christi betrachten und „in tabula personae nostrae“<sup>48</sup> die Umrisse der Werke und Taten einzeichnen und

45

Franz von Sales, *Introduccion a la vida devota*, Madrid 1636, 59: „Mas sobre todo te aconsejo la mental y cordial, y particularmente la che se haze a la vida y muerto de nuestro Señor, mirandole a menudo por medio de la meditacion, toda tu alma se llenará del, aprenderas de su doctrina, y formaras tus acciones al modelo de las suyas.“

46

Thomas Lentes, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, 179–220, hier 195; Ladner, *The Idea of Reform*, 95; zur Relevanz von Ähnlichkeit als Bildnis-Kategorie siehe Jeanette Kohl, Martin Gaier und Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München/Paderborn 2010; Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.), *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Berlin 1999.

47

De Granada, *Libro de la oración y meditación*, 269r: „De manera que assi como los pintores suelen primero alimpiar y aparejar las tablas en que han de pintar: assi se ha da alimpiar y aparejar primero la tabla de nuestro corazón, si he da de pintar en el la imagen de Dios.“

48

Bartolomeo Ricci, *Instructio de modo recte meditando*, Mainz 1605, 44: „De studio autem & industria, quae a nobis usurpanda est in perpendenda Christi vita sanctisque eius operibus, dico eam aptissime nos poste discere ab iis qui artem pingendi profitentur. Hi enim oculis obiecta re, cuius effigiem volunt exprimere, principio accurate contemplantur partem eam, a qua initium faciendum est: eaque aliquoties circumspecta, rante in subiecta tabula

prüfen, ob sie mit denen des Vorbildes übereinstimmen.<sup>49</sup> Ricci setzt die verschiedenen Entwurfsstadien und Schaffensphasen eines Gemäldes mit den drei Arten von spirituellen Menschen in Beziehung. Das Zeichnen der Umrisslinien („*membri lineamenta*“, in der italienischen Originalausgabe spricht Ricci von „*il Contornare*“) entspricht den Anfängern, die noch nicht über ihre Leidenschaften gesiegt haben und deren Wille nur äußerlich Christus ähnelt. Der Entwurf („*lineamenta tingere coloribus*“ / „*l'Abbozzare*“), bei dem skizzenhaft Farbe aufgetragen wird, gleicht den Fortgeschrittenen, die mit zunehmender Übung ihren Willen beugen. Die Vollendung des Bildes („*expolire, & perfectionem extremam adiungere*“ / „*il finire, polire, e dar perfettione di tutto punto*“) durch einen feinen Farbauftrag ähnele den Perfekten, deren Leben und Handeln vollkommen dem Leben Christi gleichen. Ricci beschreibt die Bildwerdung unter Rekurs auf 2. Korinther 3,18 („Wir alle spiegeln mit enthültem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild verwandelt [in eandem imaginem transformamur], von Herrlichkeit zu Herrlichkeit, durch den Geist des Herrn“). Paulus hätte ebenso gut sagen können, dass man ständig mit dem ‚Pinsel des Willens‘ in der Hand und den feinen Farben vollkommener Tugend an seinem eigenen Bild arbeiten und dieses stets verbessern müsse („*quasi diceret. Assidue in manibus voluntariae, dulcisque meditationis penicillum, tabellamque exquisitis virtutum coloribus effigiatam tenemus, ac perpetuo magis magisque conamur imaginem perficere*“).<sup>50</sup> Dabei genüge es nicht, Christus auf beliebige Weise darzustellen. Es müsse eine solche Ähnlichkeit angestrebt werden, dass man nicht nur wie er erscheine, sondern nach ihm umgestaltet werde („*neque satis nobis est, ut qualicumque modo Christum in ea repraesentemus, sed ad tantam similitudinem aspiramus, ut non modo videamur esse quidam Christi, verum etiam omnino transformemur in ipsum*“). Man solle nicht nur Bildnis sein, sondern auch Form („*nec solum exprimamus eius effigiem, sed ipsissimam et formam obtineamus*“). Doch Paulus sage stattdessen nur: „In eandem imaginem TRANSFORMAMUR.“<sup>51</sup>

Wenngleich die Darstellung des Kruzifixus mit einem Maler einzigartig in der Malerei zu sein scheint, konnte sich Zurbarán von druckgrafischen Vorlagen der Erbauungsliteratur anregen lassen, die unter Rekurs auf den Malakt eine *imitatio Christi* beziehungsweise eine Christusverähnlichung propagierten. Wie Benito

primas incipiunt trahere lineas, sed in medio trahendi cursum subinde inhihent, ut videant, num recte trahantur, idemque iterant, cum finem trahendi fecerint, sic & in caeteris lineis ducendis sensim pergunt, donec totam effigiem expresserint. Haud secus nos debemus iterumque iterumque mentis oculos in vitam Christi Domini nostri defigere, ac deinde in tabula personae nostrae operum Christi lineamenta adumbrare, seduloque expendere an prototypo respondeant.“

<sup>49</sup>

Vgl. ebd., 44.

<sup>50</sup>

Ebd., 46.

<sup>51</sup>

Ebd., 46–47.

Navarrete Prieto gezeigt hat, ließ sich Zurbarán von deutschen, flämischen und holländischen Stechern wie Dürer, der Familie Wierix oder Schelte à Bolswert inspirieren und verarbeitete deren Vorlagen produktiv weiter.<sup>52</sup> Die Stichvorlagen waren durch den Handel, den Sevilla mit Antwerpen und den Spanischen Niederlanden betrieb, problemlos verfügbar und zirkulierten nicht zuletzt durch die Netzwerke der Orden und der Habsburger in ganz Spanien.<sup>53</sup> Diese Bezugnahme war nicht unbedingt rein künstlerischer Natur. Als „Maler des monastischen Lebens“ (Guinard) oder „Maler der Askese“ (Delenda) malte Zurbarán fast ausschließlich religiöse Bilder.<sup>54</sup> Wenn Zurbarán also nicht gar persönlich mit der Meditationspraxis und der entsprechenden Literatur vertraut war, so kann zumindest angenommen werden, dass er im Rahmen der Kunstpatronage der religiösen Orden mit diesen bekannt gemacht wurde.

