

Zur religiösen Herzemblemantik des 18. Jahrhunderts: Ein Bildzyklus in Mindelheim, seine Quelle und seine Deutung

Von Karl-August Wirth

Bei Restaurierungsarbeiten, die 1970–1971 in der Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein in Mindelheim unternommen wurden, konnten historisch wertvolle Deckenmalereien freigelegt werden. Sie bilden, wie sogleich erkannt wurde, einen ikonographisch bemerkenswerten, auf das Patrozinium der Kapelle bezogenen Zyklus vorwiegend emblematischer Darstellungen. Gemalt hat sie vielleicht der im früheren 18. Jahrhundert in der Gegend vielbeschäftigte Maler Michael Niggel aus Hiltenfingen.

Emblematische Bilder waren im katholischen Süddeutschland und in den deutschsprachigen Alpenländern zu Beginn des 18. Jahrhunderts geradezu modisch beliebt geworden. Es vergeht kaum ein Jahr, in dem nicht weitere Beispiele näher bekannt gemacht werden. Sie finden sich im Bereich sakraler Kunst (um hier nur von diesem zu sprechen) in Kirchen und Kapellen jeglichen Ranges und beinahe jedweden Titels, in Sakristeien und vielerorts auch in Räumen der klösterlichen Klausur; selbst an kirchlichem Mobiliar, z. B. an Chorgestühlen, Beichtstühlen, Kanzeln, Emporenbrüstungen und dergl., sind sie anzutreffen. Wenn jetzt in Mindelheim emblematischer Bildschmuck in der Gewölbezone eines Sakralraums wiedergewonnen wurde, so wäre das kaum großen Aufhebens wert, wenn es sich hier nicht um Ungewöhnliches handelte, wenn nicht in mehrerer Hinsicht besondere Umstände vorgelegen hätten, die es bei dem Zustandekommen des Bildzyklus zu berücksichtigen galt und die ihrerseits direkt oder indirekt mitbestimmend für Form und Inhalt der Bildfolge geworden sind.

Die Kapelle, in der sich die hier zu betrachtenden Malereien finden, wurde 1715–1720 erbaut und 1722 feierlich geweiht (Abb. 1–2 b). Sie ist die größere Nachfolgerin des 1702–1704 erbauten ersten Gotteshauses im Institut der Englischen Fräulein in Mindelheim, das 1701 bezogen worden war; erste Erwägungen über die Niederlassung des Ordens in Mindelheim reichen bis 1688 zurück, und das bayerische Herzogshaus ist als treibende Kraft daran beteiligt gewesen (die Herzogin war eine große Verehrerin des Herzens Jesu, der Herzog zur jährlichen Zahlung einer beträchtlichen Summe für den Unterhalt der Englischen Fräulein in Mindelheim bereit). Anders hätte es wohl auch nie zur weiteren Ausbreitung des Ordens kommen können: denn diese Gemeinschaft lebte bis ins späte 17. Jahrhundert ohne einen Rechtstitel von kirchlicher Seite. Es war nicht

gelungen, für die Gründung der Mary Ward die offizielle Anerkennung zu erreichen; eine päpstliche Bulle hatte 1631 sogar verlangt, die bestehenden Institute aufzulösen. Unter dem Schutz bayerischer Kirchenfürsten und Herzöge blieben aber einige Niederlassungen im Gebiet ihrer Herrschaft bestehen. Noch bevor die Ende des 17. Jahrhunderts verfaßten Regeln – auf Betreiben des Kurfürsten Max II. Emanuel von Bayern – päpstlicherseits bestätigt wurden (was durch eine 1703 ausgegangene Bulle geschah), entstand die Mindelheimer Ordensniederlassung.

Die erste Institutskapelle hatte das Herz Jesu als Patrozinium. Was heute in keiner Weise ungewöhnlich erscheinen würde, war 1701 jedoch eine äußerst kühne, ja gewagte Neuerung. Man mag das daran ablesen, daß das erste Herz-Jesu-Patrozinium der modernen Herz-Jesu-Verehrung nur ein Jahr älter ist (es handelt sich da um die Institutskapelle der Ursulinen in Köln). Ferner muß man sich vergegenwärtigen, daß es sich bei dieser neuen Andacht – deren Inhalt und Ziele man tunlichst nicht mit der im 19. Jahrhundert allgemein gewordenen Verehrung des Herzens Jesu gleichsetzen sollte – um alles andere als eine Selbstverständlichkeit handelte. Diese Andacht berief sich auf die Visionen der 1690 verstorbenen Marguerite-Marie Alacoque, einer Ordensfrau aus dem Orden der Heimsuchung Mariä, die in Paray-le-Monial lebte (Abb. 2c). Bestandteil dieser Offenbarungen war es, daß Andacht und Verehrung des Herzens Jesu in der katholischen Kirche eingeführt werden sollten. Dieser Innovation nahmen sich die Jesuiten an. Während ihre glaubenspädagogischen Bemühungen an mehreren Orten Inseln der Herz-Jesu-Andacht entstehen ließen, blieb doch die offizielle Anerkennung aus. Ihre Bücher kamen teils auf den Index der verbotenen Bücher (so 1704 das zuerst 1691 erschienene Werk des Jesuitenpaters Jean Croiset, „La devotion au Sacre Cœur de N. S. Jésus Christ“; weitere kirchlich verbotene Herz-Jesu-Bücher findet man verzeichnet bei Franz Heinrich Reusch, *Der Index der verbotenen Bücher. Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte*, Bonn 1885, Seite 984), teils wurden sie von der Ordenszensur zurückgehalten (so das Buch des Jesuiten Joseph de Gallifet über die Verehrung des Herzens Jesu vom Jahre 1696, „De cultu Sacrosancti cordis Dei ac Domini nostri Jesu Christi...“, das erst 1726 erscheinen konnte); Bemühungen um Approbation eines eigenen Offiziums und einer eigenen Messe für das Herz Jesu, 1697 und wieder 1729 angestrengt, wurden offiziellerseits zurückgewiesen. Auch sah sich die neue Andacht zahlreichen Schwierigkeiten und Anfeindungen ausgesetzt (vermutlich hat man die außerordentlich weitreichenden Konsequenzen gesehen oder erahnt, die sich einstellen mußten, sobald der Glaube, das Herz Jesu offenbare mystisch das geheime, absolute Wort Gottes, stark wurde: der Mund der Tradition, der es bisher ausgedrückt hat, wird nicht mehr gebraucht). Herz-Jesu-Verehrung war jedenfalls in den Jahrzehnten des ausgehenden 17. Jahrhunderts und in den ersten des 18. Jahrhunderts ein als modernistisch verschrieenes Wagnis. Daher erklärt sich der eigentümlich apologetische Charakter der frühen, etwa zwi-

schen 1690 und 1710 erschienenen Bücher über Herz-Jesu-Verehrung, Werke von leidenschaftlichen Parteigängern der neuen Andacht, die davon überzeugt waren, daß *dergleichen Neuerungen aber seynd nicht allein löblich, sondern auch sehr nutzlich* (so argumentiert Michael Leontius Eberlein 1709). Und in Mindelheim wurde nun nicht nur dieser umstrittenen neuen Andacht ein bescheidener Platz eingeräumt, sondern sie erlangte hier die Ehre des Patroziniums.

Auch die zweite, größere Kapelle hat diesen Titel. Vor ihrer Errichtung hatte sich in Bayerisch-Schwaben einiges ereignet, was dazu beitrug, die Neuerung breiter zu verankern. Bei der Eroberung der freien Reichsstadt Augsburg durch die Bayern und Franzosen (1703) glaubte man, den besonderen Schutz des Herzens Jesu erfahren zu haben — der Augsburger Bischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg (1690–1737) war ein eifriger Förderer der Herz-Jesu-Verehrung (ihm ist Anton Ginthers „*Speculum amoris et doloris in sacratissimo ac divinissimo Corde Jesu incarnati, eucharistici et crucifixi*“ gewidmet, ein zuerst 1705 und später mehrfach aufgelegtes, sehr einflußreiches Emblem- und Bildbuch über das Herz Jesu). Die Englischen Fräulein in Augsburg — von wo aus die Niederlassung des Ordens in Mindelheim besiedelt wurde — erlangten 1706 die Erlaubnis, ihre Institutskapelle dem Herzen Jesu zu weihen. Man übertreibt kaum, wenn man feststellt, daß hier in Schwaben die Herz-Jesu-Verehrung zur Sache dieses Ordens gemacht wurde.

Als man nun in Mindelheim daran ging, die neue Institutskapelle — die Kapelle eines noch immer nicht voll anerkannten „neuen“ Ordens mit einem offiziell nicht gestatteten und daher geradezu provokanten Patrozinium — auszustatten, befand man Herkömmliches für untauglich: man bediente sich des Modernsten, was erreichbar war, des emblematisch-allegorischen Bildes. Neuerung auch hier: auf die „neuen“ Glaubensintentionen wird Bezug genommen durch nicht minder „neue“ Bildgestaltungen.

Aber auch im Vergleich zu emblematischen Bildern in anderen Kirchen stellen sich die Mindelheimer Darstellungen als ungewöhnlich heraus. In doppelter Hinsicht: einmal dadurch, daß es Bildzyklen, die so ausschließlich das Mittel der Allegorie in der Form der Emblemik angewendet zeigen, in Kirchenräumen sonst nur sehr selten gibt; zum anderen spiegeln sie einen Aspekt der religiösen Herzemblemik, der bisher unbekannt war (vgl. Karl-August Wirth, Religiöse Herzemblemik, in: *Das Herz im Umkreis der Kunst*, Bd. 2, Biberach o. J., Seite 63–106).

Sicherte schon all dies den Mindelheimer Deckenmalereien besonderes Interesse, so kommt noch ein weiteres hinzu: die Mindelheimer Embleme sind keine spontanen Neuerfindungen, sondern stellen eine Auswahl von Emblemen dar, die sich in einem wenig bekannten Werk der Herz-Jesu-Literatur finden. Was ihren Wert als originale Inventionen mindert, hat aber zugleich hohen Seltenheitswert: bei der Erklärung der Mindelheimer Embleme ist man nicht darauf angewiesen, ihre verschlüsselten Allegorien mühsam zu rekonstruieren, es gibt

eine zeitgenössische Quelle, aus der zu entnehmen ist, wie sie zu verstehen sind – ein auf dem Felde der religiösen Herzemblematis frühen Datums einmaliger Fall. Die „Vorlage“ gestattet darüber hinaus auch unmittelbaren Einblick in die Verfahren, die bei der Konzeption von Emblemen angewandt wurden, und das macht den Vergleich von Vorlage und Replik weit über den konkreten Einzelfall hinaus zu einem instruktiven Exempel.

Das Buch, aus dem im folgenden so oft zitiert werden muß, wurde 1709 in Zug in der Schweiz Auff der Muosischen Unkosten Gedruckt durch Johan-Baptist Waltpart. Sein Verfasser ist Michael Leontius Eberlein, *der Heil. Schrifft und der Geistlichen Rechte Doctor wie auch Pfarr-Herr in Sarmenstoffs* im heutigen Kanton Aargau in der Schweiz, sein Titel lautet: „*Allgemeines Sonnen-Liecht, Das ist: Catholisch-Allgemeine, Auch Jedermann zustehende Liebe und Andacht Zu dem Göttlichen Hertzen JESU*“ (Abb. 4b). Das Werk ist Maurus von Roll, dem Abt von Einsiedeln gewidmet, zu dem der Verfasser anscheinend familiäre Beziehungen unterhielt (er erwähnt in seiner Widmung die Eltern des Kirchenfürsten und erinnert an dessen Wohltaten für Mitglieder seiner Familie). Wichtig erscheint dabei aber auch der Bezug zu dem blühenden Benediktinerkloster: dort befand sich eine der Inseln der Herz-Jesu-Andacht, der Benediktinerpater T(h)addäus Schmaller gab ein umfangreicheres Herz-Jesu-Buch heraus – das erste deutsche Herz-Jesu-Buch („*Kurtzer Begriff von der Andacht zu dem Hochwürdigem Hertzen Jesu, Unsers Welt Heylands . . .*“, Einsiedeln 1695, 1700², 1745³) –, und Abt Maurus hatte *Auß gantzem Hertzen . . . die Ein- und Fortpflanzung der Verehrung deß Hoch-heiligsten Hertzens JESU* gutgeheißen (wie Eberlein referiert: Widmung [Seite 3]), zu seinen Kopfkissenbüchern gehörten *jene Schrifften, welche in sich enthalten die Liebs-Übungen zu dem Hertz Jesu* (ebenda). Eberleins Buch besteht aus zwei Teilen, von denen der erste in der Art der gerade aufkommenden Herz-Jesu-Bücher gehalten ist (ich zitiere ihn mit „I“), während der zweite – „*Der Ander Oder Poet-Symbolische Theil: In Welchem Mit drei- und zwanzig Elegien Deß Hoch-Würdigsten Hertzens JESU Unvergleichliche Hochheit und Bütigkeit (!) besungen und durch Sinn-reiche Bilder liebeich erklärt wird*“ – ein reines Emblembuch ist, das zweite Herz-Jesu-Emblembuch nach Anton Ginthers oben genanntem Werk. In der Vorrede zu diesem Emblembuch bekennt Eberlein, es sei zunächst seine Absicht gewesen, die Sinn-Bilder in ungebundener Rede zu erläutern, er habe aber dann doch Versen den Vorzug gegeben *obwolen ich mein Lebtag der Teutschen Poeterei unerfahren gewesen*. Eberlein nennt seine Verse „Elegien“, worunter er im Sinne der ihm zeitgenössischen Terminologie mehrstrophige Gedichte (unbestimmten Versmaßes) versteht. Nachdem er kurz zusammengefaßt hat, was in der betreffenden Elegie betrachtet werden soll (ich bezeichne diese „Überschrift“ in Analogie zu anderen Emblembüchern fortan als *Consideratio*, „Erwägung“), folgt das Lemma des Emblems, das in allen Fällen aus sieben Buchstaben besteht, den sieben Buchstaben von *COR JESU*, und daher *Anagramma* genannt ist. Auf

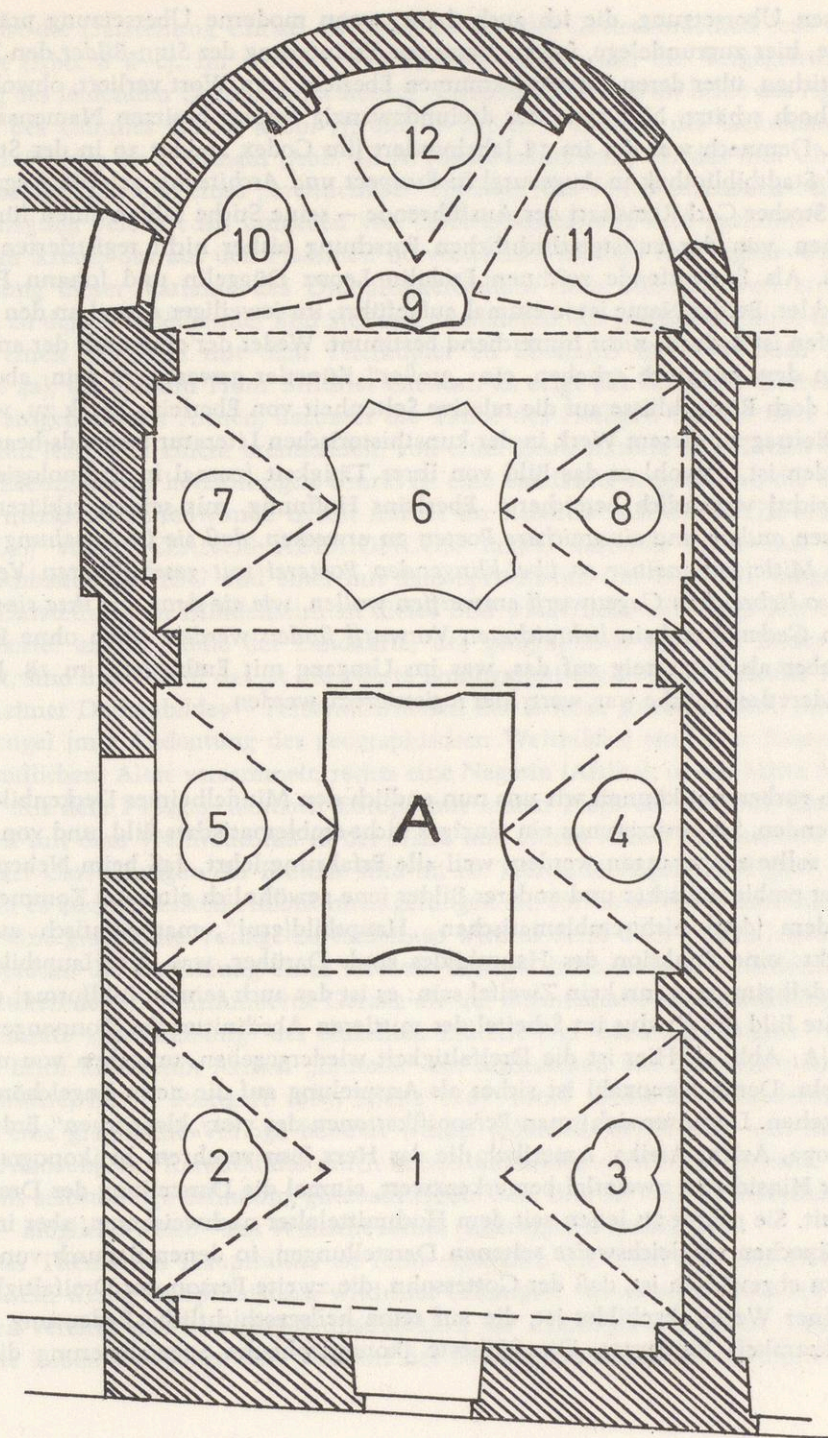


Abb. W 3

dessen Übersetzung, die ich auch dann, wenn moderne Übersetzung präziser wäre, hier zugrundelege, folgen Verse zur Erläuterung der *Sinn-Bilder* den Kupferstichen, über deren Zustandekommen Eberlein kein Wort verliert, obwohl er sie hoch schätzt. Nur zwei der dreiundzwanzig Kupfer besitzen Namensangaben. Demnach war der im 18. Jahrhundert (im Codex Halder 30 in der Staats- und Stadtbibliothek in Augsburg) in *Prospect und Architectur* gelobte Augsburger Stecher Carl Remshart der Ausführende – seine Stiche bilden einen für ihn frühen, von der kunstgeschichtlichen Forschung bisher nicht registrierten Zyklus. Als Entwerfende zeichnen Fridolin Leonz Düggelin und Johann Franz Strickler. Beider Name ist je einmal aufgeführt, ihr jeweiliger Anteil an den Entwürfen ist dadurch nicht hinreichend bestimmt. Weder der eine noch der andere kann den Anspruch erheben, ein „großer“ Künstler gewesen zu sein, aber es läßt doch Rückschlüsse auf die relative Seltenheit von Eberleins Werk zu, wenn ihr Beitrag zu diesem Werk in der kunsthistorischen Literatur nirgends beachtet worden ist, obwohl er das Bild von ihrer Tätigkeit (zumal in chronologischer Hinsicht) wesentlich bereicherte. Eberleins Hoffnung, mit seinen erklärenden Versen *andere und sinnreichere Poeten zu erwecken, daß sie in Ansehung und auß Mitleiden meiner so übel-klingenden Poeterei mit geschliffneren Versen ein so liebreichen Gegenwurff entwerffen wollen, wie sie dann für ihre sinnreichen Gedancken kein liebreicheren Vorwurf finden werden*, blieb ohne Echo, ist aber als Fingerzeig auf das, was im Umgang mit Emblemen im 18. Jahrhundert das Übliche war, wert, hier registriert zu werden.