Eine weitverbreitete Serie war die aus achtzehn Kupferstichen zusammengesetzte *Cor Jesu amanti sacrum*, die von Anton Wierix dem Jüngeren (1552–1604) um 1600 in Antwerpen gestochen wurde. Über die Auftragsvergabe und Genese der Serie ist wenig bekannt und auch der spirituelle Hintergrund ist unklar. Jedoch verweist die Darstellung der Mönche auf dem Titelblatt auf jesuitische und franziskanische Einflüsse, was eine weniger mystische Deutung nahelegt [Abb. 4].<sup>55</sup> Die Blätter sind motivisch ähnlich aufgebaut. Ein die gesamte Komposition füllendes Herz schwebt umrahmt von Wolken in einem nicht näher definierten himmlischen Raum in der Mitte des Bildes. Das Herz ist als Sinnbild der Seele stets Gegenstand von diametral wirkenden Kräften: Entweder ist es teuflischen Mächten ausgesetzt, die negativ auf das Herz einwirken, oder es ist bewohnt durch das Christuskind, welches das Herz verschiedentlich umsorgt, schützt und bewahrt. Schließlich kommentiert ein lateinisches Epigramm am unteren Bildrand die Darstellung. Die einzelnen Blätter sind nicht nummeriert, so dass die Reihenfolge

52

Benito Navarrete Prieto, *Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán*, in: *Archivo español de arte* 67, 1994, 359–376 und ders., *Die Werkstatt Zurbaráns und ihr Schaffensprozess. Originale, Repliken und Kopien*, in: Wismer, Delenda und Borobia, Zurbarán, 35–45.

53

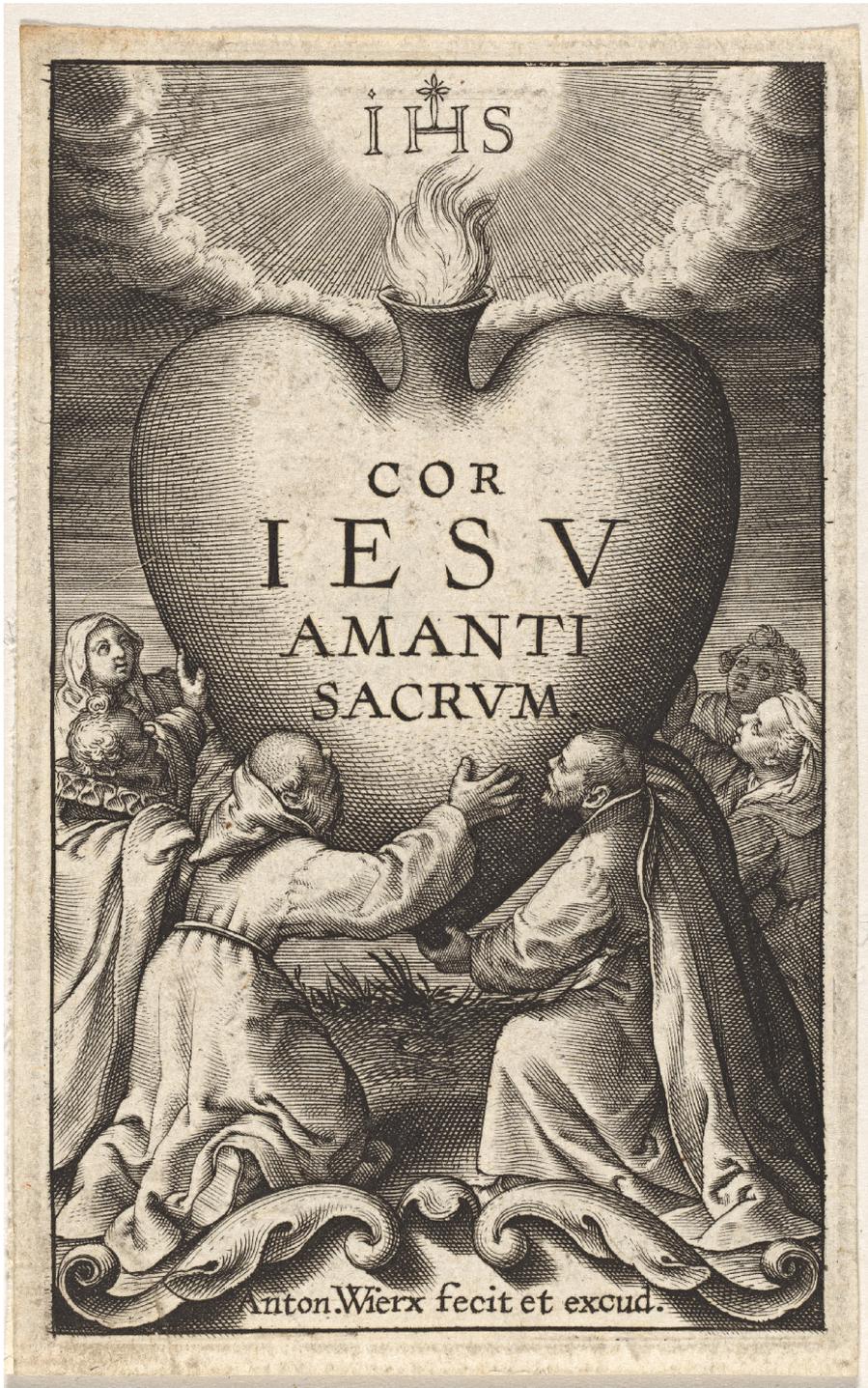
Vgl. hierzu Eberhard Craillsheim, *The Spanish Connection. French and Flemish Merchant Networks in Seville (1570–1650)*, Köln/Weimar/Wien 2016; und Germán Jiménez Montes, *La comunidad flamenca en Sevilla durante el reinado de Felipe II y su papel en las redes mercantiles antuempensis*, in: Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García und Manuel Francisco Fernández (Hg.), *Comercio y cultura en la edad moderna. Actas de la XIII reunión científica de la fundación de historia moderna*, Sevilla 2015, 43–56.

54

Vgl. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, (Ausst.-Kat. Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais), hg. von Paul Guinard, Paris 1988; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán. Leben und Werk*, in: Wismer, Delenda und Borobia, Zurbarán, 17–35, hier 33.

55

Die erfolgreiche Rezeptionsgeschichte dieser Serie sowie ihre Adaption und Transformation wurden zuletzt nachgezeichnet von Agnès Guiderdoni, *Constructing the Imaginary Desert of the Soul in Emblematic Literature*, in: Karl A.E. Enenkel und Christine Göttler (Hg.), *Solitude. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures* (Intersections, Bd. 56), Leiden/Boston 2018, 208–242.



[Abb. 4]

Anton Wierix der Jüngere, Titelseite zu *Cor Jesu amanti sacrum* (ca. 1600), Kupferstich, 93 x 59 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria © National Gallery of Victoria, Melbourne, Felton Bequest, 1923 (1278.325-3).

bislang nicht definitiv festgelegt werden konnte. Gleichwohl ist ein übergeordnetes Narrativ erkennbar, das die Umkehr und Reform der Seele im Rahmen der drei Stufen des spirituellen Aufstiegs, Reinigung (*purgatio*), Erleuchtung (*illuminatio*) und Vollendung (*perfectio*), strukturiert.<sup>56</sup> Auf einem Blatt ist zu sehen, wie Christus, ausgestattet mit Pinsel und Palette, die vier Letzten Dinge Tod, Jüngstes Gericht, Himmel und Hölle, in das Herz malt [Abb. 5]. Die Engel im Vordergrund sind jeweils mit einem Gestus des Erstaunens dargestellt, wobei der Engel links Christus mit einer weiteren Palette assistiert. Die in das Herz gemalten Bilder der Letzten Dinge haben eine eindeutige mnemotechnische Funktion. Sie rufen die biologische Begrenztheit des Lebens in Erinnerung und machen auf die eschatologische Dimension aufmerksam, die eine Lebensreform nach christlichen Grundsätzen notwendig macht. Im Epigramm („Sume IESU penicilla / Corde totum conscribilla / Piis imaginibus / Sic nec Venus prophanabit, / Nec voluptas inquinabit / Vanis phantasmatis“) wird Christus aufgefordert, fromme Bilder in das Herz zu malen, welche die Seele vor erotischen Begierden und sinnlichen Gelüsten bewahren. Zugleich kommt erneut die Vorstellung der Seele als Bildträger zur Geltung, auf dem die täglich gemachten sinnlichen Eindrücke abgelegt werden. Die Antithese von ‚frommen Bildern‘ und ‚eitlen Vorstellungen‘ suggeriert eine Achtsamkeit gegenüber guten und schlechten Bildern, die schon im Mittelalter Gegenstand der sogenannten ‚Unterscheidung der Geister‘ (*discretio spirituum*) war.<sup>57</sup> Der Serie war eine überaus erfolgreiche Rezeption beschieden. Sie wurde etwa durch Michael Snyders (1586–1672) nachgestochen und ab 1626 in Buchform weiter vervielfältigt.<sup>58</sup> So erschien der Stich in einer künstlerisch minderwertigen Kopie in Étienne Luzvics (1567–1640) und Étienne Binets (1569–1639) *Cor Deo devotum* von 1616 und in einer Adaption in Francesco Ponas (1595–1655) *Cardiomorphoseos* von 1645 [Abb. 6 und 7].<sup>59</sup> Da beides jesuitische Autoren waren, ist es wahrscheinlich, dass die Schriften auch in deren Niederlassung in Sevilla zur Verfügung standen.

Eine weniger mnemotechnische Funktion nimmt der Akt des Malens in einem Stich von Hendrick Goltzius (1588–1616) von

56

Zu diesem Schema, das noch die gesamte mittelalterliche und frühneuzeitlich mystische Aszese bestimmt hat, vgl. Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, 4 Bde., München 1990, hier Bd. 1, 31–83.

57

Vgl. dazu Wendy L. Anderson, *The Discernment of Spirits. Assessing Visions and Visionaries in the Late Middle Ages* (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, Bd. 63), Tübingen 2011; Moshe Sluhovskiy, *Believe Not Every Spirit. Possession, Mysticism, and Discernment in Early Modern Catholicism*, Chicago 2007; Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007.