So vorbereitet können wir uns nun endlich den Mindelheimer Deckenbildern zuwenden. Sie besitzen nur ein einziges nicht-emblematisches Bild, und von diesem sollte ausgegangen werden, weil alle Erfahrung lehrt, daß beim Nebeneinander emblematischer und anderer Bilder jene gewöhnlich eine Art Kommentar zu dem (den) nicht-emblematischen „Hauptbild(ern)“, mathematisch ausgedrückt: eine Funktion des Hauptbildes sind. Darüber, was das Hauptbild in Mindelheim ist, kann kein Zweifel sein: es ist das auch seinem Bildformat nach größte Bild des Zyklus im Scheitel des mittleren Abschnittes des Tonnengewölbes (A; Abb. 5). Hier ist die Dreifaltigkeit wiedergegeben, umgeben von neun Engeln. Deren Neunzahl ist sicher als Anspielung auf die neun Engelchöre zu verstehen. Darunter sieht man Personifikationen der vier „klassischen“ Erdteile (Europa, Asien, Afrika, Amerika), die das Herz Jesu verehren. In ikonographischer Hinsicht ist zweierlei bemerkenswert, einmal die Darstellung der Dreifaltigkeit. Sie gehört zu jenen seit dem Hochmittelalter nachweisbaren, aber in allen Epochen vergleichsweise seltenen Darstellungen, in denen dadurch von der Norm abgewichen ist, daß der Gottessohn, die zweite Person der Dreifaltigkeit, in einer Weise abgebildet ist, die auf seine heilsgeschichtliche Bedeutung und Wirksamkeit hindeutet. Die früheste ikonographische Spezialisierung dieser

Art ist die Darstellung Christi als Kind, die auf die Gotteskindschaft Jesu hinweist (Abb. 6 a–c). Im ausgehenden Hochmittelalter trat die Vergegenwärtigung des leidenden Gottessohnes hervor: Christus erscheint im Bilde des Agnus Dei, des Lammes Gottes (Abb. 7), oder – später – in dem des Gekreuzigten (Abb. 8) oder als Leichnam (Abb. 9). In Mindelheim steht für das Bild Christi das seines Herzens: eines „brennenden“ Herzens, das vom Lanzenstich bei der Kreuzigung versehrt ist, umgeben von einer Dornenkrone und „gekrönt“ von einem Kreuz, das aus den Flammen hervorstößt. Solange eine eigene Untersuchung dieser Variante des Dreifaltigkeitsbildes noch aussteht, verbietet es sich, zu dem Mindelheimer Bild Stellung zu nehmen. Ich beschränke mich daher auf einen Vergleich mit dem Titelkupfer zu Eberleins Herz-Jesu-Buch (vgl. Abb. 4a), das Johann Franz Strickler entwarf. Es zeigt das Brustbild Gottvaters mit ausgebreiteten Armen, darunter die Taube des Heiligen Geistes über dem Herzen Jesu, hier einem brennenden, von einer Dornenkrone umgebenen Herz mit Kreuz; in den herzförmigen Umriß ist eine Landkarte eingetragen, die deutlich markierte Seitenwunde trennt mitten im Atlantik MARE SEPT(ENTRIONALIS) vom OCEANUS AETHIOPICUS. Engel, darunter einer mit dem Spruchband *Cor IESU* und einer mit dem Spruchband *Cor Universi*, umgeben die Darstellung. In Mindelheim ist dieses Bild wiederholt, allerdings mit einer Variante: an die Stelle der Landkarte, des geographisch fixierten Bildes der Welt, sind hier – und das ist die zweite ikonographische Besonderheit des Mindelheimer Deckenbildes – Personifikationen der Erdteile getreten: rund um die Erdkugel (mit Andeutung des geographischen Weltbildes) sind vier Frauen in jugendlichem Alter versammelt, rechts eine Negerin (Afrika), in der Mitte Amerika mit dem Papagei, daneben Europa mit einem Pferd als Attribut, darüber Asien mit dem Weihrauchfaß in der Hand und einem Kamel als Attribut. Solcherart Darstellungen der Erdteile sind im 18. Jahrhundert gang und gäbe, und wenn es auch im ersten Anlauf nicht gelungen ist, für diese vier Personifikationen eine graphische Vorlage zu finden, so wird es diese doch geben. Jedenfalls entspräche die Benutzung einer solchen Vorlage durchaus den künstlerischen Praktiken des 18. Jahrhunderts. Gerade die auf normenhafte Kennzeichnung abgestimmte „Beschreibung“ der einzelnen Erdteile (vgl. dazu Karl-August Wirth und Erich Köllmann, Artikel „Erdteile“ in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, Stuttgart 1965, Spalte 1107–1202) macht es wahrscheinlich, daß eine graphische Vorlage benutzt wurde. Jedenfalls sollte man sich hüten, die Ablösung des Kartenbildes durch Personifikationen dem Mindelheimer Maler als selbständige Erfindung gutzuschreiben. Sein Bild ist eine Kontamination, die – möglicherweise – auf Wünsche seiner Auftraggeber zurückgeht.

Das Thema des Hauptbildes ist recht eigentlich die Anbetung des Herzens Jesu. Ein wenig zu optimistisch wird hier behauptet, dieses werde in allen Erdteilen verehrt: das ist reines Wunschenken der Anhänger der neuen Andacht. Diese haben sich gegen den Vorwurf des Modernismus abgesichert, indem sie

den hauptsächlichen Gegenstand ihrer Verehrung ins Bild der Dreifaltigkeit integrierten, recht und schlecht. Primär verherrlicht die Darstellung eben doch die Verehrung des Herzens Jesu, indem sie dartut, daß in Mindelheim mit der Herz-Jesu-Verehrung nichts geschieht, was nicht in allen Erdteilen üblich sei. Das ist, historisch gesehen, eine Übertreibung.

Alle übrigen Darstellungen in Mindelheim sind ein einziger Beweis, warum dem Herzen Jesu Verehrung gebührt. Insofern hat es seinen guten Sinn, daß sie *alle* emblematisch sind, formal Funktionen des Hauptbildes, inhaltlich ein Spektrum seiner Begründungen. Solches Subsumieren eines Dutzends emblematischer Darstellungen unter *ein* Hauptbild ist singular. Das hat zur Folge, daß die an vielen Beispielen bewährte Praxis der Erläuterung emblematischer Darstellungen im Kirchenraum angesichts der Mindelheimer Malereien hinfällig wird: an die Stelle der Zuordnung im einzelnen tritt hier die pauschale. Jedes der Embleme will unmittelbar auf das Hauptbild bezogen sein, gleichgültig wo es sich befindet. Das anagrammatische Verfahren Eberleins bei der Konstitution der Lemmata sorgt — auf den ersten Blick — für sinnvolle Gleichzeitigkeit, und es demonstriert sie auf seine Weise. Das hat aber auch zur Folge, daß jedes einzelne Emblem für sich eingehend betrachtet werden muß; das wird denen, die an dem Rundgang teilnehmen möchten, einige Geduld abverlangen.

Bei der Musterung der Embleme, über deren Anordnung im Kirchenraum der beigefügte Plan unterrichtet (Abb. 3), sei mit demjenigen begonnen, das sich im Scheitel des ersten Abschnittes vom Tonnengewölbe befindet (Nr. 1; Abb. 10).

Es zeigt einen metallenen Schild, auf diesem ein brennendes Herz; Seitenwunde und die darum gelegte Dornenkrone erweisen es als das Herz Jesu. Darunter ist auf der Kuppe eines pilzförmigen Felsmassivs eine mauerbewehrte Stadt abgebildet, unterhalb von ihr eine schmale, ebenfalls durch Mauern gesicherte Terrasse, auf der vier Kanonen stehen. Den einzigen Zugang bildet ein Aufzug, ein über einen langen Kranbügel geführtes Seil, an dem ein riesiger Kessel hängt. Obwohl Einbauten einen Teil des Bildfeldes dem Auge entziehen, läßt es sich genau sagen, worum es hier geht: in dem Kupferstich zu Eberleins dreizehnter Elegie besitzen wir die Bildvorlage (vgl. Abb. 11). Ihr ist zu entnehmen, daß es sich bei der beschriebenen Darstellung um die Icon eines Emblems handelt, das *O SECURI!*, *O wie sicher!*, als Lemma hat. Es soll das (auf dem Kupferstich übrigens ohne die Dornenkrone dargestellte) Herz Jesu als Schild und als uneinnehmbare Festung begriffen werden: *Leben kan der ohne Sorgen, / Welcher glücklich sich verborgen / In die vest' Hertz-Jesu Statt**. Dieser Grundgedanke ist von Eberlein in einer für die Erfindung von Emblemen sehr

* Das Zitat ist der dreizehnten Elegie Eberleins entnommen. Hier wie immer im Folgenden werden die der jeweils einschlägigen Elegie entnommenen Textstellen durch *Kursivsatz* hervorgehoben, aber ohne weitere Nachweise zitiert.

charakteristischen Weise motiviert worden. Jene Stadt ist nicht etwa ein Erzeugnis von Eberleins Fantasie, hervorgebracht, um eine Eigenschaft des Herzens Jesu metaphorisch zu beschreiben. Gewiß kommt es auch darauf an, aber es verleiht diesem Vergleich besonderen Nachdruck, daß hier von einer tatsächlich vorhandenen Stadt gesprochen wird, von einem ganz bestimmten *Schloß*, das *Bey den Mohren sich thut finden*. Eberlein kennt es nicht aus eigener Anschauung, aber er hat eine Beschreibung dieses Ortes bei Giovan Pietro Maffei gefunden (*Historiarum Indicarum libri XVI*, zuerst Florenz 1588, benutzt in der Ausg. Köln 1589).

Das liest sich bei Eberlein so: *In diß Schloß kan niemand steigen, / Weil der Felsen sich thut neigen / Heraußwärts dem Erdschwam gleich. Aber Brod . . . kan man droben schneiden, / Auch das Vieh hat seine Weiden*; gegen den Durst ist man durch *tieffe Wasser-Teich* gefeit. Die Lage des Ortes ist so vorteilhaft, daß selbst im Kriegsfall *Mars mit seinem Feur-Geschütz* nichts auszurichten vermag: *Hier kan man ja Sicher leben, / Niemand muß sich hier ergeben / An die Feind- und Mörder-Schaar*. Aber selbst dieses Höchstmaß an Sicherheit befriedigt Eberlein nicht, er möchte *noch lieber wissen, / Eine Vestung, wo man missen / Könnte alle Seel-Gefahr*. Eine solche findet er *in der Hertz-Jesu Statt*: denn *O wie sicher seynd die Seelen* dort, wo man *alle Güter hat*, dort, wo das im Herzen Jesu verborgene *so süsse Himmel-Brod* allen Hunger stillt. Mit dem *Himmel-Brod* ist zunächst einmal ganz wörtlich das Manna gemeint, mit dem die hungernden Israeliten auf ihrem Zug durch die Wüste gespeist wurden (vgl. 2. Moses 16, 12 ff.), sodann die im Manna praefigurirte Hostie (mehr über den Zusammenhang zwischen Manna – Hostie und dem Herzen Jesu S. 246). Eberlein hält dafür, daß nur *Wer in dem Herten Jesu sich aufhaltet, . . . sicher von allen seinen Feinden* ist (*Consideratio* zu *Elegia XIII*), denn *Hier lebt man* nicht nur äußerlich gefahrlos, sondern wahrhaft *ohn alle Noht*. Daher gibt er in seiner Betrachtung zur sechsten Bitte des Vaterunser („und führe uns nicht in Versuchung“) zu bedenken: *Im Herzen Jesu wird Sicherheit anzutreffen sein; massen das Hertz Jesu ein Burg der Sicherheit, ein Schildt des Heils, ein Beschützung vor Feinden. In disem dann beschütze und beschließe uns* (Gott), *daß wir darin als auff dem gewissen Triumph-Platz alle Anfechtungen überwinden mögen* (I, Seite 553). Weil das Herz Jesu Rüstung ist, die vor allen Gefahren schützt, empfiehlt Eberlein beim Weggehen aus dem Zimmer, wo Herz-Jesu-Bilder sich befinden, solle der Gläubige seine *Seel in dises Hertz* (Jesu) *als an das Ort der Sicherheit* legen (I, Seite 191). Diese seine Empfehlung scheint für die Platzierung des Emblems in Mindelheim ausschlaggebend gewesen zu sein.

Das Emblem in der linken Stichkappe desselben Tonnenabschnittes zeigt das von einem Rosenkranz umgebene Herz Jesu; wie in der vorigen Icon ist es mit der Dornenkrone dargestellt (Nr. 2; Abb. 12), eine Zufügung gegenüber der

Vorlage, von der umgekehrt die Strahlengloriole nicht übernommen wurde (vgl. Abb. 13). Das Lemma *SCIO VER*, *Ich weiß den Frühling*, steht auf einem Spruchband, das einer der vier fliegenden Vögel im Schnabel hat. Drei von diesen sind deutlich als Schwalben erkennbar; daß der Vogel mit dem Spruchband eine Taube ist, geht aus Versen der 2. Elegie Eberleins hervor: *Die reine Turtel-Daub / Sich freudig thut einfinden, / Den Frühling zu verkünden*. Daß gerade ihr die Aufgabe zufällt, das Ende des Winters bekanntzugeben — das ja auch die Wiederkehr der Schwalben anzeigt —, hängt damit zusammen, daß man glaubte, die Taube verbringe den Winter stumm, *hieme mutis*, wie Plinius in seiner „*Naturalis Historia*“ (X, 35) versichert. Eberlein teilt diese Auffassung: *Im Winter thut sie schweigen, / Erstummet gantz und gar*. Aber er hat noch einen zweiten Grund, die Taube zum Frühlingsboten zu machen: *Den Frühling thut sie zeigen / Lieb-seuffzend jimmerdar*. Denn unter der *Lieb-seuffzenden* Taube versteht er Marguerite-Marie Alacoque, die *uns . . . als ein Himmlische Turtel-Daub den wahren Gnaden-Frühling, Die Andacht zu dem Hertz Jesu, . . . verkündet*. Wir haben die seliggesprochene Ordensfrau schon als Wegbereiterin der Herz-Jesu-Verehrung kennen gelernt (vgl. oben Seite 222). *Der Frühling, den sie bringt, / Der ist die Lieb deß Herten, / Auß dem mit zarten Schmerzen / Wasser und Blut entspringt*: als die Kriegsknechte, die Christus gekreuzigt hatten, sahen, daß er tot war, öffnete einer von ihnen *seine Seite mit einem Speer und alsbald ging Blut und Wasser heraus* (Johannes 19, 34). Daß mit diesem Speerstich Christi Herz verwundet worden sei, gehört seit eh und je zu den festen Glaubensüberzeugungen; für die Herz-Jesu-Verehrung aller Zeiten ist sie recht eigentlich die Grundlage. Mehr wird darüber zu sagen sein, wenn von dem ursprünglichen Altarbild der Mindelheimer Institutskapelle gesprochen wird (vgl. Seite 264 ff.).

In Eberleins Elegia II steht kein einziges Wort, das unmittelbar auf die Darstellung des ummauerten Gartens mit blühenden Rabatten, einem Brunnen in seiner Mitte und Pfauen auf den Wegen bezogen werden könnte. Meist spricht er in allgemeinen Metaphern vom Austreiben des Winters und davon, daß das Herz Jesu *uns wird zuschicken / Die ewig Sommer-Freud*; nur eingangs beschreibt er das frühlinghafte Wiedererwachen der Natur: *Es kombt der schöne Mey. / Die Blumen schon sich zeigen, / Die Reben schneidet man, / Es stossen auch die Feigen / Und prangt die Tulipan*. Wenn auch in den Rabatten rote Tulpen blühen, so wird man doch diese punktuelle Übereinstimmung zwischen Eberleins Versen und der Mindelheimer Icon nicht überbewerten dürfen; das Bild des Gartens bleibt unerklärt.

Es liegt nun aber offen zutage, daß Eberlein mit der Aufzählung einer Reihe aufsprießender oder früh blühender Pflanzen einem alterprobten Verfahren der Schulrhetorik folgt, die eben vermittels dieses Kunstgriffs die Ankunft des Frühlings demonstrierte. Es wäre daher auch ganz fehl am Platze, in der zitierten Passage Eberleins so etwas wie Naturschilderung zu sehen, die eine gegenständ-

lich konkrete Wirklichkeit beschreiben will. Schon die Erwähnung von Feigen könnte verraten, daß es sich da um epische Stilisierung handeln muß. Übereinstimmung zwischen Eberleins Text und der Icon zu erwarten, hieße daher nicht mehr und nicht weniger als den Text falsch zu interpretieren.