58

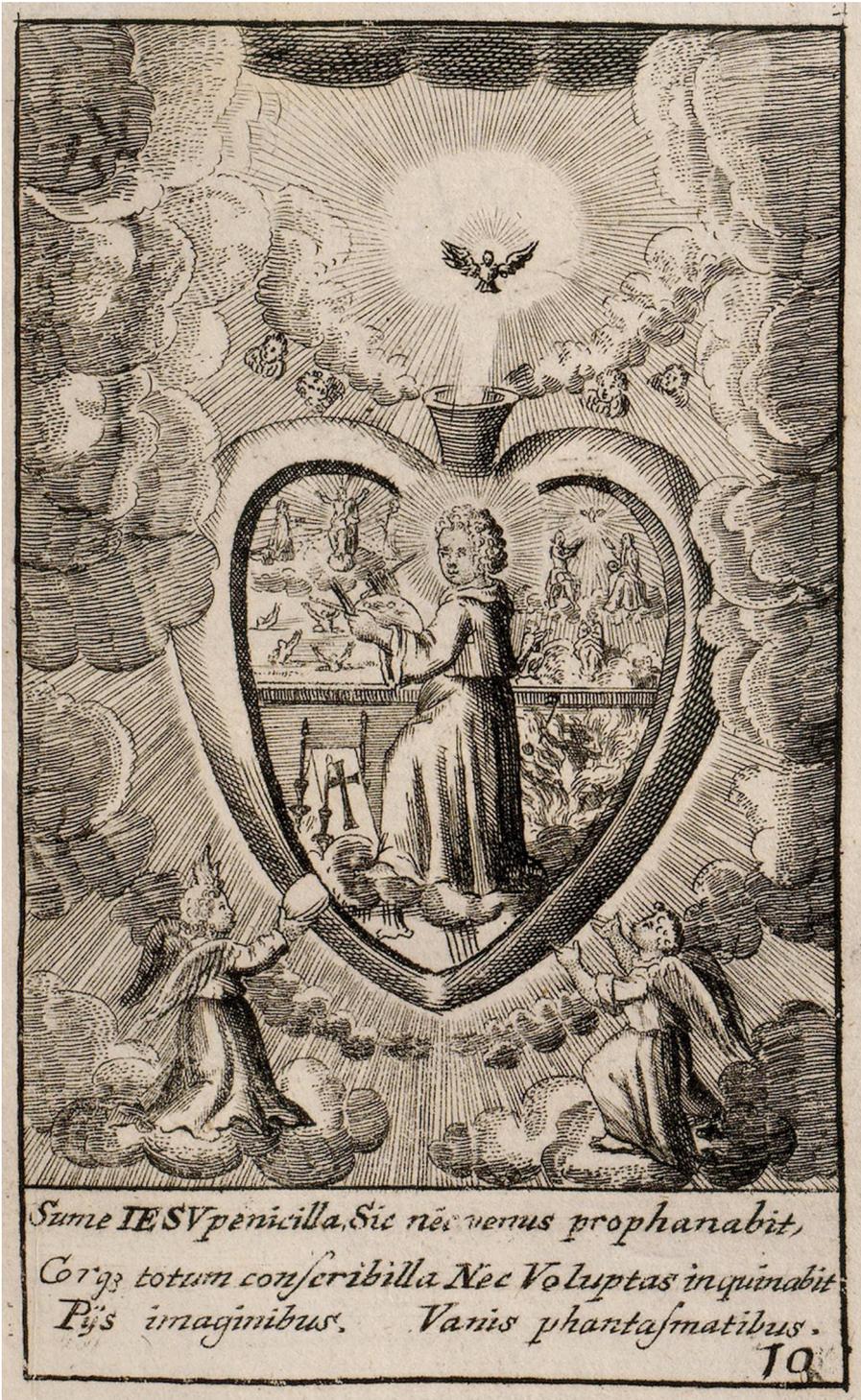
Guiderdoni, *Constructing the Imaginary Desert*, 227–231.

59

Étienne Luzvic und Étienne Binet, *Cor Deo devotum Jesu pacifici Salomonis thronus regius*, Antwerpen 1627; Francesco Pona, *Cardiomorphoseos sive ex corde desumpta emblemata sacra*, Verona 1645.



[Abb. 5]  
Anton Wierix der Jüngere, „Sume IESV penicilla“, in: *Cor Jesu amanti sacrum* (ca. 1600),  
Kupferstich, 93 x 58 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria © National Gallery of Vic-  
toria, Melbourne, Felton Bequest, 1923 (1278.336-3).



[Abb. 6]

Étienne Luzvic und Étienne Binet, *Cor Deo devotum*, Ulm 1722, Figura 10. Tübingen, Universitätsbibliothek, URL: <http://idb.uni-tuebingen.de/diglit/G12399/0001> © Universitätsbibliothek, Tübingen.



[Abb. 7]

Pona, *Cardiomorphoseos*, 27. Los Angeles, Getty Research Institute, URL: <https://archive.org/details/franciscoponacca00pona/page/n3> © Getty Research Institute, Los Angeles.

1578 aus der sechsteiligen Serie über das Leben Christi ein [Abb. 8].<sup>60</sup> Im zentralen Bildfeld steht links Christus, der mit seiner rechten Hand auf das Lamm im Vordergrund verweist. Mit seiner linken hält er ein Bild in Herzform, das Christus als jungen Hirten zeigt. Er blickt hinab zu einer Frau, die durch das Salbgefäß unterhalb ihres linken Fußes als Maria Magdalena identifiziert werden kann. Sie hält in ihrer linken Hand Palette und Perspektivstab, während sie mit einem angestregten Blick die Darstellung des jungen Hirten betrachtet und diese ebenfalls auf einer herzförmigen Leinwand abbildet. Goltzius spielt bewusst mit der semantischen Ambiguität einer moralischen Nachahmung eines Tugendbeispiels (*imitatio Christi*) und einer naturgetreuen Abbildung der sichtbaren Wirklichkeit (*imitatio naturae*). So wird der künstlerische Akt der Nachahmung an mehreren Stellen im Bild moralisch kommentiert: Am unteren Ende des Perspektivstabs stehen erkennbar die Worte „Imitatio Christi“ geschrieben. Ebenso ist über den Malerutensilien, die eher in Werkstattbildern zu finden sind und topisch auf den *labor* und die *fatica* der Meditation verweisen, ein Zitat aus Epheser 5,1 angebracht: „Weil ihr Gottes geliebte Kinder seid, sollt ihr in allem seinem Vorbild folgen.“ Die Szene wird von einem System von Kartuschen umrahmt, die emblematisch und allegorisch auf Christus und seine Tugenden verweisen. Das „Exemplar virtutum“ am oberen Bildrand verdeutlicht ein weiteres Mal die enge semantische Bindung von moralischer und künstlerischer *imitatio*.