Bei der Betrachtung der Icon wird man sich erinnern, daß ähnliche Abbildungen von Gärten seit dem späten 16. Jahrhundert auf vielen Darstellungen des Frühlings in Bildfolgen der vier Jahreszeiten anzutreffen sind und hier beinahe den Charakter eines Attributes haben; es gibt auf dem Felde der Ikonographie eine lange Reihe von „Vorbildern“ für die Mindelheimer Darstellung. Es muß aber auch auffallen, daß in Mindelheim dieser Garten nicht in eine Landschaft eingefügt ist, obwohl bei den meisten Emblemen des Zyklus (wie sich zeigen wird) der Schilderung der Landschaft einige Aufmerksamkeit gewidmet ist — selbst das Himmlische Jerusalem hat sein landschaftliches Ambiente. Hier aber steht der Garten für sich allein, ist doppelt, von einer Mauer und von davorstehenden Baumreihen eingegrenzt. Er ist ein Bild gewordenes rhetorisches Argument, genaues Gegenstück zu den Naturbeschreibungen, wie sie sich als rhetorischer Syllogismus (*enthymema*) in Gerichts- und Lobreden finden. Solche Deutung, zu der auch die Tatsache ermuntert, daß sie auf ein in der Emblematik sehr oft angewendetes Verfahren zurückgreift, verlangt gewissenhafte Anwendung der rhetorischen Regeln. Nach den gängigen Klassifizierungen der *loci* fällt das Gartenbild unter die *Sachtopoi*, die *argumenta* (auch *attributa*) genannt und ihrerseits wiederum in verschiedene *argumenta* unterteilt werden. Die Darstellung antwortet auf die Frage „wo?“ mit dem *argumentum a loco*: Der Garten gehört zu den „lieblichen Orten“ (*loci amoeni*), solchen, die nur dem Genuß dienen und nicht zu nützlichen Zwecken bebaut sind — Reben, die im Frühjahr beschnitten werden müssen, um Frucht zu bringen, haben in ihm ebensowenig zu suchen wie Feigenbäume. Wohl aber gehören Blumen aller Art und Gewässer oder Wasserspiele (wie hier der Brunnen), auch das Auge erfreuende schöne Vögel zur Ausstattung des Lustortes, eines schönen *Nat u r a u s s c h n i t t e s*, eines Ortes, der wie zur Liebe gemacht und Ursache der Freude und des Frohsinns ist. Diese zusammenfassenden Charakterisierungen, bei denen ich Ernst Robert Curtius folgte (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1963⁴, Seite 200 f., 202 ff.), dienen dann als rhetorische Argumentation, wenn sie auf den Gegenstand, der in Rede steht, bezogen werden. Bei unserem Emblem kann es sich natürlich nur um eine Lobrede auf das Herz Jesu handeln. Es ist für den Gläubigen, der es andächtig verehrt, der wahre *locus amoenus*, wie der vergängliche Lustort vermag es zu *erquick*en / *Nach grossem Winters-Leid*, aber es ist darüber hinaus ein unvergänglicher Lustort, denn *Diß Hertz uns wird zuschicken* / *Die ewig Sommer-Freud*.

Die Vorstellung von dem Herzen Jesu als *locus amoenus* ist nicht Eberleins Erfindung. Sie kommt bereits im späten Mittelalter vor, bei Lorenzo Giustiniani (1381–1456) in einer seiner asketischen Schriften (*De incendio divini amoris*,

cap. 4). Eberlein zitiert die Stelle, vermutlich dadurch auf sie aufmerksam geworden, daß Lorenzo Giustiniani, der erste Patriarch von Venedig, soeben — 1690 — heiliggesprochen worden war und eine Gesamtausgabe seiner Schriften, 1560 und öfter in Basel erschienen, ihm leicht erreichbar war. In seiner Übersetzung lautet sie: *Das Hertz Jesu ist der Ort aller Wollüsten, dann von der Mitte dises Hertzens fließt der Bronnen aller Süße und Lieblichkeit* (I, Seite 559). Kenntnis dieser Textstelle fördert das Verständnis für die Darstellung des Brunnens im Mittelpunkt der Gartenanlage.

Das Lemma des Emblems will Eberlein vor allem auf die Herz-Jesu-Verehrung bezogen wissen (vgl. seine *Consideratio*). Es bringt zum Ausdruck, daß *Der Winter . . . vorüber gegangen, der Regen . . . vorbei ist* (Hoheslied 2, 11), denn *Jesus wird jetzt von allen geehret, sein Hertz von allen geliebet* (I, Seite 130). Alles Unheil, was die winterliche *Finsternuß der Sonnen auff der leiblichen Welt* angerichtet hat, wird im Frühjahr durch die Wiederkehr der Sonne überwunden: *Von der Sonnen hat die gantze Under-irrdische Welt all ihr Zierd und Leben, durch die Sonnen werden die Bäume befruchtet, die Aecker begeistert, die Blumen gemahlet, . . ., die Menschen erfreuet und alles erhalten. Was gleichsamb erstorben ware, wird durch die Sonnen wieder belebendiget, das Erfrorne widerumb erwärmet* (I, Seite 243). Und die Herz-Jesu-Andacht ist Eberlein die *Fürstin aller Andachten, die hell strahlende Sonnen aller anderen gottseeligen Übungen* (I, Seite 1 f.), ein *allgemeines Mittel wider die allgemeine Kalt-Sucht der Menschlichen Hertzen* (I, Seite 5). In seinen *Kleinen Tag-Zeiten von dem Göttlichen Hertzen JESU* läßt Eberlein den Gläubigen zur Komplet bitten: *Wir bitten dich (= Jesum), daß du durch die Verehrung deines Hertzens, welche du in disen armseeligen Zeiten als ein Arznei so viler Ublen hast offenbaren wollen, unsere Hertzen erneueren wollest: Bringe widerumb her jene göldenen Zeiten der ersten Liebe, erschaffe eine neue Erden, mache alles neu* (I, Seite 163).

Das Emblem gegenüber hat das Lemma *SIC ERUO, Also errette ich* (Nr. 3; Abb. 14). Es steht auf einem Spruchband, über dem das Herz Jesu abgebildet ist, in derselben Weise gekennzeichnet wie auf den bisher behandelten Mindelheimer Emblemen, und das heißt: wiederum abweichend von der Vorlage, wo ein Kreuz aus ihm hervorwächst und Strahlen von ihm ausgehen (vgl. Abb. 15). Die beobachteten Veränderungen des Herz-Jesu-Bildes selbst lassen einen Zug zur Vereinheitlichung erkennen; die Abkehr von den stärker nuancierten und differenzierten Darstellungen in der graphischen Vorlage beruht weder auf Willkür noch auf mangelndem Verständnis (mehr darüber S. 260 f.). Gleichgeblieben sind die *accidentia*: hier wie dort ist das Herz Jesu vor zwei gekreuzten Hirtenstäben wiedergegeben. Das Lemma beschreibt den darunter geschilderten Vorgang sehr genau. Ein jugendlicher Hirt, der seinen Stab abgelegt hat, geht entschlossen, weit ausschreitend auf einen Löwen zu, um mit beiden Händen ein Schaf aus dessen weit geöffnetem Rachen „herauszureißen“ (*eruere* = herausreißen). Das

spielt sich vor dem Hintergrund einer hügeligen Landschaft ab, die keine Spur von Besiedlung zeigt. Links hinter dem Hirten liegt ein toter Bär. Wer dieser Hirte sei, ist nicht gesagt; sein einziges individuelles Kennzeichen ist seine Jugend.

Die Darstellung schildert ein Ereignis, das im Alten Testament erwähnt wird. Als David sich zum Kampf gegen Goliath anbot, wies ihn König Saul zurück: er sei ein Knabe, Goliath aber ein Kriegermann von Jugend auf; daraufhin erwiderte David, er habe einst die Schafe seines Vaters gehütet, da sei ein Löwe gekommen, der ein Schaf von der Herde weggetragen habe; er sei dem Löwen nachgelaufen, habe das Schaf aus dem Löwenrachen gerettet und den Löwen sowie einen Bären getötet (1. Könige [Samuel] 17, 32–36). Schon daraus, daß nicht — wie fast immer sonst — Davids Sieg, die Tötung des Löwen, ins Bild gebracht ist, darf man herauslesen, hier solle ein besonderer Aspekt der geschilderten Ereignisse hervorgehoben werden: David hat unter Einsatz des eigenen Lebens ein Schaf aus der Herde seines Vaters gerettet. Hier stellt sich ein unübersehbarer Bezug zu Christi Charakterisierung des guten Hirten ein: *der setzt sein Leben für seine Schafe ein*, läßt sie — anders als der Mietling — auch in Gefahr nicht im Stich (Johannes 10, 12 ff.); Christus sagt von sich: *Ich setze mein Leben ein für die Schafe* (ebenda Vers 15). Der jugendliche Hirt David ist ein Typus des Guten Hirten: wie David das Schaf aus dem Rachen des Löwen herausriß, so hat Christus, der Gute Hirte, *veranlasst von seinem treuen Hirten-Hertz, . . . uns mit großer Macht von dem Rachen deß Höllischen Löwen errettet* (so Eberlein in der *Consideratio* zu seiner 16. Elegie). Wie sehr es Eberlein darum zu tun ist, die Hirtenherzen Davids und Christi zu vergleichen, mögen drei Strophen aus der sechzehnten Elegie deutlich machen:

5. David, was für ein Hirten-Hertz
 Ligt wol in deinen Rippen?
 Es muß je seyn wie Stahl und Ertz,
 Ja gleich den Felsenklippen,
 Daß es sich nicht erschrecken laßt
 Von wilden Löw und Bären,
 Sondern selbe beym Rachen faßt
 Als wanns nur Hasen wären.
6. Ja vilmehr wie ein zartes Hertz
 Muß nicht der David haben,
 Es ist ja wie der Frühlings-Mertz
 Voll süsßer Hönig-Waben:
 Weil er sein Leben in die Schantz
 Auß grosser Lieb thut schlagen,
 Weil er sein Haut und Leben gantz
 Für sein Schaf wolte wagen.

7. *Ein gleiches Hertz, O Jesu mein,
Hast du in deiner Seyten,
Ja Davids Hertz ist noch zu klein,
Thut sich nicht gnug ausbreiten.
Mehr starcken Muht und Liebe hat
Dein Hertz, O Hirt der Seelen,
Wie dann von deiner Helden-That
Niemand kan gnug erzehlen.*

Diese typologische Gegenüberstellung hat Eberlein an anderer Stelle seines Werkes vertieft (vgl. I, Seite 430 f.). An eine Bemerkung Bernhards von Clairvaux anknüpfend, wonach das Herz Jesu *das Heiligthumb der Heiligen und die Arck deß Testaments* sei (*cor Jesu est sanctum sanctorum et arca testamenti*), sieht er im Salomonischen Tempel ein alttestamentliches Vorbild des Leibs Christi, hatte doch dieser selbst seinen Leib dem Tempel verglichen (vgl. Johannes 2, 19). Der Tempel Salomons hatte zwei Teile: in den ersten, den man den heiligen nannte, durften nur Priester hineingehen, und in seinen innersten Bezirk, *genennet das Heiligthumb*, hatte nur *der Obristen-Priester* Zugang. Dieser edelste, *vornembste Theil* ist Typus des Herzens Jesu, denn dieses ist *der edliste Theil deß Leibs Christi*. In dem innersten Bezirk waren . . . *auffbehalten jene drei Wunder-Stuck deß Mosaischen Gesatzes, als nemblich die Arck des Testaments, das Himmels-Brod* (das Manna, das die Israeliten bei ihrer Wanderung durch die Wüste wunderbar gespeist hatte, vgl. 2. Moses 16, 12 ff.) *und die Ruhten Aarons* (Moses legte zwölf Stecken, von jedem Stamm der Israeliten einen, in der Stiftshütte nieder; tags darauf fand man den Aarons vom Hause Levi grünend, blühend und Mandeln tragend: Aarons Priestertum bestätigend; vgl. 4. Moses 17, 1–11); der Inhalt der *arca* praefiguriert, was man in Jesu Herz findet, *so blühet in ihm die Ruhten und der Hirten-Stab, welche David getröset haben* (vgl. Psalm 22, 1: *Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln*), *das ist die grosse Sorgwalt, welche das Hertz Jesu als ein wahres Hirten-Hertz über seine Schäflein tragt*. Hier wird deutlich, daß für Eberlein der Begriff *Hirten-Hertz* weit mehr beinhaltet als nur eine für andächtige Betrachtung ergiebige Metapher. Es verweist auf das Zeugnis des Psalmisten (36, 31), wonach das Gesetz Gottes im Herz seines Gerechten ist.

Die Gedanken, die Eberlein mit diesem Emblem zur Betrachtung stellte, leben noch heute fort: Im Introitus der Messe zum Fest des Herzens Jesu, das erst seit 1856 in der ganzen katholischen Kirche gefeiert wird, heißt es: *Es sinnt sein (Jesu) Herz von Geschlecht zu Geschlecht, dem Tode ihre Seelen zu entreißen (ut eruat a morte animas eorum)*. Diese Worte, Psalm 32, 11 und 19 entnommen, und das Lemma Eberleins besitzen mehr als nur den sprachlichen Gleichklang, der im Gebrauch desselben Verbs liegt.

Während die Icones der Embleme Nr. 1 und 2 kaum rechte Handhabe boten, das künstlerische Verhältnis zwischen der graphischen Vorlage und der Deckenmalerei in Mindelheim zu charakterisieren, kommt Emblem Nr. 3 mit seiner figurlichen Icon — einer der wenigen innerhalb der Bildfolge — solcher Vergleichung entgegen. Die Unterschiede, die hierbei zutage treten, kehren bald mehr bald weniger deutlich in vielen Emblemen wieder. Stets ist der Kupferstich seiner gemalten Kopie künstlerisch überlegen. In ihm ist der dramatische Vorgang mit größerer Leidenschaft geschildert: Davids Körper ist stärker nach vorn gebeugt, seine Bewegung gespannter, mit weit gespreizten Fingern packt er zu. Der Kupferstecher — nur er — hat das landschaftliche Ambiente benutzt, um die Darstellung zu pointieren; dem Betrachter wird eingeschärft, daß die Leserichtung des Bildes von links nach rechts identisch ist mit der Richtung von Davids Unge stüm. Der Waldrain wird zu einer das Bildfeld entschieden unterteilenden Schräge, die, kompositionell bedeutsam, genau in Kopfhöhe Davids verläuft; selbst die Konturen der Berge im Hintergrund verlaufen alle so, daß sie den Geschehensablauf unterstreichen. Noch die Anordnung des am Boden liegenden Hirtenstabes und die Akzente setzende Platzierung des toten Bären tragen zur Spannung bei. Die Malereien in Mindelheim zeigen zwar alle Motive, aber hier ist alles nivelliert, entschärft. Besonders deutlich sieht man dies an der Darstellung des Löwen: auf dem Kupferstich beschneidet der Rahmen den geduckten Löwen, knapp die Hälfte ist von ihm zu sehen; der Mindelheimer Maler hielt es für angezeigt, hier mehr zu zeigen, machte aber mit seinen ungelungenen Ergänzungen aus dem gefährlichen Widersacher ein eher tapsiges Tier.

Nun zu den Emblemen in den Stichkappen des zweiten Gewölbeabschnittes, die das Hauptbild begleiten. In dem Emblem rechts (Nr. 4; Abb. 16) ist das hier Strahlen aussendende Herz Jesu in der nun bereits vertrauten Weise wiedergegeben, wiederum mit der Dornenkrone, die auf der graphischen Vorlage fehlt (vgl. Abb. 17); zwei blühende Lilien flankieren es. Darunter sieht man einen an drei Seiten mit Mauern und Baumreihen begrenzten Garten, dessen Geviert vorn durch einen Laubengang abgeschlossen wird. Der Garten mit seinen blühenden Rabatten bildet die Folie für die Darstellung einer aus einem Herz hervorstehenden Lilie. Das Lemma, auf einem am unteren Bildrand angeordneten Spruchband geschrieben, besteht wieder aus den Buchstaben *cor Jesu*, birgt jedoch eine große Überraschung: es heißt *COR SEVI* — Eberlein übersetzt: *Ich hab ein Hertz gepflanzt* und trifft damit gewiß das Gemeinte; dieses Lemma ist ein Ausnahmefall insofern, als es gegen die strengen Regeln der Anagrammbildung verstößt: es enthält das Wort „*cor*“, eines der beiden anagrammatisch auszuwertenden Wörter, ohne jede Veränderung. Eberlein war freilich ein viel zu guter Kenner der Regeln, um diesen Fehler zu übersehen; er setzt hinter *cor* einen Verweis auf eine Fußnote, in der er sich — oder genau genommen das hier überstrapazierte anagrammatische Verfahren bei der Formu-

lierung von Lemmata – gegen gestrenge Kritiker unter den Lesern verteidigt. Nach der bewährten Empfehlung, die Angriff als beste Verteidigung ausgibt, bedenkt er etwaige Kritiker unter den Lesern mit der Anrede „Zoile“ – Zoilos hatte an Homers Texten Verstöße gegen die Grammatik gerügt und war zum Inbegriff aller kleinlichen und hämischen Tadler geworden. Jene Nachfahren des Zoilos sollten sich nicht darüber lustig machen, wenn das Anagramm unvollkommen sei. Er, Eberlein, habe es trotzdem nicht auslassen wollen (*tamen omittere nolui, ob amabilem quem ingerit conceptum*). Solcherart Entschuldigung fehlerhafter Anagrammatik weckt besondere Erwartungen; man hofft, hier mit einem höchst bedenkenswerten Aspekt des Herz-Jesu-Themas bekannt gemacht zu werden, der gleichsam den Formverstoß durch inhaltliche Fülle wettmacht. Die *Consideratio* Eberleins zu seiner fünfzehnten Elegie erfüllt derartige Hoffnungen kaum; er weist darauf hin, daß *Jesus bezeugt, daß sein Hertz ein fruchtbare Wurtzel, auß welcher so vil tausend Jungfräuliche Gilgen (= Lilien) erwachsen seynd*. Wendet man sich, dieser Anweisung eingedenk, dem Emblem zu, vermeint man, es sei rasch und leicht dechiffriert: ist nicht die Lilie allbekannte Allegorie der Reinheit, Keuschheit und Jungfräulichkeit? Aber Eberlein geht es nicht nur um solch vordergründige Bezüglichkeiten; diese sind, bestenfalls, Ermunterungen, den längeren und beschwerlicheren Weg der Deutung mit ihm weiter zu gehen. Die Lilie wächst aus einer „Wurtzel“ hervor, ihre Zwiebel *gleichet einem Hertz*, und es ist bedeutsam, daß diese Pflanzen, die *Nur in dem Hertz sich finden, / Nicht wachsen anderwärts*, von großer Fruchtbarkeit sind: *So häufig wachst die Gilgen, / Daß sie kaum außzutilgen / . . . / Gar oft auß einem Saamen / Wol fünffzig hervorstammen* – was Eberlein als *Seltsambkeit* vermerkt. Botanische Kenntnis wird zum Ausgangspunkt emblematischer Deutung gemacht, eine jede Eigenschaft der Lilie eigens ausgelegt, wobei die Gesichtspunkte wechseln. Der Versuch, die unterschiedlichen, manchmal bis hart an die Grenze des Widersprüchlichen gehenden Auslegungen zu vereinheitlichen, unterbleibt, auf eine Harmonisierung ist kein größerer Wert gelegt. Die Vielzahl der aus den naturkundlichen Fakten gewonnenen Kenntnisse spiegelt sich in der Vielfalt der Deutungen, hier wird nichts systematisiert, geschweige denn uniformiert. Für die Auslegung sind zunächst einmal alle Eigenschaften der Pflanze beachtenswert: daß Lilien *Schnee-weiß erwachsen*, kommt nicht von ungefähr, jenes so vielgedeutete Weiß der Lilien entsteht dadurch, daß *Jesu Hertz die Gilgen mahlt / Mit silber-weisser G'stalt*, indem er sie mit seinem *eigenen Blut benetzt* – das Blut Christi hat alle Sünden und alles Unreine weg-gewaschen und so das Weiß der Unschuld wiederhergestellt, ja *Jesu Hertz sich dessen rühmt, / Das es schnee-weiß geblümt*. Daher ist es wichtig, daß die Pflanzen stets mit der Herz-Zwiebel verbunden bleiben. Das kann *bewahren / Die Blum von den Gefahren, / Dient ihnen als ein Schantz*; Christus versichert selbst, die Blume möge in seinem Herzen bleiben, wenn sie ihren *Glantz nicht mit Schmerzen / Verliehren wolle*: denn *Ohn mich verdorrt die Blum* und ver-

liert ihre reine Blütenfarbe – und das heißt zugleich alle Eigenschaften, deretwegen sie als Allegorie der jungfräulichen Reinheit dienen kann, schließlich die bedeuteten Eigenschaften selbst.

Auch die Fruchtbarkeit der Lilien – *Ein reiche Kinder-Schaar / Stellt uns die Gilgen dar* – ist auf die Beschaffenheit der Herz-Zwiebel zurückzuführen: *Jesu Hertz thut auch zumahl / Vermehren ihre Zahl und thut auch gebähren / Daß nicht zu zehlen wären / Gilgen in grosser Schaar: / Vil tausend der Jungfrauen.* Bei solcher Fruchtbarkeit fällt selbst die Vertilgung von *eilff-tausend Gilgen auff ein Tag* – der heiligen Ursula und ihrer Jungfrauen – nicht sonderlich ins Gewicht, es wachsen andere nach. Aber die Vertilgung geschieht doch, wie Eberlein Christus sagen läßt, *Zu meinem Hertzens-Leid.* Denn wie der Bräutigam des Hohenliedes *zwischen Lilien weidet (pascitur inter lilia, Hoheslied 2, 16)*, so gefällt es Christus, bei den Lilien zu sein: *Dann wo die Gilgen steht / Mein Hertz zu weiden geht.* Hier wird ein neuer Gedanke ins Spiel gebracht. An die Stelle der Analogie Lilienzwiebel – Herz Jesu tritt die Vorstellung, wo Lilien blühten – unter Jungfrauen – verweile Christus gern. Solche Kundgebung mag man gerade im Kreise der Mindelheimer Ordensfrauen besonders hellhörig wahrgenommen haben. Man wird auch die Unterweisung, es sei das lilientreibende Herz unter Dornen gepflanzt worden, auf daß die Dornen die Lilien schützten, als vielseitig auslegbaren Hinweis auf die eigene Situation verstanden – und darum geschätzt – haben. Vielleicht trugen solche Erwägungen sogar dazu bei, dieses „imperfekte“ Anagramm Eberleins einem Dutzend anderer „perfekter“ gegenüber vorzuziehen und zur Aufnahme in das Mindelheimer Bildprogramm zu bestimmen. Eberleins Äußerungen sind freilich nicht so eindeutig, als daß dieser Schluß unabweisbar wäre. An anderer Stelle spricht er davon, daß das Herz Jesu *Gilgen-rein . . . in den Dörnern pranget* (I, Seite 155) und daß die Liebe zu ihm auch darauf beruhe, daß es *ist ein wol-riechende Gilgen der Reinigkeit* (I, Seite 172). Solche Formulierungen verwischen den Unterschied zwischen Subjekt und Objekt in absichtsvoller Weise: wenn das Herz Jesu einer Lilienzwiebel gleicht, so bringt es nichts hervor als das, was in diesem Herzen ist. Einerseits ist das Hervorgebrachte ein „Auswuchs“ dieses Herzens und gehört zu ihm dazu, andererseits dürfen die Menschen alle sich als Kinder Gottes darin begreifen, sie sind ein solcher Auswuchs seines Herzens, haben sich als solcher zu erweisen, sollten ihm gleich sein oder werden. Die Aufforderung zur Nachfolge Christi, zur *imitatio Christi*, ist in der Konvertierbarkeit des Objekt-Subjekt-Verhältnisses emblematisch umschrieben.

Ein weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu: *Christus ist das Garten-Beth, / Worinn die Gilg aufgeht:* es erwachsen *Die Gilgen der Jungfrauen / Auß seiner Herten-Auen.* Diese sind in der Icon als Garten, als Lustort (vgl. Seite 231 f.), „zitiert“: ein Garten ist die Folie, vor der das Herz, aus dem die Lilie hervorst wächst, erscheint. Das Schweben der Lilie vor dem Garten gibt mit seismographischer Genauigkeit wieder, was hier zur Betrachtung steht.

Das Resultat solcher vielfältiger emblematischer Konzeption, die in diesem einen *Sinn-Bild* in eins verbunden ist, bescheinigt dem Konzeptor, daß er sich auf das Metier der *ars inveniendi* versteht; es ist in allen seinen Teilen errechenbar. Was herauskommt ist eine Summe, aber nicht eine Zahl, sondern eine *summa aedificationis*, ein Florilegium erbaulicher Betrachtung.

Das gegenüberliegende Emblem (Nr. 5; Abb. 18) mit dem Lemma *CUI SERO*, *Niemand kombt zu spath*, schließt eng an die Vorlage an (vgl. Abb. 19). Verändert ist (fast) nur das Bild des auf dem Regenbogen thronenden, Strahlen aus sendenden Herzens Jesu: es ist in Mindelheim mit der Dornenkrone umgeben. Dieses Mal schlagen keine brennenden Flammen aus dem Herzen, das von einem Anker, dem allbekanntesten Attribut der Hoffnung, durchbohrt ist. Unterhalb des Herzens sieht man in Draufsicht einen von einem Mauergeviert eingegrenzten Bezirk, in seiner Mitte einen Fels, auf dem das Lamm mit einer Fahne steht, die nach Art einer Kirchenfahne geschnitten und montiert und deren Fahnentuch mit einem roten Kreuz bebildert ist. Von dem Felsen geht nach links und rechts ein Wasserstrom aus, wodurch das ummauerte und bebaute Areal halbiert wird. Die Stadtmauer hat auf jeder ihrer vier Seiten drei Tore mit flankierenden Pilastern; auf den Deckplatten der Pilasterkapitelle liegen helle, glänzende Kugeln. Voluten bekronen die rundbogigen Toreinfassungen, und auf dem Torbogenscheitel steht, golden wie alles, ein Engel. Nur bei der Tür im Vordergrund, gleichsam dem Hauptportal, sieht man zwei Engel auf den Pilastern stehen und zwischen den Voluten eine Konsole mit einer Kugel.

Die Darstellung gibt die *große Stadt* wieder, das himmlische Jerusalem, wie es Johannes sah und in der Apokalypse (Kap. 21) beschrieb, die Stadt, *Die jener Adler* (der Adler ist das Symboltier des Evangelisten Johannes, den man früher auch für den Verfasser der Apokalypse hielt) *uns zu Gunst / Entworfen hat durch seine Kunst*. Diese Stadt hatte eine Mauer, *zwölf Tore und auf den Toren zwölf Engel*, war *viereckig und ihre Länge so groß wie ihre Breite* (21, 16); an jeder Mauerseite gab es drei Tore (21, 13). Bei der bildlichen Wiedergabe hielt man sich nicht sklavisch an die biblische Beschreibung: für die Ausbildung des im Vordergrund wiedergegebenen Tores als Haupttor gibt es keine Textgrundlage. Man hat hier eine der zahlreichen Abbildungen des himmlischen Jerusalem vor Augen, in denen durch ein gewisses Maß von Übereinstimmung mit dem Bibeltext für die Identifizierbarkeit des Dargestellten gesorgt, im übrigen aber nach künstlerischem Ermessen verfahren ist. Dabei kommt es öfters zu freien Anspielungen auf den Text. Die glänzenden Kugeln assoziieren, daß *ein jegliches Tor war wie von einer Perle*; das Gold der Mauern transformiert die bei Johannes allgemeiner gefaßte Vorstellung von der *Stadt von lauterem Gold* (21, 18; die Mauern aber wären aus Jaspis gewesen: ebenda). Von dem Fels mit dem Gotteslamm in der Mitte der Stadt findet sich bei der Beschreibung des

himmlischen Jerusalems kein Wort. Wohl ist dort der Stuhl Gottes und des Lammes (22, 1), von dem *der lautere Strom des lebendigen Wassers* ausgeht, *klar wie Kristall*, und das die Leuchte der Stadt ist, die, durch die Herrlichkeit Gottes erleuchtet, keiner Sonne noch des Mondes bedarf (21, 23) — aber das Bild des Lammes auf dem Berg stammt aus einem anderen Kontext (Apokalypse 14, 1: *und ich sah das Lamm stehen auf dem Berg Zion*). Die Bibelparaphrase in Eberleins siebter Elegie ist viel zu summarisch, als daß sie zur Grundlage der Darstellung hätte werden können; ganz zweifellos stammen die Informationen, die in der bildlichen Darstellung mitgeteilt werden, entweder direkt aus der Apokalypse oder einer ihr nahestehenden Bildquelle.

Ein für das Bildverständnis entscheidendes Motiv konnte allerdings nicht dorthin bezogen werden: das Motiv der halbgeöffneten Türen der mittleren Portale. Nachdem Eberlein in den ersten sechs Versen seiner Elegie Christus das Wort gegeben hatte, um die Himmelsstadt zu beschreiben und Sehnsucht nach der Aufnahme in sie zu wecken (*Wer soll nicht disen Glantz / Von Hitz begirrig gantz / Ihm wünschen jetzt! / Soll nicht auch deine Seel / Zerfließen wie das Oel / Von Hitz der Strahlen, / Die dir abmahlen / Deß Himmels Schätz!*), tröstet er die, denen Christus, weil sie diese Stadt nicht achten und nicht in sie zu kommen trachten, verheißen hat, daß ihnen *die Himmels-Pfort / Wird seyn verschlossen jimmer fort*: Christus hat sich selbst als die Pforte bezeichnet, durch die einzugehen Seligkeit verheißt (Johannes 10, 9); daher auch *wann schon diese Thür / . . . wär verschlossen dir — wenn Christus* bereits als auf dem Regenbogen thronender Weltenrichter erscheint (darauf wird in der Icon hingewiesen) —, gibt es immer noch Hoffnung, denn *CUI SERO, Niemand kombt zu spath*: weil *Ein Thür ist übrig doch, / Die dir steht offen noch / Die Hertzens-Wunden. . . . Hier niemand kombt zu spath. / Wer nur diß Thürlein hat, / Der kan noch finden — / Auch nach den Sünden — / Den lieben Gott*. Das Bild der noch halb geöffneten Stadttore, das auf die Seitenwunde Christi hinweist, pointiert den sonst allgemeiner gehaltenen Vergleich zwischen der Himmelsstadt, in der sich *das höchste Gut, nichts als Freud und Wonn* findet, und dem Herzen Jesu. Knapp sagt dies Eberlein in seiner *Consideratio*: *Die Wunden deß Hertzens Jesu ist das kleine Einlaß-Thürlein an der Porten der himmlischen Stadt Jerusalem, durch welches die auch spath-kommende Sünder eingelassen werden*. Und an anderer Stelle heißt es in einer Anweisung an den Gläubigen: *In der Wunden suche dein Zuflucht* (I, Seite 565).

Dieses Emblem ist bezeichnend für eine weit verbreitete Praxis bei der Erfindung solcher bildlich-literarischen Kunstformen. Es wird ein Analogon gebildet (hier: das himmlische Jerusalem wie das Herz Jesu sind Stätten immerwährender Glückseligkeit) und dieser erste, gewöhnlich recht allgemein bleibende Vergleich sodann zum Ausgangspunkt einer weiteren, zugespitzteren Analogie gemacht (hier: offenes Stadttor — geöffnete Seitenwunde Christi). Das heißt aber nicht, daß der folgende („sekundäre“) Vergleich als qualitativ schwächer einzu-

schätzen wäre. Oft – und so auch hier – bringt gerade erst das Auffinden des mit dem Detailvergleich Gemeinten den „entscheidenden“ Gedanken ans Licht.

Alle Bildfelder des dritten Abschnittes vom Tonnengewölbe des Schiffes sind emblematisch. Das Emblem im Scheitel (Nr. 6; Abb. 20) geht auf die vierte Elegie Eberleins zurück, in der dargetan werden soll, daß *Die jetzige armseelige Welt . . . als ein ungebauter Acker durch die Andacht zu dem Hertz Jesu erneueret und fruchtbar gemacht* wird (so die *Consideratio*). Gott sagt von sich *RUS CIEO, Ich pfluge das Feld*. Er ist es, an dem dreieckigen Nimbus erkennbar, der den Pflug führt. Eine barfußige Frau, die mit beiden Händen ein brennendes Herz wie ein Licht, das ihr den Weg erleuchtet, vor sich hält – die Personifikation der Liebe (Charitas) –, zieht den Pflug. *Pflug-Eisen* ist das Herz Jesu: das sagt Eberlein, aber dem Bild selbst wäre das nicht ohne weiteres abzulesen, da das Herz sowohl in Mindelheim wie in der graphischen Vorlage (Abb. 21) nur durch Feuerflammen näher gekennzeichnet ist. Es darf überhaupt bezweifelt werden, ob diese Darstellung, besäßen wir nicht Eberleins Text, richtig gelesen würde. Eberlein schildert Gottes Wirken in der Heilsgeschichte. Zuerst stellt er fest: *Gott selbst ist ein Ackers-Mann, / Der Acker ist die Erden* (vgl. Matthäus 13, 38). */ Gott wendt ihm alle Sorgen an, / Daß er möcht fruchtbar werden. / Doch ungeacht der guten Wart / Bleibt er doch hart, / Zu einem guten Schnitt / Gibt er kein Hoffnung nit*. Das ist der Ausgangspunkt, wie er durch den Sündenfall der Stammeltern geschaffen worden war. Auch die Sintflut konnte den harten Acker nicht erweichen. So griff Gott zum Pflug, dem er seine strafende Gerechtigkeit vorspannte: jetzt schickte er Frevel strafendes Feuer (über die Städte Sodom und Gomorra, 1. Moses 19, 24) und Hagelwolken (siebte der ägyptischen Plagen, vgl. 2. Mos. 9, 18–26), wodurch jedoch das Feld nur immer härter und unfruchtbarer wurde. Erst als Gott Gerechtigkeit durch Liebe ablöste und Jesu Herz zur Pflugschar machte, gelang es, *mit Buß die harte Erd* so zu bebauen, *Daß sie neu fruchtbar werd*. Genau dies besagt Eberleins *Consideratio*, die eingangs zitiert wurde.

Schon auf den ersten Blick ist erkennbar, daß diesem Emblem eine Sonderstellung eingeräumt wurde. Es ist eines der wenigen, die nicht in den StICKKAP- pen des Gewölbes untergebracht sind; dies und seine Anordnung in unmittelbarer Nähe des Hauptbildes läßt erkennen, daß man ihm in Mindelheim besondere Bedeutung zumaß – und ihm auch deshalb ein Bildformat von auszeichnender Größe zuerkannte. Die Besonderung kann auch der Herz-Jesu-Darstellung abgelesen werden, die sich – wie stets – oberhalb der emblematischen Icon findet, mehr ihr appliziert als integriert. Nirgends sonst hat man das Herz Jesu so wie hier blutend und als strahlende Sonne vorgestellt, in keinem anderen der Mindelheimer Embleme ist es mitten in einen lockeren „Kranz“ von geflügelten Engelköpfen gestellt. Diese Zutat zu der Vorlage besagt mehr als alle anderen Details, daß hier Gewichtiges zur Sprache kommt. Ungewöhnlich ist auch, daß

das Herz Jesu wie eine Sonne erscheint: es wird uns vorgestellt . . . umgeben mit einem so herrlichen Licht und Glantz, welcher auch die Sonnen in ihrer Mit-tägigen Herrlichkeit übertrifft. Durch dises Licht und Glantz aber als durch eine unseren Sinnen empfindliche und sichtbare Sach wird uns vor die Augen der Seele gelegt die unsichtbare Herrlichkeit und Würckung deß Hertzens Jesu (I, Seite 177 f.). Diese Gnadensonne thut . . . die gehabte und von der Finster-ruß der Sünden hergefloßne Jammer und Traurigkeit außlöschten und hinweg nehmen (I, Seite 179). Unmittelbar auf die emblematische Icon zu beziehen – so als wäre es ein Stück seiner Beschreibung – ist eine andere Interpretation des Glantzes, der uns zeigt . . ., daß das Hertz Jesu seye der allgemeine Werckzeug, durch welchen und auß welchem auff unsere Herten der grosse GOTT alle Gnad uns mittheilet (I, Seite 178): sieht man nicht in der Icon das Herz Jesu als Pflug-schar abgebildet? Die im Rahmen des Emblemzyklus ungewöhnliche Verdoppe-lung des Herz-Jesu-Bildes in der Icon veranlaßt dazu, das brennende Herz der Pflugschar genauer und gleichzeitig allgemeiner zu bestimmen: da es ohne alle sonst für das Herz-Jesu-Bild spezifischen Kennzeichnungen geblieben ist, wird man es als im Einklang mit dem ikonographischen Herkommen als *Sinn-Bild* der Liebe einschätzen. Hinweis gleichermaßen auf die Liebe des Herzens Jesu wie auf die Liebe Gottes.