Das von Theodor Galle gestochene Frontispiz aus Jan Davids *Orbita probitatis ad christi imitationem veridico christiano subserviens*, einer eigenständigen Sektion innerhalb des 1601 publizierten *Veridicus christianus*, expliziert die Analogie von moralischer und künstlerischer Nachahmung weiter [Abb. 9].<sup>61</sup> Es zeigt den kreuztragenden Christus erhöht auf einem Hügel in der Mittelachse des Bildes. Er ist umringt von neun zeitgenössisch gekleideten Malern, die unterschiedliche Szenen aus dem Leben Christi abbilden, darunter die Anbetung der Könige, der zwölfjährige Jesus im Tempel, die Hochzeit von Kana, die Speisung der 5000, die Transfiguration und der Einzug nach Jerusalem. Es werden aber auch vom Teufel zerstreute Nachahmer gezeigt, die einen gehörnten Dämon, Judas mit dem Geldbeutel oder eine Frauenfigur und zwei Tierköpfe darstellen. Nur der Maler in der Mitte, in direkter Sichtachse zu Christus, bildet ihn naturgetreu auf der Leinwand ab. Ein Zitat aus Pseudo-

## 60

Tristan Weddigen, Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' ‚Tabula Cebetis‘, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 54, 2003, 90–139; Die gesamte Serie ist abgebildet in Walter L. Strauss (Hg.), *The Illustrated Bartsch, Netherlandish Artists: Hendrick Goltzius*, 21 Bde., New York 1980, hier Bd. 3, 64–66, Nr. 60–64.

## 61

Es bildet eine eigenständige Sektion in Jan David, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601; vgl. dazu Melion, *The Meditative Art*, 339; Dekoninck, *Ad imaginem*, 194–196; Göttler, *Last Things*, 201–203; David Ganz, *Die Crux des wahren Bildes. Die Maler des kreuztragenden Christus in einem Titelkupfer Theodoor Galles*, in: Ulrich Heinen und Johann Anselm Steiger (Hg.), *Golgotha in den Konfessionen und Medien in der Frühen Neuzeit* (Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 113), Berlin 2010, 283–324; Chipps Smith, *Sensuous Worship*, 48–49.

Francisco Zurbaráns *Christus am Kreuz mit einem Maler als Metapher der Christusverähnlichung*



[Abb. 8]

Hendrick Goltzius, *Exemplar virtutum*, 1578, Kupferstich, 26,6 x 19,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.

ORBITA PROBITATIS  
AD CHRISTI IMITATIONEM  
VERIDICO CHRISTIANO  
SVBSERVIENS.

ASPICIENTES IN AVCTOREM FIDEI. HEB. XII.



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

[Abb. 9]

Theodor Galle, „Orbita probitatis ad christi imitationem veridico christiano sub-  
serviens“, in: David, Veridicus Christianus, 351. Zürich, ETH-Bibliothek © ETH-  
Bibliothek, Zürich, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-34430>, Public Domain Mark.

Augustinus' *De vita christiana* am unteren Bildrand besetzt die künstlerische Nachahmung moralisch und verdeutlicht die semantische Ambivalenz: „Christiani nomen ille frustra sortitur, qui Christum minime imitatur.“ Wie bei Goltzius, dessen Stich Galle mit Sicherheit kannte, wird die semantische Ambivalenz von *imitatio naturae* und *imitatio Christi* zur Veranschaulichung eingesetzt. Doch wie das Vorwort verdeutlicht, ist es nun (der kreuztragende) Christus selbst, der in der Seele abgebildet und nach dessen Vorbild der innere Mensch umgestaltet werden soll: Christus müsse in sich geformt werden („donec in ipso formetur Christus“). Man müsse sein Urbild in sich wie auf einem Gemälde darstellen („ut Christum veluti prototypum suum in se ipse velut in tabula repraesentet“).<sup>62</sup>