Dieses Emblem hat noch eine weitere Besonderheit. Sein Erfinder hat sich über die von den Theoretikern der Emblemkunst immer wieder erhobene For-derung, es solle die menschliche Gestalt in den Icones nicht vorkommen, hin-weggesetzt. Das kommt zwar in den Mindelheimer Emblemen auch sonst ge-legendlich einmal vor, aber daß es – wie hier – gleich zweimal geschieht, muß auffallen. Daß sowohl Gottvater als auch die Personifikation der Liebe in menschlicher Gestalt erscheinen, das kann nur als Zeugnis für das Bestreben verstanden werden, der als emblematisch ausgegebenen Icon ein Maß von Deut-lichkeit und Unmißverständlichkeit zu sichern, wie sie ihr Erfinder einem „streng“ emblematischen Bild nicht ohne weiteres zutraute. Dieses Mißtrauen gegenüber den Regeln der Emblematis hat, seitdem diese sich Gesetze zu ge-ben suchte, stets bestanden; in dieser Beziehung ist Eberleins Erfindung alles andere als eine Ausnahme. Was aber nachdenklich stimmen muß, ist die Tat-sache, daß er – wie viele andere – immer gerade dann sich von den einschrän-kenden Gesetzen der Theoretiker entbinden zu müssen glaubt, wenn inhaltlich Gewichtiges zur Sprache gebracht werden soll. Wo Deutlichkeit des Gedankens oberstes Ziel war, scheute man sich nicht, gegen formale Gesetzmäßigkeiten zu verstoßen, es mit der Kombination des Lemmas und eines wie auch immer beschaffenen Bildes als äußerlichem Abzeichen emblematischer Gestaltung sein Bewenden haben zu lassen. Mit anderen Worten: genau das, wodurch sich das „Emblem“ *RUS CIEO* von der Norm emblematischer Gestaltung entfernt, si-chert ihm seine Vorzugsstellung unter den Mindelheimer Emblemen, ermöglicht, es als eine Art zweites Hauptbild auszugeben. Diese Auswertung geht nicht auf

den Erfinder des Emblems zurück, sondern auf den- oder diejenigen, die das Mindelheimer Bildprogramm bestimmten. Man wird ihnen attestieren müssen, daß sie damit in sublimer Weise zum Ausdruck brachten, wo sie Grenzen der Emblematisierung sahen.

Das Emblem *VISCERO, Ich theil mein Eingeweid mit* (Nr. 7; Abb. 22), zeigt ein brennendes, geflügeltes Herz mit Seitenwunde und Dornenkrone (diese fehlt auf der Vorlage, vgl. Abb. 23); es sendet nach allen Seiten hin Strahlen aus. Unterhalb des Herzens ist ein steil ansteigender Hügel mit abgeplatteter Kuppe dargestellt, auf dessen Spitze ein flügeltragender Pelikan, umgeben von vier Jungen, die aus seiner Brustwunde fließende Blutstrahlen trinken. *Der Physiologus hat von dem Pelikan gesagt, er gehe völlig auf in der Liebe zu seinen Kindern. Wenn er die Jungen hervorgebracht hat, dann picken diese, sobald sie nur ein wenig zunehmen, ihren Eltern ins Gesicht. Die Eltern aber hacken zurück und töten sie. Nachher jedoch tut es ihnen leid. Drei Tage trauern sie dann um die Kinder, die sie getötet haben. Nach dem dritten Tag aber geht ihre Mutter hin und reißt sich selber die Flanke auf, und ihr Blut tropft auf die toten Leiber der Jungen und erweckt sie* (Nr. 4; Otto Seel, *Der Physiologus*, Zürich und Stuttgart 1960, S. 6). Wann der Naturkundige (Physiologus) sein Volksbuch geschrieben hat, ist noch immer umstritten, aber wenn man . . . sagt, das Büchlein sei ungefähr ums Jahr 200 geschrieben, wird man keinen allzugroßen Fehler machen (ebenda S. 55). Die Wirkung seiner Ausführungen ist dauerhaft und außerordentlich intensiv gewesen, volkstümliche Charakterisierung mancher Tiere geht noch heute auf den Physiologus zurück, auch wenn die Quelle selbst längst nicht mehr mitgewußt wird. Wegen ihres leicht faßlichen Symbolgehaltes gehört die Erzählung vom Pelikan zu den wirksamsten der Sammlung (vgl. auch Seite 244): in Psalm 101 vergleicht sich der Psalmist in seinem Gebet des Armen, als er von Angst erfüllt war, mit dem Pelikan in der Wüste (Vers 7). Dies ist schon früh als alttestamentliche Praefiguration des Kreuzestodes Christi angesehen worden. *Christus kam zur Erhöhung des Kreuzes, und aus seiner durch den Lanzenstich geöffneten Seite troff Blut und Wasser, zu Heil und eigenem Leben: das Blut darum, daß gesagt ist, er nahm den Kelch und dankte, das Wasser aber darum der Taufe willen zur Buße* (Physiologus a. a. O. Seite 7). Diese Auslegung ließ den Pelikan zu einem der gängigsten Christussymbole werden. Die Analogie zur Verwundung des Herzens Christi durch den Lanzenstich lag zu nahe, als daß sie nicht schon früh gesehen worden wäre. Bereits in der Homiletik des 13. Jahrhunderts findet man das Gleichnis vom Pelikan auf das Herz Jesu bezogen (beim sog. „Schwarzwälder Prediger“). In der Folgezeit riß die Reihe solcher Zeugnisse nicht mehr ab, und hin und wieder kommt auch die Beziehung zur Eucharistie bei Herz-Jesu-Darstellungen zum Ausdruck, wobei das eucharistische Herz Jesu symbolisch durch den Pelikan angedeutet wird (vgl. Karl Richstätter, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*, München

und Regensburg 1924², Seite 244). Auf der Grundlage solcher heilsgeschichtlich-typologischer und ekklesiologischer Deutungen hat die neuzeitliche Verehrung des Herzens Jesu dem Analogon Pelikan – Herz Jesu neue Aspekte abgewonnen. Für Eberlein zum Beispiel ist das Pelikan-Gleichnis *Sinn-Bild* dafür, daß *Jesus, von zartister Liebe bewegt, theilt uns mit das innerste seines Hertzens (Consideratio der vierzehnten Elegie)*; der Pelikan gleicht Christus darin, daß *er auch Liebe voll / Sein Hertz selbst thut erweichen: / Dann er mit seinem Blut / Den Seelen freudig thut / Den Lebens-Geist herreichen*. Christus hat durch die Herzwunde, *Trost und Freud spendend, sein Eingeweid ausgeteilt und dabei außgelährt, / Was je die Lieb begehrt, und der Gläubige soll dieses Eingeweid der Güte „anziehen“* (vgl. Kolosserbrief 3, 12).

Am Fuß des Hügels ist eine Palme dargestellt. Sie nimmt in der Icon eine so gewichtige Stelle ein, daß es aller Erfahrung im Umgang mit Emblemen widerspräche, wenn man nicht auch ihr inhaltliche Bedeutung zuerkennen würde. Daß dieser Baum nicht einfach als Motiv des landschaftlichen Ambientes aufzufassen ist, geht schon daraus hervor, daß er auch auf der graphischen Vorlage vorhanden ist. Hier aber sieht man vor seinem Stamm und in seinem Geäst zwei „Schlangen“, die der Mindelheimer Maler nicht übernommen hat. Aus Eberleins *Elegia XIV* ist zu entnehmen, daß diese „Schlangen“ Seidenraupen abbilden sollen; mehr als die Hälfte seiner Strophen widmet er dem Vergleich des Herzens Jesu mit Seidenraupen, den *Würmern*, die, indem sie ihr *Eing'weid* mitteilen, so begehrenswertes Gut wie die Seide hervorzubringen helfen; denn wie das Fellkleid, in das Gott Adam und Eva nach dem Sündenfall kleidete (1. Moses 3, 21), Sündenhülle ist (dazu Ilse Wirth, *Fellkleid als Attribut*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 7, München 1975), ist das Seidenkleid ein *Gnaden-Kleid*, das Erwählte tragen (Könige, auch der alttestamentliche Jakob). Solches Gnadenkleid *Von seiner Hertz-Gespunst / Thut Jesus uns zu Gunst / ... außweben*. Auf dieses wiederum der Naturkunde entnommene Argument ging der Mindelheimer Maler und (oder) seine Auftraggeber nicht ein. Zwar übernahm er das Motiv des Palmbaums, nahm ihm aber durch Weglassen der Seidenraupen seinen ursprünglichen Sinn. Liegt hier ein Mißverständnis vor oder bewußte Umdeutung? Diese Frage ist kaum zu beantworten. Gewiß wäre es ein Leichtes, der als *Sinn-Bild* so strapazierten Palme eine Bedeutung zuzuschreiben, die sich recht und schlecht auch in den Bildzusammenhang der Mindelheimer Icon fügte. Aber es erscheint beim Fehlen historischer Zeugnisse in Mindelheim eher am Platze, an eine nicht ganz konsequent besorgte Reduktion zu denken, zumal die Konzentration der inhaltlich bedeutsamen Darstellung auf das allbekannte *Sinn-Bild* des Pelikans einer Tendenz entspräche, die mehrfach als Beweggrund für die Veränderung der graphischen Vorlage durch den Mindelheimer Maler faßbar ist. Mitbestimmend für die Reduktion mag es gewesen sein, daß Eberlein in seinem Hymnus zur Vesper am Tage des Herz-Jesu-Gedächtnisses (I, Seite 161) nur das *Sinn-Bild* des Pelikans nennt:

*Dein Hertz, verwundter Pelican,
Ein Opfer ist der Gnaden,
Welches all Sünd abwäschen kan,
Ersetzen allen Schaden.*

Die Deutung mündet in der vorherrschenden Auslegung des *Sinn-Bildes* als Symbol der Eucharistie, derjenigen Erklärung also, der so viele Pelikandarstellungen an Altartabernakeln (etwa Abb. 24) und in Sakristeien (z. B. Abb. 25) ihre Entstehung verdanken. Angelus Silesius (Cherubinischer Wandersmann III, 42) hat diesen Gedanken so ausgesprochen:

*„Wach auf, du toter Christ, schau!, unser Pelikan
Sprengt dich mit seinem Blut und Herzenswasser an.
Empfängst du dieses recht mit aufgetanem Mund,
So bist du Augenblicks lebendig und gesund.“*

Das gegenüber angeordnete Emblem *O SIC URE, Brenne mich auch also* (Nr. 8; Abb. 26), ist in besonderem Maße geeignet, die Absichten dessen, der das Programm für die Ausmalung festlegte, deutlicher werden zu lassen. Aufs Ganze gesehen gehört diese Darstellung zu denjenigen, in denen der Maler sich eng an seine Vorlage hielt (vgl. Abb. 27); aber in einem für das Verständnis des Dargestellten entscheidenden Detail ist eine Veränderung vorgenommen worden. Diese scheint, auf den ersten Blick, eine Wiedergabe mit sich zu bringen, in der das aus der Physik genommene und zur Betrachtung gestellte Motiv sinnentstellend verzeichnet ist. Das Grundmotiv: eine nach allen Seiten hin Strahlen aussendende Lichtquelle, von der aus ein gebündelter Strahl in ein Brennglas fällt, dort gebrochen und so auf einen Gegenstand geworfen wird, daß er diesen entzündet. Hinter dem Bild steht die Erfahrung, daß man mit Hilfe eines Brennglases Sonnenstrahlen benutzen kann, um Brennbares zu entzünden. Im Bereich allegorischer Verwendung dieses Motivs gibt es ein sehr berühmtes Urbild, die erotische Imprese *Candor illesus*, die Poliziano für Piero de' Medici erfunden hatte (Abb. 28). Dieses vielfach variierte Grundmotiv findet sich z. B. in der „*Symbolographia*“ des Jacobus Boschius, 1701, wieder (Abb. 29), hier unter die Oberbegriffe „*pietas*“ und „*religio*“ gestellt und erklärt mit dem Hinweis „*e rerum caelestium meditatione aucta*“. Es kehrt in Mindelheim wieder, nur daß hier nicht die Sonne, sondern ein Dreieck die Lichtquelle ist. Schon dieser „Ersatz“ der natürlichen Lichtquelle (Sonne) durch eine solche der Symbolographie — das Dreieck, zumal das in einem Strahlenkranz stehende, ist ein fest eingebürgertes Trinitätssymbol — bedeutet ein Stück angewandter Allegorie: der Charakter des realen Gegenstandes samt des ihm herkömmlich beigegebenen ideellen Wertes geht als *Epitheton ornans* auf den hier stellvertretend eingeführten, seinerseits symbolträchtigen Gegenstand über. Dabei verschlägt es nichts, wenn dieser Wechsel ein *argumentum ex minore* mit sich bringt, wenn

– wie im vorliegenden Falle – von der Sonne auf die Dreifaltigkeit und im besonderen auf Jesus, dessen Monogramm in dem Dreieck steht (nur in Mindelheim), „zurückgeschlossen“ wird. Das besagt etwa: die Dreifaltigkeit, insbesondere Christus, ist unsere Sonne, sie hat alle Eigenschaften, die an der Sonne geschätzt werden. Der Sonnenstrahl bringt eine unvermutete Wirkung hervor: in dem Brennglas spiegelt sich nicht nur sein Licht, hier erscheint ein Bild, das des Herzens Jesu. Das ist metaphorisch zu verstehen: *Jesus, dein Hertz Crystall / Wird von Gott selbst bescheinet*. Die Eigenschaften des Brennspiegels werden dem Herzen Jesu zugeschrieben. Die in dem *Crystall* gebrochenen Strahlen fallen in dem Stich zu Eberleins zwölfter Elegie auf ein ohne weitere Kennzeichnung gebliebenes Herz, das vor einer Höhle am Fuß eines Hügels auf dem Erdboden plaziert ist. Das Fehlen jeglicher zusätzlicher Angaben besagt, daß es sich hier um das Herz eines Menschen handelt: dieses Herz ist es, das darum bittet, entzündet zu werden. Da das brennende Herz ein gebräuchliches Bild der (Gottes-)Liebe ist – als solches z. B. Attribut der Charitas (vgl. Seite 240) und des heiligen Augustinus –, wissen wir auch, wozu es entzündet werden will.

Bei aller durch das Spiegelbild als solches vollzogenen allegorischen Verdichtung bleibt doch in der graphischen Vorlage des Mindelheimer Emblems die physikalische Ordnung der Dinge ungestört. Der Mindelheimer Maler aber gibt eine *lectio difficilior*, fraglos dazu durch seinen Auftraggeber angehalten. Der im Brennglas gebrochene Strahl geht, unmöglich es zu übersehen, von der Seitenwunde des Herzens Jesu aus. Er ist gleichsam in dieser Herzenskammer gebündelt worden – ein Motiv, das zu erklären das ganze weite Spektrum der andächtigen Betrachtung der Seitenwunde Christi durchzugehen verlangte. Jener Strahl nun fällt nicht auf ein Menschenherz, sondern auf ein Gegenbild des Herzens Jesu, auf ein Herz mit Seitenwunde, das von einem Dornenkranz umgeben und entflammt ist, aus dessen Flammen sich ein Kreuz erhebt. Diese Verdoppelung des Herzens Jesu widerspricht aller in der Vorlage noch erkennbaren Gesetzmäßigkeit. Sie ist kein Mißverständnis des Malers. Eberlein hatte in seiner Elegia XII vom Herzen Jesu erbeten *Mich auch, O Hertzens-Glantz, / Mit deinem Liecht entzünde*, aber hinzugefügt: *Daß ich mich endlich finde / In dich verkehret gantz*. Es geht also nicht nur darum, daß das menschliche Herz entzündet werde, es soll derart in Brand gesetzt werden, daß es Tränen der Reue über den eigenen sündigen Lebenswandel vergießt (*Ach! thu mich also brennen / Biß ich Buß-Zäher schwitz*) und, Frucht der Zerknirschung, des Gebets und der Gebetserhörung, dem Herzen Jesu gleich wird. *Mensch, was du liebst, in das wirst du verwandelt werden* (Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann* V, 200). Diesen Gedanken hat Eberlein eindringlich betont. Überzeugt davon, daß *Das Hertz Jesu, erhitzt von der Göttlichen Liebe*, die Herzen der Menschen *entzündt mit eben diser Flammen*, kommt er immer wieder darauf zurück und schildert dieses Entbrennen in Liebe in vielen seiner Erscheinungsformen. Dabei gilt sein Augenmerk einmal der Andachtsübung: *Herr Jesu Christe,*

entzünde in unseren Herten die Liebe deines Göttlichen Hertzens, daß wir mit Hertz und Mund dasselbige lieben und von seiner Liebe niemalen nachlassen in Ewigkeit (I, Seite 550). Oder: Was ist dann billichers, als das alle Menschen, als das alle Hertzen, als das alle Seelen solches so liebende, solches von Liebes-Hitz gantz entzündete, ja von Liebes-Feuer schier gar aufgezehrte Hertz hinwiderumb auch lieben, umbfangen und in ihre Seel mit liebereichen Liebes-Gewalt hineintrucken! (I, Seite 3). Es ist ohnmöglich, daß welcher oft sich bey dem Hertz Jesu auffhaltet, nicht von Liebe erhitzt werde (I, Seite 27), und zwar mit gleicher Lieb (I, Seite 153). Zum andern aber — und bei weitem am häufigsten — spricht er von dem Entbrennen in Zusammenhang mit der Kommunion. Der Grundgedanke: So laßt uns dann dises Göttliche Liebes-Bild Jesum in dem H. Sacrament vorstellen, umb also seine Eigenschafften in unsere Hertzen zu überbringen. So muß dann ein Liebhaber deß Hertzens Jesu sich selbst verlihren und ganz in Christum verwandelt werden, gleich wie die Substantz deß Brods durch die Krafft der Worten Christi in Christum verwandelt wird (I, Seite 98 f.). Eberlein empfiehlt, vor der Kommunion das Herz Jesu anzurufen: Ach! entzünd mich, verbrenne mich und verzehre mich mit der Hitz deiner Liebe, daß ich also in mir nichts mehr als deine Liebe finde (I, Seite 538). Beim Empfang der Kommunion aber soll sich das Mit deiner Lieb entzündete Hertz mit Liebes-Flamm mit Christus ohne Außnahm in Ewigkeit verbinden (I, S. 171). Und nach der Kommunion: Wann du die heilige Hostia empfangen hast, so seuffze und sage: O Göttliches Hertz Jesu, gantz entzündet von der Liebe gegen mir, entzünde mein Hertz mit der Liebe gegen dir (I, Seite 537). Dieser Gedanke ging später auch in die Messe am Festtag des Hertzens Jesu ein. In deren Schlußgebet (*Postcommunio*) heißt es: Herr Jesu, dein heiliges Mahl, in dem wir die Süße deines liebenswerten Hertzens erfahren haben, schenke uns göttliche Glut (*praebeant nobis, domine Jesu, divinum tua sancta fervorem: quo dulcissimi cordis tui suavitate percepta, . . .*).