Eine Abbildung aus Sucquets *Via vitae aeternae* zeigt, dass sowohl die Malerei als auch die Bildhauerei als Metaphern einer ethischen Umbildung fungieren [Abb. 10]. In der Mitte führt ein von Büschen gesäumter Weg direkt in den Himmel zur ewigen Schau Gottes. Die Seelen, die auf ihm wandern, haben sich von weltlichen Dingen gelöst. Ein Jesuit im Habit des Weltpriesters kniet am Anfang des Weges. Er hält ein feuriges Herz in seiner rechten Hand, während er in einem Buch liest. Zu beiden Seiten des Weges hat Bolswert Beispiele religiöser Lebensformen abgebildet, die den Aufstieg der Seele zu Gott ermöglichen. Von Interesse ist insbesondere die Darstellung der *imitatio Christi* am rechten Bildrand, die durch die Tätigkeit des Malers und des Bildhauers ausgedrückt wird. Christus steht beiden Künstlern Modell und spricht mit erhobener Hand die Worte „sequere me“. Ein über der Szene schwebender Engel unterstreicht die hervorgehobene Stellung dieser Lebensform, indem er die beiden Künstler zur Nachahmung auffordert („imitare“). Der Buchstabe ‚L‘ verweist auf die Annotation („Meque hoc tantum, sed opera tua perfice L Christi Sanctorumque exemplo“) und setzt die künstlerische Tätigkeit in Beziehung zur ethischen Umbildung.<sup>63</sup> In diesem Sinne befassen sich die Meditationen mit der sorgfältigen Prüfung der eigenen Handlungen, um diese gegebenenfalls abzuändern und dem Vorbild Christus anzugleichen. Das Motiv der malenden Seele kehrt in den Illustrationen der *Via vitae aeternae* oftmals wieder. Exemplarisch sei der Stich angeführt, der Kapitel XXXV „De imitatione sanctorum“ vorangestellt ist. Das Blatt zeigt zwei Maler im Vordergrund [Abb. 11]. Sie porträtieren aus der Gruppe der Heiligen, auf welche die Personifikation der Tugend mit ihrer linken Hand verweist und diese als vorbildliche Modelle der Nachahmung empfiehlt, Maria mit dem Christuskind und Ignatius von Loyola, der ein Herz in der rechten Hand hält, über das ein IHS-Monogramm Licht ausstrahlt. Der leicht erhöhte Blickpunkt erlaubt einen weiten Ausblick auf die Landschaft, in die weitere Heilige eingebettet sind: Hieronymus in

<sup>62</sup>

David, *Veridicus Christianus*, 353.

<sup>63</sup>

Sucquet, *Via vitae aeternae*, 202.



[Abb. 10]  
Boetius à Bolswert, „Considera crebrò quae tibi adversa accidere  
possint, & animum ad ea praepara“, in: Sucquet, *Via vitae  
aeternae*, 213. Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum Amsterdam.



[Abb. 11]  
Boetius à Bolswert, „Attende exempla Sanctorum, & dicta eorum de N. virtute tibi proposita“, in: Sucquet, *Via vitae aeternae*, 428. Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum Amsterdam.

einer Grotte mit dem Löwen zu seinen Füßen (,F'), Eustachius am Waldrand, dem in einer Vision der Kruzifixus zwischen dem Geweih eines Hirsches erscheint, ein nicht spezifizierter Märtyrer vor den Toren einer Stadt (,G'), schließlich Antonius, der vor einer Holzhütte sitzt und in einem Buch liest. Das Licht der göttlichen Gnade, vermittelt durch die Taube des Heiligen Geistes in der zentralen Mittelachse, überstrahlt die gesamte Szene. Nur die heidnischen Philosophen verbleiben im Schatten der Tugend. Sie haben kein christliches, aber dennoch tugendhaftes Leben geführt, weshalb sie als nachahmenswerte Vorbilder betrachtet werden können. Die Ruhe und Ordnung des Bildes wird durch ein dämonisches Hybridwesen gestört, das den weltlich gekleideten Maler mit Gewalt von der Leinwand fortreißt (,B'). Die Kraft, mit welcher der Dämon vorgeht, wird daran ersichtlich, dass sowohl Leinwand und Staffelei von der heftigen Bewegung erfasst werden und umstürzen. Der Maler rechts scheint nicht zu bemerken, was seinem Kollegen widerfährt. Er bleibt auf sein Modell fokussiert, dessen Abbild er demnächst zu vollenden scheint.<sup>64</sup>

Zwei Jahre nach dem Tod Zurbaráns erschien 1666 in Prag die *Occupatio animae, Jesu Christo crucifixo devotae* des Jesuiten Franciscus Le Roy.<sup>65</sup> Das Titelblatt kommt Zurbaráns Disposition sehr nahe, geht aber auch darüber hinaus [Abb. 12]. Es zeigt einen Kruzifixus im Viernageltypus mit parallel positionierten Beinen und einem sich aufbauschenden Lendentuch in der zentralen Mittelachse. Die Szene wird durch einen apsidialen Architekturabschluss gerahmt und von den darauf platzierten, vom oberen Bildrand abgeschnittenen Säulen ins Monumentale gesteigert. Zu beiden Seiten des Kreuzes ist eine nach Cesare Ripa (ca. 1555–1620) beschriebene *Anima ragionevole e beata* dargestellt, eine geflügelte in antiker Tunika gekleidete Figur, deren Haupt verschleiert und von einem einzelnen Stern bekrönt ist.<sup>66</sup> Links dient das Herz als Leinwand, in die eine exakte, aber im Maßstab verkleinerte Darstellung des Gekreuzigten gemalt wird. Rechts ist eine auf der Werkbank abgelegte Christusfigur zu sehen, die bis auf den fehlenden Kreuztitulus als naturgetreue Kopie realisiert wird. Die formende Tätigkeit der Künstler dient erneut, so verdeutlicht der Untertitel des Buches („Complectens varia exercitii spiritualia, ad recolendam, veneran-

## 64

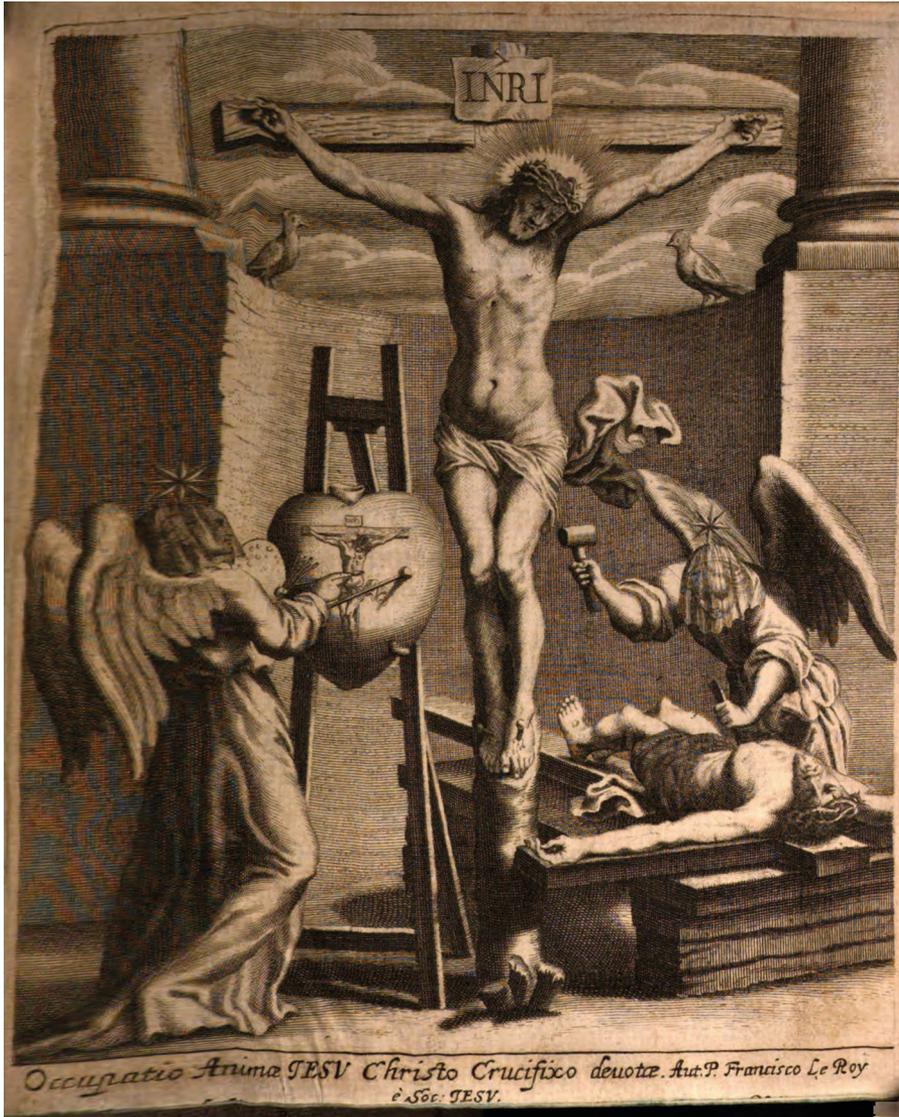
Merkwürdigerweise spezifiziert weder die Annotation noch die nachfolgende Meditation, wen der Maler porträtiert. In Bezug auf die Mittelgruppe werden lediglich Maria (,D') und Paulus (,E') genannt, womit Ignatius auf rein visueller und damit uneindeutiger Basis identifiziert werden kann, vgl. hierfür Steffen Zierholz, Ignatius of Loyola as a Normative Image, in: Chiara Franceschini (Hg.), *Contested Forms. The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe*, München 2019 (eingereicht).

## 65

Vgl. Lubomir Konecny, Karel Skréta und François Le Roy, S.J., oder: Fast eine Detektivgeschichte, in: *Bulletin of the National Gallery of Prague* 10, 2000, 27–35; Ralph Dekoninck, Ut pictura/sculptura meditatio. La métaphore picturale et sculpturale dans la spiritualité du XVIIe siècle, in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 41 (Themenheft: La meditazione nella prima età moderna) 2006, 665–694.

## 66

Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, 23–24.



[Abb. 12]

Philipp Kilian nach Karel Sreeta, Titelseite zu Franciscus Le Roy, *Occupatio animae, Jesu Christo crucifixo deuotae*, Prag 1666, urn=urn:nbn:de:vbv:12-bsb10223225-1 © Bayerische Staatsbibliothek, München.

dam, imitandamque Domini nostri Passionem accomodata“), als Metapher der Christusverähnlichung und der Metamorphose in das Bild Christi.<sup>67</sup> Die Anleihen bei Sucquet und Wierix sind evident, doch geht die Darstellung über eine künstlerische *imitatio* hinaus. Es scheint vielmehr, als handelt es sich bei den künstlerisch tätigen *Animae* um Schächer, die Christus mit jedem Pinselstrich und jedem Hammerschlag erneut kreuzigen. So scheint die linke Figur, während sie den Gekreuzigten abbildet, das Herz mit dem Perspektivstab zu durchbohren. Diese buchstäblich ins Bild gesetzte *compunctio cordis* verweist auf die Zerknirschung des Herzens, die der Betrachter beim Anblick des Gekreuzigten verspüren soll, und ist zugleich eine Reminiszenz an den Lanzenstich des römischen Hauptmannes Longinus. Eindrücklicher wird eine solche Deutung für die Arbeit des Bildhauers, auch da Christus nun in Lebensgröße konzipiert ist. Die Arbeit mit Hammer und Meißel, der den Marmorblock beziehungsweise den Holzstamm durchstößt, ähnelt in ihrer praktischen Ausführung der Tätigkeit der Schächer, die Christus ans Kreuz schlugen. Dieser Eindruck wird durch das Medium des Stichs verstärkt, das anders als bei einem Gemälde, sämtliche materialen Unterschiede nivelliert. Die Texturen der Gegenstände und Personen werden allein durch die Tonalität des Papiers bestimmt, welche eine Differenzierung der innerbildlichen Realitätsgrade erschwert. Lediglich der fehlende Nimbus weist den Kruzifixus auf der Werkbank als ein skulpturales Werk aus.<sup>68</sup> In einer medientheoretischen Lesart kann die glatt polierte Oberfläche der Kupferplatte, in die der Künstler ritzt, schneidet und sticht, mit dem gepeinigten und malträtierten Körper Christi gleichgesetzt werden. Ein solches Verständnis hat seine Voraussetzung in einer mittelalterlichen Devotionsform, die die Haut Christi im Moment der Kreuzigung mit einem Pergamentpapier vergleicht, auf dem das Erlösungsversprechen festgehalten wird. Die Buchstaben, die mit scharfer Schreibfeder (=Geißel oder Lanze) eingeritzt werden, entsprechen den Wundmalen, aus denen Tinte (=Blut) rinnt.<sup>69</sup> In Anlehnung an diese Tradition lobte Franz von Sales den franziskanischen Kirchenlehrer Bonaventura, weil dieser bei der Niederschrift seiner *Opuscula* „kein anderes Blatt gekannt zu haben [scheint] als das Kreuz, keine andere Feder als die Lanze, keine