Aus alledem geht deutlich hervor, daß in der Konzeption des Emblems ein doppeltes gemeint ist: das Herz Jesu selbst entfacht die Andacht und Liebe zu ihm (das hat auch Marguerite-Marie Alacoque bezeugt), schafft so die Voraussetzung, ihm ähnlich, ja sogar gleich zu werden; diese Liebe aber findet ihre Erfüllung im Empfang der Kommunion, die diese Liebe besiegelt und aufs neue steigert. Bei kaum einem zweiten Emblem der Bildserie ist der *nervus rerum* der aufkommenden Herz-Jesu-Verehrung so genau getroffen; das Problem, die Verbindung zwischen erbaulicher Andacht und Meßliturgie herzustellen, dieses hauptsächliche Bemühen der barocken Herz-Jesu-Verehrung, ist hier auf seine Weise zu einem Ausgleich gebracht.

Das Emblem *OS CERVI*, *Das Bein eines Hirschen* (Nr. 9; Abb. 30), kommt heutigem Verständnis wenig entgegen; es gehört zu den in seiner Deutung vielschichtigsten des ganzen Bildprogrammes und ist ein rechtes Lehrstück dafür,

daß und auf welche Weise bei der Erfindung von „guten“ Emblemen komplizierte Assoziationen gesucht wurden, daß man an disparateste Kenntnisse (wie sie heutigentags die Lektüre der Werke von Arno Schmidt verlangt) appellierte. Die verschlüsselten Analogien auszumachen und dadurch zum Mitdenken und Weiterdenken des zur Betrachtung Genommenen anzuregen, hielt man für erstrebenswerter – weil in einem pädagogischen Sinne fruchtbarer – als mit bündiger Eindeutigkeit des Konzeptes zu dozieren. Versuchen wir, aus diesem Lehrstück Nutzen zu ziehen.


Schon die Wiedergabe des Herzens Jesu überrascht durch die in Mindelheim seltene Häufung von Akzidentien, die übrigens auch in der graphischen Vorlage alle anzutreffen sind (vgl. Abb. 31). Gewohnt, ein brennendes Herz mit Seitenwunde und Dornenkrone anzutreffen, haben wir gleich drei Zutaten zu registrieren: von diesen ist nur das Kreuz, das sich aus dem Herzensbrand erhebt, von bereits besprochenen Emblemen her vertraut; daß aber aus der Seitenwunde ein Lorbeerzweig hervorwächst und daß vor dem Herz zwei Knöchelchen abgebildet sind, das sind ungewöhnliche Hinzufügungen.

Unter dem Spruchband mit dem anagrammatischen Lemma sieht man einen liegenden Hirsch in einem von einem Palisadenzaun umgrenzten Bezirk, der durch ein Tor betretbar ist. Dieses Tor ist, wie die graphische Vorlage eindeutig zeigt als die Mindelheimer Malerei, offen. Die Darstellung fordert zunächst die Deutung des Tieres und des angegebenen Ambientes. In der christlichen Symbolik ist der Hirsch – nach Psalm 41, 2 (*Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir*) – vorzugsweise Sinnbild der heilbegierigen Seele und der christlichen Taufe. „Der Physiologus hat vom Hirsche gesagt, daß er gar feindlich sei dem Drachen. Wenn der Drache vor dem Hirsch flieht in die Spalten der Erde, geht der Hirsch hin und füllt sich die Höhle seines Bauches mit Quellwasser, und er speit es aus in die Spalten der Erde, und so bringt er den Drachen heraus und schlägt ihn nieder und tötet ihn. So hat auch unser Herr getötet den großen Drachen, den Teufel, durch die himmlischen Wasser, nämlich durch die göttlichen Heilslehren. Denn nicht vermag der Drache dem Wasser und nicht der Teufel dem göttlichen Wort standzuhalten“ (Otto Seel, a. a. O. S. 26 f.). In der Emblemantik des 18. Jahrhunderts stößt man öfters auf eucharistische Auslegung, zum Beispiel in den Malereien des Aiblinger Malers Gail in der Sakristei der ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche in Beyharting (Abb. 32). Eberlein kannte die eucharistische Auslegung. Er empfiehlt denen, die sich auf den Empfang der Kommunion vorbereiten, so wie ein Hirsch nach dem Wasser-Bronnen solle ihr Hertz nach disem Göttlichen Hertz verlangen (I, Seite 536).

Das Emblem Eberleins aber hat mit dieser gängigen Auslegung offenbar nichts zu tun. Eberlein sagt in seiner *Consideratio* zur sechsten Elegie: *Das Hertz JESU vergleicht sich dem Hertz eines forchtsamen Hirschen*. Wie aber kommt es zu dieser sehr speziellen Vergleichung, die über den allgemeinen Vergleich zwi-

schen Christus und dem Hirsch ebenso weit hinausgeht wie sie ihn nachträglich rechtfertigt? Eberlein greift auf die Herzphysiologie der Antike zurück, die an die Beschreibung von Herzfunktionen anknüpft. Wie Plinius in seiner Naturgeschichte (*Naturalis Historia* XI, 181 f.) unterrichtet, hielt man das Herz für dasjenige Organ, das als erstes sich im Mutterleib formte und das als letztes stirbt. Es ist der wärmste Teil des Körpers, hat einen bestimmten Schlag und eine Eigenbewegung, so als ob es ein eigenes Lebewesen wäre im Innern eines anderen; denn es hat seinen eigenen Impuls und untersteht nicht dem Willen. Das Herz ist erste Ursache (*praecipua causa*) und Ursprung des Lebens. Zwischen seiner Beschaffenheit und typischen Verhaltensweisen der Lebewesen bestehen Zusammenhänge: harte Herzen findet man bei trägen, schwerfälligen Lebewesen, kleine Herzen bei kühnen, kecken, ja dreisten; große Herzen eignen furchtsamen Lebewesen. Zu den Tieren, die ein im Verhältnis zu ihrer Körpergröße großes Herz haben, gehört, wie Plinius ausdrücklich versichert, auch der Hirsch. Diese naturkundlich abgesicherte Vorstellung lebt in der Literatur fort. Bei Boethius etwa liest man: *Mancher empfindet Angst und nimmt Reißaus vor dem, was frei ist von jeglichem Schrecken. Dann erachte ihn dem Hirsche gleich* (*De consolatione Philosophiae* IV, prosa 3). Weil der Hirsch ein ängstliches Tier ist, konnte ihn Eberlein mit Christus, der im Garten Gethsemane vor Todesangst zitterte und zagte und betrübt bis an den Tod war, vergleichen. Beim Meßopfer als einem *Gedenckzeichen* des Leidens Christi sollen die Verehrer des Herzens Jesu besonders bedenken, daß *die innerliche Schmerzen deß Hertzens Jesu an der Vile, an der Häfftigkeit und an der Langwirrigkeit die äusserliche Schmerzen weit übertreffen und daß Christus schon in dem ersten Augenblick seines Lebens jene Schmerzen in seinem Hertzen habe außgestanden, welche er an dem Oelberg gelitten hat* (I, Seite 541 f.). Aber *In dem Garten bei dem Oelberg eröffnet sich die Schaubüne deß sterbenden Hertzens Jesu: dann allhier wird es mit Schmerzen und Traurigkeit also überfallen, daß es einen blutigen Todten-Schweiß von sich außgiesset. Dises Geheimnuß soll billich genennet werden das Geheimnuß deß Hertzens Jesu, als welches hier schon den Schmerzen aller übrigen Theilen deß Leibs Christi hat außgestanden; dahero es das Blut, so in der Angst häufig pflegt zum Hertzen zu zulauffen, mit grossem Gewalt wider zuruck gestossen und durch alle Schweiß-Löcher außgegossen. . . . Allzu grosse Liebe deß Hertzens Jesu wollte vor dem Todt die Todts-Angst außstehen* (I, Seite 543). Solche Angst hat ihr emblematisches Analogon im Bild des Hirschs. Um das zu verdeutlichen, wird dieser liegend in einem umzäunten Garten wiedergegeben – ganz entsprechende Wiedergaben des Gartens Gethsemane findet man auf vielen Darstellungen des Gebets Christi am Ölberg und der Gefangennahme Christi (vgl. etwa Abb. 33).

Aber mit all dem Gesagten ist nur eine Bedeutungsschicht des Emblems aufgedeckt. Das Lemma spricht ja ausdrücklich vom *Bein eines Hirschen*, und dieses ist auch im Bild vorgestellt. Gemeint ist damit *Ein zweyfaches rohtes Bein*, das

Sollte seyn / In deß Hirschen Hertzen, das, was man im 18. Jahrhundert Hirsch-Creutz oder Hirsch-Hertz-Creutz nannte: wie in Johann Heinrich Zedlers „Großem vollständigen Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste“ nachzulesen, hielt man dafür, das Herz des Hirschs sei in einem Hertz-Säcklein eingewickelt, an sich selber von einem zarten dichten Fleische geformet, und hat seine doppelten Höhlen; weil nun darinne alle Puls-Adern des gantzen Hirsches zusammen lauffen, so wird mit der Zeit im alten Hirsche ein knorplichtes Gewächs oder Beinlein formiret, welche das Hirsch-Creutz genennet wird (Bd. 13, Leipzig und Halle 1735, S. 210). Diese Herzknöchelchen spielen seit alters in der Medizin eine große Rolle. Plinius kennt sie als Amulette für Schwangere und Gebärende (*Naturalis Historia* XXVIII, 247). Im Mittelalter machte man von ihnen anderen Gebrauch. Matteo Plateario, der im 12. Jahrhundert Lehrer der Pharmazie an der Universität in Salerno war, empfahl, diese Knorpel herauszunehmen, hart werden zu lassen, sie dann zu pulverisieren und dieses Pulver Kranken zu geben *ad cardiacam et sincopini passionem* – so las es Thomas von Cantimpré bei ihm und vermerkte es in seinem zwischen 1228 und 1243 niedergeschriebenen „*Liber de natura rerum*“. Bei seinem Übersetzer ins Deutsche, bei Konrad von Megenberg (gestorben 1374) liest sich das so: *Platearius spricht, daz in des hirzen herz ain pain sei, reht sam des herzen gruntvest; sô man daz her auz gezeuht und ez hert laezt werden und ez danne pulvert und gibt ez dem siechen, daz ist guot für den herzriten und für daz swindeln* („*Buch der naturen*“, cap. 15: Von dem hirtz). Man weiß, daß diese in vielen Handschriften und im Buchdruck seit dem 15. Jahrhundert erhaltene Übersetzung bis ins 19. Jahrhundert als eine Art Volksbuch diente (vgl. Annemarie Brückner, Quellenstudien zu Konrad von Megenberg, Diss. phil. Frankfurt a. M. 1961, S. 16). Daß derartige Kenntnisse nicht nur auf dem Papier standen, beweist die Inventurliste der Lüneburger Rathausapotheke aus dem Jahr 1475: dort besaß man ansehnliche Gewichtsmengen von *os(sa) de corde c(er)vi* (Arends, Hickel und Wolfgang Schneider, Das Warenlager einer mittelalterlichen Apotheke [= Veröffentlichung aus dem Pharmaziegeschichtlichen Seminar der Technischen Hochschule Braunschweig, Bd. 4], Braunschweig 1960, S. 28). Apothekengefäße mit der Aufschrift „*os de*  *cer(vi) ꝑꝑ*“ sind erhalten (Abb. 36); die Form der Inschrift, in der „Herz“ durch das Bild eines Herzens vorgestellt wird, hat mittelalterliche Vorgänger, vgl. etwa Abb. 35. Hier kann es nicht darum gehen, alle Zeugnisse für den Gebrauch des Medikaments zusammenzustellen. Es sei nur vermerkt, daß Bartholomaeus Ambrosius in den „*Paralipomena accuratissima historiae omnium animalium, quae in voluminibus Aldrovandi desiderantur*“, Bologna 1642, die *Hirsch-Hertz-Creutze* im Holzschnitt wiedergegeben hat (Seite 126, siehe Abb. 34). Wichtig aber ist es festzuhalten, daß der Gebrauch des Medikaments im Barock eher noch zunahm. Man mag das bei Pierre Pomet in seiner „*Histoire général des drogues traitant des plantes, des animaux et des minéraux*“, Paris 1694 Seite 35, oder in der deutschen Übersetzung davon nachlesen („*Der aufrichtige*

Materialist und Specerey-Händler“, Leipzig 1717, Spalte 516 f.). Johann Heinrich Zedler räumte in seiner Enzyklopädie dem *Hirsch-Creutz* einen eigenen Artikel ein (Bd. 13 Spalte 229 f.). Derartige Zusammenstellungen informieren selbstverständlich nur über den vorzüglichsten Gebrauch des Medikaments; wer genau erfahren möchte, wann es verabreicht wurde, muß zur Spezialliteratur greifen, darf sich aber auch dann noch nicht mit Veröffentlichungen wie der Dissertation von Johann Adolph Forck „*De cervo ejusque partibus in medicina usualibus*“ zufriedengeben – denn *Von dem Hirsche* kommen *soviel Artzeneyen zur Apotheke*, daß man *denselben eine Welt voll Artzeneyen und menschlicher Bequemlichkeit genennet* hat (Joh. Heinr. Zedler a. a. O. Sp. 216). Am ausführlichsten unterrichtet die „*Dissertatio de osse cordis cervi*“ von Johann Stephan Adami, Gießen 1684.

Die wichtigste Eigenschaft des *Hirsch-Creutz* besteht darin, daß es *vertreibt den melancholischen Dampf*, es wird für ein *Bezoardisches Mittel geachtet* (Joh. Heinr. Zedler a. a. O. Sp. 216 und 230), ein Vorläufer der modernen Psychopharmaka: *Wann es Pulver-rein / G'nommen ein / Heilt deß Kummers Schmerzen*, weiß auch Eberlein. Vor allem aber ist es *eine Herzstärkung* (Joh. Heinr. Zedler a. a. O. Sp. 230), *gut vor das Hertz-Klopfen, Ohnmacht und Hertzgespann* (ebenda Sp. 217, vgl. auch Sp. 219 f.).

Erst wenn man diese Anwendung der *ossa de corde cervi* kennt, wird Eberleins Emblem recht verständlich: *Das Bein eines Hirschen* ist diejenige Arznei, die man genau dann verschreiben würde, wenn jemand – wie Christus am Ölberg – bis auf den Tod betrübt ist (vgl. Matthäus 26, 37.39), mit dem Tod ringt, zittert, zagt, sein Schweiß wie Blutstropfen auf die Erde fällt (vgl. Marcus 14, 33 und Lukas 22, 44). Hier wird deutlich gemacht, was das wahrhaft der andächtigen Betrachtung Würdige ist: einerseits hat Christus das „große“ Herz des Hirschs, deshalb ist er der ängstlichen Vorempfindung seines Todes fähig; andererseits hält sein *Hirschen-Hertz* aber zugleich auch das Heilmittel bereit, mit dessen Unterstützung er diese Todesangst mit ihrem Herzklopfen, ihrem Blutschweiß und ihrer Verzweiflung überwindet.

Dieser dialektische Befund stiftet eine typologische Gegenüberstellung. Erstes Zeugnis menschlicher Angst und Furcht ist das Verhalten Adams und Evas nach dem Sündenfall: als sie Gottes Stimme im Paradiesesgarten vernahmen, fürchteten sie seine Strafe, weil sie von der verbotenen Frucht gegessen hatten, und verbargen sich. Die Furcht selbst ist – um es mit Eberleins Worten zu sagen – *eine Garten-Frucht / Die verrucht / Adam hat gezweydet, / Da er in dem Paradeiß / Durch die Speiß / Sich von Gott entzweydet*. Um diese „Frucht“ aus der Welt zu schaffen, *will auch dan / Jesus Trost-los leben im Garten Gethsemane*, indem hier *Jesus Hertz verliehrt all Krafft*, macht er oder es *Uns hertzhafft / In dem Tod: Ja uns, da es traurig stirbt / Gnad erwirbt / Den Tod zu verlachen*. So ist in dem Emblem in allegorischer Formel das unerschöpfliche Thema Sündenfall und Erlösung zugleich verhüllt und vergegenwärtigt. Realienkundliche

Betrachtungsweise zeitigt ein Verständnis höchst komplexer Art. Hier ist sie noch nicht (wie heute allzuoft) auf fachspezifische Gesichtspunkte eingeschränkt, ihre Ergebnisse sind — was sie in den Augen des 18. Jahrhunderts als Ergebnisse genauesten Forschens bestätigt — durchaus kompensierbar. So findet man hier auf dem Feld der Theologie Argumente vorgetragen, die aus der Medizin stammen, und dies ist deshalb möglich, weil man die Argumente analogisch gebraucht. Diese methodische Konzeption stellt keinen Selbstwert dar; sie ist ein Mittel, das man, damit das Notwendige geschehe, anwenden muß. *Wann die Forcht mit grossem G'walt / Dich anfallt / Jesu Hertz umbfange. / . . . / Durch sein Pein / Trost von ihm verlange.* Aus dem Emblem geht hervor, daß natürlicherweise, weil auch heilsgeschichtlich begründet, dieses Verlangen erhört wird. Solches aus der Allegorie und ihrer Auflösung gewonnene Wissen begründet Glaubensgewißheit. Betrachtung des Geschehens am Ölberg *sub specie* Todesangst Christi bringt — das will das Emblem besagen — heilsame Gewißheit. Man erfährt, *wie* Christus dieser Ängste Herr wurde und über sie obsiegte. Der Lorbeer des Ruhmes wird da dem verheißen, der sich andächtig in das Herz Jesu und seine Empfindungen beim Gebet am Ölberg versenkt — geistige Versenkung wird einem (weltlichen) Ruhmestitel gleichgesetzt.

Das ist — jedenfalls zu einem Teil — beschwichtigende Verquickung von Andacht und Ruhmverheißung, sie hat ganz gewiß auch ihre propagandistische Seite. In Erinnerung an die zeitgenössischen Anfeindungen, denen die Herz-Jesu-Verehrung ausgesetzt war, erscheint solcher Aktualitätsbezug in der Emblemkonzeption deutlich und unübersehbar. Eberlein macht aber einen anderen Gesichtspunkt für die Erklärung des Lorbeerzweiges geltend. Er beschwichtigt den, der sich in seiner Verzagtheit Jesu Herz empfiehlt: *Dir wird es (das Herz Jesu) ein Lorbeer-Ast / Trost-voll dann darreichen, / Daß du nimmermehr so vast / Vor Forcht wirst erleichen.* Diese seine Bemerkung bringt endlich auch das dritte der *Accidentia* beim Herz-Jesu-Bild des Emblems, den aus der Seitenwunde hervorstehenden Lorbeerzweig, dem Verständnis näher, aber es erschließt ihn noch nicht. Ganz wörtlich genommen, spricht Eberlein hier von einer Gebärde, von einer Handlung des Herzens Jesu, während er sonst doch sich darauf beschränkt, dessen Eigenschaften zur Betrachtung zu stellen, so daß man erwarten würde, in dem Lorbeerzweig einen Hinweis auf diese anzutreffen. Es ist jedoch nicht darum herum zu kommen: der Lorbeerzweig wird dem Andächtigen zugesprochen. An anderer Stelle gibt Eberlein aber eine abweichende Erklärung dieses Motivs: eine der Ursachen, *wegen welcher das Hertz Jesu ist verwundet worden, ist diese, damit die Seel deß Gerechten als ein köstliches Zweig darin könnte eingepflantzet werden: dann gleichwie das Zweig-Schoß, wann es seinem Stammen-Baum eingezweiget wird, das Leben, Geist und Saft desselbigen empfangen thut, also geschicht auch uns, wann wir Christo eingepflantzet werden: die Wunden deß Hertzens Jesu ist der Spalt-Riß, Christus ist der Stammen-Baum, von welchem wir alles Leben empfangen: wir leben, wann wir*

in disem Hertz werden eingepflantzet seyn, wir werden sterben, wann wir von disem Herten werden abgerissen werden (I, Seite 427 f.). Aus der Divergenz der von Eberlein angebotenen Erklärungen führt nur ein Weg heraus: eine auf die Eucharistie als *tertium comparationis* bezogene Auslegung. Eberlein, der einläßlich auf die Frucht häufigen Kommunizierens hinweist, empfiehlt in seinen Anweisungen zu *Übungen bei der Heiligen Meß* (gewissermaßen als Vorbereitung zur Kommunion), man solle sich nach der *Elevatio* zur *geistlichen Communion* bereiten: *Betrachte das Hertz Jesu als ein himmlische Apotek* (I, Seite 549) – nachdem er zuvor zur Liebe zum Herzen Jesu auch damit aufgerufen hatte, weil es *ist ein Apotec deß Heils, über alle Gesundheit deß Leibs* (I, Seite 173). Die Eucharistie ist demnach noch ein viel wirksameres *Antidotum* als *das Bein eines Hirschen*, welches sie präfiguriert. Sie ist recht eigentlich Ruhmestitel des göttlichen Herzens, bezeugt seine unendliche Liebe zu den Menschen – sie ist der Ruhm des Gläubigen im allgemeinen und der Verehrer des Herzens Jesu im besonderen.

Das Emblem *VIRESCO, Ich grüne allzeit* (Nr. 10; Abb. 37), zeigt über einer Dattelpalme das brennende Herz Jesu mit der Seitenwunde, um das – im Gegensatz zur Vorlage (Abb. 38) – eine Dornenkrone gelegt ist. Beidseits flankieren es Ährenbündel, um die sich Wein rankt: Ähren und Trauben stehen für Brot und Wein und sind allbekannte Sinnbilder der Eucharistie. Auf dem Fresko fehlen die von dem Herz ausgehenden Strahlen, wie sie die graphische Vorlage zeigt. Ein weiterer Unterschied besteht in der Darstellung des auf einer Insel emporgewachsenen Baumes.

Die Abbildung der Palme steht im Einklang mit Eberleins *Consideratio* zur achten Elegie: *DAs Hertz Jesu ist ein allzeit blühender Palmen-Baum, in welchem allein man alles Gute finden thut*. Gegenüber den erklärenden Versen bedeutet dies eine recht beträchtliche Verknappung des Arguments; denn Eberlein hatte das Lemma unter Aufbietung gründlichen naturkundlichen und medizinisch-pharmazeutischen Wissens mit Hinweisen auf die Zeder (Vers 2), die Zypresse (den *Phoebi-Baum*, Vers 3), den *Lorber-Baum* (Vers 4), den Rebstock (Vers 5), die Olive (Vers 6), den „*Baum Maldiva*“ (Vers 7 f.) erklärt. Diese Addition von Erklärungen war natürlich im Bild nicht realisierbar, hier galt es auszuwählen, und die Wahl fiel in Mindelheim anders aus als bei dem Kupferstecher. Das Herz Jesu ist hier nicht *dem Ceder gleich*, der *Niemal sein Saft verlihet*, auch nicht der Zypresse, die *Heilsamb in allen Theilen* ist; es wird nicht dem *Von Blitz- und Donners-Strahlen* schützenden Lorbeerbaum verglichen, nicht mit den Eigenschaften des Rebstocks vor dem *die vergiffte Schlangen-Zucht* flieht, nicht mit der ölspendenden, *Seelen-Wunden* heilenden Olive. Es will scheinen, als seien all diese Vergleiche als zu speziell erachtet worden; man hielt sich lieber an die „Sentenz“, und die sagt: *Diß Hertz (das Herz Jesu) gleich jenem Palmen prangt / Und voll der Gnaden-Früchte hangt*. Was ist mit

jenem *Palmen* gemeint, den Eberlein auch als „*Baum Maldiva*“ bezeichnet? Heute kennt man allenfalls die maledivischen Nüsse; dem Botaniker sind sie als Seychellennüsse ein Begriff, weil diese Früchte eines Baumes aus der Gattung der Fächerpalmen (*Lodoicea*) die größten Baumfrüchte sind, die es gibt (bis zu 25 kg schwer), und keine größeren Samen als die bis zu einem halben Meter langen dieses Baumes in der Pflanzenwelt bekannt sind. Eberlein meint aber einen anderen Baum, über den er in G. P. Maffei's „*Historiarum Indicarum libri XVI*“ – jenem Buch, dem er auch seine Anregung zu Emblem Nr. 1 entnahm (vgl. Seite 229) – Genaueres erfahren hatte. Im siebten Buch jenes Werkes (Ausgabe Köln 1589, Seite 135) berichtet Maffei über die Inselgruppe der Malediven: sie bestehen aus mehr als tausend Inseln; diese liegen zum Teil so eng beieinander, daß Mastbäume der Schiffe, die zwischen ihnen hindurchfahren, die Baumäste streifen, und wer kräftig ist, kann sogar von einer Insel zur anderen springen. Das Leben auf diesen Inseln ist nicht sehr annehmlich: es fehlt an vielem: Aber es gibt da eine „Palme“ von ungewöhnlicher Höhe und Schönheit, und sie ist in beinahe allen ihren Teilen nützlich zu gebrauchen. Eberlein nennt einige Verwendungsarten, bei weitem nicht alle. Diejenigen, die etwas mit Schiffahrt zu tun haben, übergeht er (Mastbaum und Steuerruder aus Baumstamm und Ästen; Segel aus dem Laub; durch Elastizität ausgezeichnete Schiffstaue), und daß man die Fruchtschale von Goldschmieden in Gold und Silber zu kostbaren Trinkgefäßen fassen läßt, hielt er auch nicht für erwähnenswert. Wichtig ist ihm aber: wie aus den Fruchtkernen (*Dattelkernen*) *Oel thut rinnen* – nachdem ihnen die Milch entzogen ist, die (nach Maffei) fett und von gutem Geschmack, aber zur Nahrung weniger denn als Heilmittel willkommen ist –, wie die Äste *Wein- und Honig-Safft* schwitzen, *Sein Haar taugt zu dem Spinnen* und die Blätter *Papier, das Dach und Kleidung seyn* können, so blüht auch aus dem Herzen Jesu *Überfluß auff gleiche Weiß: das Gnaden-Oel, die Himmels-Speiß / Kan man von ihm herziehen*. Hatte Maffei davon berichtet, daß man auf den Malediven jemand, der besonders rechtschaffen und fleißig ist, mit jener Palme vergleiche und zu seinem Lob sage, er sei noch nützlicher als diese, so überträgt Eberlein diesen Vergleich auf das Herz Jesu. Ausgehend von der andächtigen Betrachtung der Eigenschaften des Herzens Jesu, erkennt er in der Gnadenfrucht die gleichsam „allzeit grünende“ Eucharistie und empfiehlt ihren Empfang, die kirchlich-praktizierende Religionsausübung: *So laßt uns dann beflissen seyn, / Auff disen Baum zu steigen, / Umb seine Schätz zu sammeln ein*. Das Bild vom Besteigen des Palmbaums ist keine Erfindung Eberleins, es stammt aus dem Hohenlied Salomos, wo der Bräutigam sagt, er müsse auf den (zuvor mit der Braut des Hohenliedes verglichenen) Palmbaum steigen und seine Zweige ergreifen (7, 8). Diese Textstelle findet man oft zitiert, und häufig hat sie zu weitgreifenden Interpretationen Anlaß geboten. Die Auslegungen sind untereinander sehr verschieden, in der Hauptsache aber christologisch (so hat zu unserem Heil Christus das Kreuz „bestiegen“ und seine Äste ergriffen) oder ekklesiolo-

gisch (wie diejenige Eberleins). Die in den Icones so deutlich hervorgehobene Tatsache, daß der *Baum Maldiva* auf einer Insel wächst, hätte leicht zu weiteren Deutungen veranlassen können — allein man verzichtete darauf, wohl deshalb, um durch Konzentration auf die Hauptsache deren inhaltliches Gewicht zu betonen.

Das Emblem Nr. 11 (Abb. 39) zeigt das brennende Herz Jesu mit der Dornenkrone — diese fehlt in der Vorlage (vgl. Abb. 40) —, mit strömender Seitenwunde, von zwei Ölzweigen mit Früchten umgeben, in einer Wolke. Aus dieser fließen wie aus Brunnenröhren fünf Wasserstrahlen auf einen Ölbaum herab, und von diesem tropft das Wasser zur Erde. *I CEU ROS, Fließe als wie das Tau*, sagt das Lemma, das auf einem unterhalb des Baumes ausgebreiteten Spruchband steht. Eberlein möchte mit diesem Emblem demonstrieren, wie — so die *Consideratio* seiner neunten Elegie — *Das Hertz Jesu betauet mit seinen Gnaden die Eisen-harte Welt*. Mit den gängigen allegorischen Erklärungen des Ölbaums ist dem Inhalt dieses Emblems nicht recht beizukommen; eher schon wird man die Regen spendende Wolke als Analogon zu dem Segen spendenden Herz Jesu verstehen, beide fördern auf ihre Weise die Fruchtbarkeit. Eberlein argumentiert aber genauer. Schon mit seinem Ansatz überwindet er das Ungefähre, in dem die meisten modernen Erklärungsversuche von Emblemen verstrickt bleiben. Eberlein entnimmt sein *argumentum* auch hier wieder der Fachliteratur, diesmal der geographischen. In „*L’Afrique en plvsievrz cartes novvelles et exactes et en divers traictés de geographie et d’histoire*“ des Königlichen Geographen Nicolas Sanson (Paris 1656) fand er einen Passus, der ihm emblematisch auswertbar erschien. Dort ist die Rede von der Eiseninsel (Isle de Fer, heute Ferro), einer der sieben größeren Kanarischen Inseln: auf ihr gibt es keinerlei Süßwasser, weder Flüsse, Quellen, Seen noch Brunnen (und sehr selten Regen). Die Insel wäre unbewohnbar, gäbe es nicht in ihrer Mitte einen immergrünen Baum mit dem Ölbaum ähnlichen Blättern, der ganz von Wolken bedeckt ist und von dessen Blättern es in eine darunter befindliche Zisterne tropft, jede Nacht 20 000 Tonnen, wie der Engländer Jacson versichert, der diese Insel 1618 sah und vermaß. Dieses Wasser, durch Kanäle geleitet, genügte für alle Lebewesen der Insel, angeblich 8000 Seelen und 10 000 Tiere; da die Insel nicht sehr groß ist — es wird von sechs Meilen gesprochen — ist so für alle Bequemlichkeiten des Lebens gesorgt, zumal das Wasser von ganz *besonderer Tugend* ist. Von anderen Gewährsleuten weiß Sanson, daß der Baum Früchte hat, die in ihrer Form Eicheln gleichen und einen sehr angenehmen, aromatischen Geschmack haben. Aber die Berichterstatter, auf die sich Sanson stützt, sind sich in vielen Details uneins: *Schreiber* (Autoren geographischer Werke) *und Reisende wissen viel Wunderbares zu sagen, so daß es schwer ist, die Wahrheit zu erkennen; und manchmal scheint es, als ob sie spielten, wer am besten lügen könne*. In der Tat: es gibt in den von Sanson gewissenhaft referierten Quellen kaum ein Faktum, worüber eine

Meinung herrscht. Mit der Wolke, die in Eberleins Emblem eine so große Rolle spielt, ist es nicht anders. Einer sagt, sie beginne sich mittags zu erheben und bedecke bei Tagesende den Baum gänzlich, sie gieße dann das Wasser allmählich aus. Andere hingegen wollen, daß das Wasser von Mittag an und die ganze Nacht hindurch bis kurz nach Sonnenaufgang ströme. Aber es fehlt auch nicht an Autoren, die zur Kenntnis geben, die Wolke sei fortwährend um den Baum und dieser verströme unentwegt Wasser. Nicht anders verhält es sich mit den Nachrichten über den Gebrauch dieses Wassers: während die einen von Kanälen berichten, durch die es verteilt werde, betonen andere, es werde an einem einzigen Ort aufbewahrt und *alle Welt* gehe dorthin, um davon zu nehmen.

Dieses ausführliche Referat dessen, was in Eberleins Quelle steht, ist in vieler Hinsicht sehr lehrreich. Wer käme heut auf den Gedanken, aus solchem Bericht voller Gelehrtenstreitigkeiten eine Allegorie zu erfinden, wer würde heute solche Praxis als etwas für das 17. und 18. Jahrhundert Selbstverständliches ausgeben? Hier ist an einem charakteristischen Beispiel zu greifen, welcher Verfahren sich die Erfinder von Emblemen bedienen, was in den Augen ihrer Zeit Zeugnis der *ars inveniendi* gewesen ist. Dabei ist allerdings auch eine bittere Erfahrung zu machen: nicht immer haben die Erfinder von Emblemen in allen Einzelheiten dargelegt, was sie im einzelnen als Analogon ansahen; oft beschränkten sie sich auf Andeutungen, sprachen von diesem oder jenem, gaben vielleicht noch ihre Quelle an und überließen es dem Konsumenten ihrer Erfindung, aus genauer Quellenkenntnis zu ergänzen, was unausgesprochen blieb. Ganz zu schweigen von den Fällen, wo sie die Quellen retuschierten.