67

Als solche ist die Figur der Anima mit der Gottesebenbildlichkeit verbunden, siehe Ripa, *Iconologia*, 24: „Si dipinge donzella gratiosissima, per esser fatta dal Creatore, che è fonte d’ogni bellezza, & perfettione, à sua similitudine.“

68

Zu dieser Form künstlerischer Gewalt, insbesondere zur Anekdote von Michelangelo als Mörder siehe Andreas Plackinger, *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelischen Kunstdiskurs* (Actus et Imago, Bd. 17), Berlin 2016, 190–208.

69

Zu dieser Devotionsform siehe Sarah Noonan, *Bodies of Parchment. Representing the Passion and Reading Manuscripts in Late Medieval England*, Ph.D. Washington University in St. Louis, 2010; Rachel Fulton, *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800–1200*, New York 2005, hier 166; den Hintergrund hierzu bilden die monastische Mnemotechnik und die Arbeitspraxis mittelalterlicher Skriptorien siehe Carruthers, *The Craft of Thought*, 102.

andere Tinte als das Blut meines Erlösers“.<sup>70</sup> Aber auch in der Malerei des 17. Jahrhunderts wurde der Pinsel des Malers als Tötungsinstrument thematisiert. So bewunderte der neapolitanische Dichter Giambattista Marino (1569–1625), der seine Schreibfeder gleichfalls als Schwert und Pinsel charakterisiert hat, Guido Renis *Bethlehemitischen Kindermord* dafür, dass der Maler, indem er den Kindern abermals Leben einhauche, diese erneut dem Tod ausliefere.<sup>71</sup>

Ob solche Vorstellungen bei der Realisierung und Rezeption von Zurbaráns Kruzifix-Darstellungen im Allgemeinen und bei der hier behandelten Madrider Darstellung im Besonderen relevant waren, muss vorerst unbeantwortet bleiben. Deutlich geworden ist aber, dass das Motiv der ‚malenden Seele‘ in der spirituellen Erbauungsliteratur und der religiösen Druckgrafik des 17. Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung einnahm. Da diese durch religiöse und politische Netzwerke europaweit zirkulierten, ist es wahrscheinlich, dass auch Zurbaráns *Christus am Kreuz mit einem Maler* im Kontext einer Lebens- und Sterbenskunst (*ars vivendi/ars moriendi*) verstanden werden muss. Dies entspricht zudem der Bedeutung der visuellen Künste für die Ausbildung einer christlichen Lebensform in der Folge des Trienter Konzils. Für das Argument dieses Beitrags war es letztlich unerheblich, ob es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis des Malers handelt – eine Überlegung, die aufgrund fehlender visueller Quellen vorerst nicht verifiziert werden kann. Es ist aber denkbar, dass der Maler ein Selbstbildnis darstellt und Zurbarán das Bild für den eigenen Gebrauch gemalt hat. Dann stellt sich die grundsätzliche Frage, ob die Künste als reine Metaphern der Umbildung und Selbstgestaltung zu verstehen sind oder ob im Rahmen einer ‚Ästhetik der Existenz‘ (Foucault) gezielt kunsttheoretisch reflektierte Vorstellungen des Schönen, Anmutigen, der geübten Hand, des Paragone etc. für ein exegetisches Modell einer Lebenskunst vereinnahmt werden können.<sup>72</sup>

Steffen Zierholz (szierholz@hotmail.com) studierte Kunstgeschichte, Erziehungswissenschaft und Philosophie in Tübingen

70

Franz von Sales, *Ausgewählte Predigten* (Deutsche Ausgabe der Werke des hl. Franz von Sales, Bd. 9), Eichstätt 2002, 58.

71

Vgl. Giambattista Marino, *La Galeria*, 2 Bde., hg. von Marzio Pieri, Padua 1979, Bd. 1, 56: „Non vedi tu, che mentre sanguinoso stuol de' fanciulli ravivando vai / nova morte gli dàì?“, siehe hierzu auch Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 193–212, hier 207; weitere Anknüpfungspunkte für eine solche Leseart bietet Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010, die die Analogie von Pinselstrichen und Schwerthieben für den venezianischen Kontext offengelegt hat; zur Analogie von Blut und Farbe beim spanischen Künstler Jusepe de Ribera siehe Joris van Gastel, *Slow Violence. Jusepe de Ribera and the Limits of Naturalism*, in: *The Oxford Art Journal* 41, 2018, 1–17, hier 16–17.

72

Eine solche Perspektive untersucht der Verfasser dieses Beitrags in *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019.

und Rom. Er promovierte 2016 an der Universität Bern und war von 2016–2018 ebenda wissenschaftlicher Assistent in der Abteilung Kunstgeschichte der Neuzeit. Seine Forschungen wurden ausgezeichnet mit Stipendien von der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, vom Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut sowie von der Getty Foundation und American Council of Learned Societies. Seine Publikationen umfassen unter anderem *Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700* (2019).