Eberleins Emblem *I CEU ROS* kann ein Beispiel für beide der zuletztgenannten Verfahren sein. Er vermischt die ihm zugekommenen Informationen nach Gutdünken, läßt einige Aspekte aus, die durchaus in sein Konzept gepaßt haben würden, verlegt die Kanäle in die Wolke usw. Sehen wir zu, wie Eberlein argumentiert:

Die Möglichkeit, auf dieser Insel zu leben, schafft allein *ein Wunder-Wolck*, die das Land mit kühlem Tau benetzt. *Schwebend auff einem Baum, / Durch den das Tau thut fließen*, ergießt sie sich / *So häuffig . . . / daß es zu glauben kaum*. Wie aber kommt es, daß die *eine* Wolke über dem *einen* Baum das ganze dürre Eiland, wo *weder Tau noch Regen / der Gnaden war zugegen*, bewohnbar macht? Der Baum, der *An alle Ort und Ende* Wasser aussendet und alles fruchtbar macht, steht in der Mitte der Insel, so wie auch das Herz Jesu *ist in der Mitt, / Daß es mit gleichem Schritt / All die, so ihm vertrauen, / Reichlich könne betauen / Mit seinem Lebens-Safft*. Wiederum taucht hier der Gedanke auf, daß die heilbringenden Gnadengaben des Herzens Jesu nur denen zuteil werden, die sich um deren Erwerb bemühen. Zum Beleg dafür verweist Eberlein auf ein Vorbild aus dem Alten Testament. Der Prophet Jesaja überliefert, was Gott zu seinem Gesalbten Kores sagte: er verheißt die Erlösung des jüdischen Volkes aus der Babylonischen Gefangenschaft. Bei solcher Lage des auserwähl-

ten Volkes -- Eberlein sagt: *bey solchem Wetter* — zeigte sich diesem der Himmel *hart / Von rechter Eisen-Art*. Als *die alte Vätter / Zu GOTT umb Gnaden-Tau* flehten, wurde ihnen versprochen, der Himmel werde den Gerechten herabtauen (vgl. Jesaja 45, 8), mit Eberleins Worten: *Ihr Wolcken thut uns segnen, / Den G'rechten herab regnen / In dise truckne Au*. Was hier im Alten Testament verheißen wurde, erfüllte sich im Neuen Testament: der vorausverkündete Gerechte ist Christus, den Maria *Glückselig abgetauet* hat in der *Gnaden-Zeit*, in der die Welt *könnt . . . erweichen / Von der so harten Sünd*. Christus, *Diß Tau so grossen Wehrts*, fließt *durch fünff-fach Brunnen*. Die Fünffzahl der Wasserströme, die auch in den bildlichen Darstellungen auffiel, kommt nicht von ungefähr: damit ist auf die fünf Wunden Christi hingedeutet, die vier Wundmale an Händen und Füßen und das durchbohrte Herz. Ein solcher Hinweis war zu der Zeit, als Eberlein sein Emblem konzipierte und der Mindelheimer es wiederholte, unmißverständlich, berührte er doch ein damals höchst aktuelles Problem: in jenen Zeiten der aufkommenden Herz-Jesu-Verehrung kam man wiederholt, in den Jahren 1697 und 1729, in Rom ein, ein eigenes Herz-Jesu-Offizium und eine eigene Herz-Jesu-Messe zu approbieren; beide Anträge wurden jedoch abschlägig beschieden, es solle auch weiterhin das alte Meßformular für die Messe von den fünf Wunden Christi gebraucht werden. Dieser Anweisung folgend, mußte man damals weiterhin von den fünf Wunden sprechen, auch dann noch, als man längst das Herz Jesu mit der fünften Wunde allein meinte. Überlegungen etwa derart, welche fünf Brunnen denn aus Jesu Herz geflossen wären, fordert Eberleins Text geradezu heraus. Sie führen dazu, daß man zwischen Herz Jesu und seiner Wunde unterscheidet. Die Herzwunde ist eine der fünf Perforationen des Körpers Christi bei der Kreuzigung; daß aber Christus den Tod am Kreuz zur Erlösung der Menschheit auf sich nahm, geschah aus der unergründlichen Liebe zu den sündigen Menschen, die in seinem Herzen wohnte. Das ist in der Icon bildlich sehr genau ausgedrückt: aus der Herzwunde Jesu ergießt sich der *Gnaden-Tau* in die Wolke, tränkt und sättigt sie mit diesem Strahl in solchem Maße, daß sie sich ihrerseits fünffach ergießen muß.

Es bleibt noch zu erklären, was es mit dem Baum in der Inselmitte auf sich hat. Er wird dem Herz Jesu verglichen (Eberlein: *Dann dises ist der Baum*). Auch ohne daß es im einzelnen ausgeführt worden wäre, ergibt es sich aus dem Kontext, daß näherhin mit dem Baum das Kreuz Christi gemeint ist. Christus hat es aus Liebe, „von Herzen gern“ auf sich genommen. So wie jener Baum in der Mitte der wasserlosen Insel steht, stand Christi Kreuz in der Mitte der Welt, die in ihrer Sündhaftigkeit *Ein rechtes Land von Eisen* war. Und wie durch jenen Baum, der *fangt an herzureichen / Umb Mittag seinen Bach*, die Insel fruchtbar wird, so wurde die in Sünde erstarrte Welt durch das Kreuz, den Kreuzestod Christi, wieder zu neuem Leben erweckt.

Das Emblem in der Stichkappe über dem Fenster im Scheitel der Apsis

(Nr. 12; Abb. 41) zeigt einen Fels, davor das Herz Jesu, brennend, mit einem Kreuz, umgeben von der Dornenkrone und mit einem neben der Seitenwunde in der Herzmitte dargestellten Ohr. In der graphischen Vorlage ist die Seitenwunde selbst als menschliches Ohr wiedergegeben (Abb. 42). Unter dem Herz Jesu liest man auf einem Spruchband *SI VOCER, Wann ich wird angerufen werden*. Dieses Anagramm wählt Eberlein als Lemma des Emblems, in dem es noch ein zweites Anagramm gibt; aus dem Schalltrichter einer Trompete, die ein geflügelter Jüngling bläst, geht die Inschrift *VOCERIS* (du mögest herbeigerufen werden) hervor. Auf der Trompetenfahne ist ein brennendes Herz abgebildet. Dieses Ensemble von Bildmotiven und Texten steckt voller vermeintlicher Widersprüche.

Zunächst möchte man gern wissen, wer der Trompetenbläser ist. Auf dem Kupferstich ist er stehend wiedergegeben, die Rechte in die Hüfte gestemmt; über einem langen Rock trägt er ein kurzärmliges gegürtetes Obergewand (die Kleidung erinnert einerseits an liturgische Gewänder — an Albe und Dalmatik —, andererseits an den antiken Chiton mit Gürtel und Überfall; mit ähnlicher Kleidung findet man vom späten 16. Jahrhundert an Engel dargestellt). In Mindelheim hingegen fliegt er herzu und ist ganz anders gekleidet, sein Oberkörper und seine Arme sind nackt geblieben, und eine blaue Schärpe ist lose über das lange rote Kleid gelegt. Solche Veränderungen lassen aufschlußreiche Rückschlüsse zu: entweder indizieren sie eine thematische Abwandlung oder sie geben zu erkennen, daß für das Darzustellende keine ikonographisch genauer festgelegte Typik bestand. Auch das Attribut, die Trompete, verhilft nicht zu rascher und sicherer Identifizierung. Zwar ist die Trompete regelmäßig Attribut einiger Personifikationen (so der bisweilen auch geflügelt dargestellten Fama), aber man findet sie auch sehr oft Personen oder Personifikationen in die Hand gegeben, die Wichtiges zu sagen haben, um darzutun, daß auf ihrer Äußerung Nachdruck liegt und ihre Rede ernst genommen sein will, daß ihrer Mitteilung signalhafte Bedeutung beigemessen werden soll. Über das, was unser geflügelter Jüngling „hinausposaunt“, werden wir nicht im Zweifel gelassen, auch nicht darüber, daß er damit beim Herzen Jesu — und das ist ganz buchstäblich zu nehmen — ein Ohr findet. *VOCERIS*, du mögest herbeigerufen werden: er redet das Herz Jesu an, weist ihm aber zugleich eine passive Rolle zu. Diese etwas widersprüchliche Aussage geht natürlich auf Kosten des anagrammatischen Verfahrens. Gemeint ist zweierlei: das Herz Jesu liebt es, angerufen zu werden, und der Gläubige soll das Herz Jesu anrufen. Wer ist es aber, der diese Auskunft und diesen Rat erteilt? Für jeden Zeitgenossen Eberleins war es selbstverständlich, daß auf einer Trompetenfahne das Wappen des Inhabers der betreffenden Truppe abgebildet ist (wie anders auf der Fahne). Wenn hier als Wappenbild ein brennendes Herz erscheint, so war und ist dies als „Wappen“ der brennenden Liebe leicht zu identifizieren und damit auch festgestellt, in wessen Diensten der Trompeter steht. Er verkündet, was Liebe befiehlt — er ist nicht die Liebe,

sondern nur ihr Bote (*angelus*) und als solcher wie ein Engel dargestellt, ohne doch im Sinne der christlichen Angelologie als Engel eingestuft werden zu können. Im Barock würde man ihn wohl *nuntius amoris*, einen Boten der Liebe, genannt haben.

In dieser Funktion steht es ihm an, sein *VOCERIS* kundzutun, laut schallend das Liebeswerben des Herzens Jesu zu verkünden und, Vorbild den gläubigen Liebhabern des Herzens Jesu, dieses anzurufen. Erhörung ist ihnen gewiß.

Auffällig ist es, das Herz Jesu vor einem Felsen abgebildet zu sehen. Damit soll umschrieben werden, es werde sich, wenn es angerufen wird – *SI VOCER* –, wie ein Fels erweisen. Natürlich soll damit nicht die gängige Metapher vom felsenharten Herz apostrophiert werden – in den meisten der bisher besprochenen Mindelheimer Embleme wurde ja dargetan, daß das Herz Jesu abweisende Härte nicht kennt. In diesem Emblem möchte Eberlein vor Augen stellen, wie das Herz Jesu auf die Anrufungen durch Gläubige antwortet, und um dies zu zeigen, griff er auf die Mythologie zurück. *Die Poeten dichten, als wann die Echo ein Nymph gewesen wäre, welche als sie von Narcisso, den sie häfftig liebte, verschmähet worden, ist selbige vor Leid in ein Stein verkehrt worden und hat nichts als die Stimm behalten.* In seinen Versen erklärt Eberlein, inwiefern Echo dem Herz Jesu vergleichbar ist: *Gleichwie Echo war beflissen / Zart zu lieben den Narcissen: / Also thut uns gleicher massen / Dises (= Jesu) Hertz mit Lieb umbfassen.* Nachdem Echo wegen *Narcissi Schimpff / In ein Stein / Hat müssen verwandelt seyn*, kann man doch *die Nymph anfragen: / Gleich thut sie ein Antwort sagen.* In diesem Verhalten präfiguriert sie das Herz Jesu, das ebenfalls jedem, der sich an es wendet, Antwort gibt, seiner Natur nach Antwort geben muß. An vier Beispielen demonstriert Eberlein, wie sich die Antworten von Echo und vom Herzen Jesu gleichen. Wenn dieses Frage-Antwort-Spiel auch alles andere als eine Kostbarkeit deutscher Dichtung ist, so sei es doch hier mitgeteilt als eines der vielen Beispiele für die Behandlung des Themas Narziß und Echo im deutschen Barock.

Der Gläubige: „*Wer wird dann wie süß diß Hertz
Und wie zart sein Liebes-Schmertz
Lehren mich?*“

(Echo) *Echo gleich antwortet: „Ich.“*

Der Gläubige: „*Wem ist doch auch immer gleich
Jesu Hertz?*“

(Echo) *Die Nymph gleich antwortet: „ertz.“*

Der Gläubige: „*Echo, wird mein Hertz auch weich
Jesu Hertz doch werden gleich
noch villeicht?*“

(Echo) *Echo auch antwortet: „Leicht.“*

Der Gläubige: „*Wer ist doch, der dises hertz recht genießt?*“

(Echo) *Echo sagt uns: „der es nießt.“*

Das Herz Jesu aber läßt, befragt, noch andere Antworten als die *lähren Worte* Echos erhoffen: *die That*. Es wird *ohne Verweilen / . . . eilen, / Die mit seiner Gnad zu laben / So begehren Hilff zu haben*. Wer das Herz Jesu im Sakrament genießt — mit dieser eucharistischen Ausdeutung nimmt Eberlein einen Leitgedanken der zeitgenössischen Herz-Jesu-Andacht auf —, dem *Thut diß Hertz das Seelen-Leben / Und das Recht zum Himmel geben*. Denn (so Eberleins *Consideratio*): *Das Hertz JEsu ist gantz begirig, seine Gnaden mitzuteilen, doch nur den jenigen, die solche verlangen*.

Die eingehende Betrachtung der einzelnen Embleme erbrachte zweierlei: sie verhalf zu Einblicken in die Verfahrensweisen, die bei der Erfindung von Emblemen angewandt wurden; sie machte deutlich, welche Gedankengänge bei der emblematischen Verschlüsselung im Spiel waren — und bei gewissenhaft-eindringlicher Lektüre der kunstvollen Gebilde wieder erfahrbar werden sollten, wobei die Skala des vom Betrachter zu „Entdeckenden“ von assoziativer Anspielung bis zu handfester Belehrung reicht. Das Ergebnis der bisherigen Darlegungen besteht in der Feststellung, daß die Mindelheimer Embleme eine Fülle von jeweils auf das einzelne bezogenen Einsichten vermitteln. Es muß aber abschließend gefragt werden, ob die Vielzahl der Einzelerkenntnisse, die Vielzahl auch der Anregungen zu Einzelerkenntnissen sich zu einer Einheit verschränken läßt, ob zwischen allen „Elementen“ der Bildfolge ein Zusammenhang sich herstellen läßt, in dem so etwas wie eine Einheit der Erkenntnis aufbewahrt ist. Konkreter gefragt: ist ein einheitliches, den ganzen Bilderzyklus übergreifendes Programm auszumachen, das allen Bildern einen bestimmten Stellenwert zuweist?

Vor allen Erwägungen hierüber ist in Erinnerung zu bringen, daß sich eine solche Einheitlichkeit der Erkenntnis nicht von selbst versteht, daß sie auch kein Kriterium für die „Qualität“ des Gedanklichen ist (wie es eine landläufige Verwechslung von Erkenntnis und Wahrheit glauben machen will). Man sollte hier von vornherein klarstellen: die allegorische Verschlüsselung, die in den Emblemen immer wieder Überraschendes und Neues zu entdecken gibt, dient der Beförderung einer durch sie zur Betrachtung gestellten Idee, hier der Idee der Herz-Jesu-Verehrung. Diese soll als Glaubenswahrheit einsichtig gemacht werden. Der Bildzyklus in Mindelheim ist insofern „Programm“, als er in allen seinen Teilen auf diese Glaubensgewißheit *hinweist*; ohne daß seine Synopse jemals ein Abbild dieser Wahrheit als solcher *sein* könnte: die Allegorien der Embleme wenden sich — alle bisherigen Betrachtungen sind dafür ein einziges beredtes Beispiel — an den Verstand, dem einsehbar gemacht werden soll, welche Dominanz der Idee der Herz-Jesu-Verehrung billig einzuräumen sei.

Vergegenwärtigt man sich dies, so verliert die Frage nach dem einheitlichen und geordneten Programm viel von der Dringlichkeit, die ihr gewöhnlich beigegeben wird (vor allem von Parteigängern jener seltsamen „Einheits-Apologetik“, die in seltsamer Verkürzung historischer und allegorischer Bedingtheiten

das „heile“ Eine verherrlichen]. Man wird auf die Sammlung des Ermittelten zurückverwiesen: wo erlauben die bisherigen Erkenntnisse eine ausgleichende Zusammenfassung, was trägt der Augenschein zum Verständnis der Bildfolge bei?

Immer wieder waren Unterschiede zwischen der Herz-Jesu-Darstellung in Mindelheim und derjenigen auf den graphischen Vorlagen zu registrieren, wobei es sich rasch zeigte, daß hier nicht nur Zufall waltete (vgl. S. 232—35). Wenn in Mindelheim gleich sechsmal die in der Icon des betreffenden Emblems bei Eberlein fehlende Dornenkrone hinzugefügt ist, so daß sie hier bei allen Herz-Jesu-Darstellungen vorhanden ist, liegt klar zutage, daß es sich da um absichtsvolle Veränderung handelt. Die Dornenkrone gehört zwar zu *der Geheimnußreichen Bildnuß des Hertzens Jesu*, über die Eberlein ausführlich handelt (I, Seite 177—193), aber es ist sehr aufschlußreich, wie Eberlein das Attribut deutete. Das Herz mit der Dornenkrone erinnert ihn an die Pflanze *Litospermus*, welche auch äusserlich ein rauhes schreckbares und wildes Außsehen hat, gleichwol aber jnnwendig und jnnert den Blätteren Perlein trägt, so wie Jesu Herz Eitel-Perlein allerhand Gnaden-Würckungen. Aus mehreren Gründen ist Eberlein davon überzeugt, daß *Dise Hertzens-Dörner . . . seynd nicht minder Geheimnuß-reich als das Feur dieses Hertzens*.

Erstens: die Dornenkrone ist ein betrübtetes Zeichen der grossen Schmerzen Christi, aber nicht nur derjenigen, die er bei der Passion (auch durch die Dornenkrone) erlitt. Ebenso schmerzt ihn Undankbarkeit — denn diese gleicht *stechenden Dörnern* (Micheas 7, 4) — und Sünde der Menschen bis auf den heutigen Tag: *Unsere Schuld seynd Dörner* (Bernhard von Clairvaux, *Sermones in Cantica* 48 [Migne, *Patrologia latina*, Bd. 183 Sp. 1012]: *spinae culpa sunt*), welche unser Hertz als ein verwilderter Acker und verfluchte Erd hervor bringet. So ist die Dornenkrone gleichsam Marterinstrument immerwährender Passion, die menschliche Sünde dem Erlöser bereitet. Dieses Attribut fordert daher nicht nur zu Vergewärtigung des Leidensweges Christi heraus, sondern auch zu der eigenen Sündhaftigkeit.

Zweitens: die Dornenkrone weist darauf hin, daß Christus sein Herz als Opfer dargebracht hat. Eberleins etwas überraschende Begründung besteht in dem Hinweis, daß auch *die Alte pflegten ihre Schlacht-Opfer zu bekrantzen und zu becrönen*. Als Parallele dazu aus dem Alten Testament sieht Eberlein *das Glück deß Isaacs, dessen Vatter in den Dörnern gesehen hat einen Widder, den er statt deß Sohns geschlachtet hat* (1. Moses 22, 3). Solche Kränze — Dörner — sind ein „Anruf“ an die göttliche Gültigkeit, umb uns Nachlassung der Sünden kräftiglich zu erbitten. Wiederum erfüllt die Wiedergabe der Dornenkrone eine doppelte Aufgabe: als Attribut des Hertzens Jesu bezeugt sie dieses als entschuldigendes Opfer Christi für die Menschheit, verweist auf Geschehnisse der Passion, die Christi Herz verwundeten; aber sie ist auch Abbild der um Sündenvergebung bittenden Gläubigen.

Drittens: *Die Dörner seynd ein billiche Vergeltung der Sünden und ein Fluch von GOTT* — Christus erwählte sie, damit die Menschheit von ihr verschont bliebe. Die Dornenkrone, die das Herz-Jesu verletzt, muß daher den Menschen ergötzen und veranlassen, sich *diser Dörner als eines heilsamben Sporens und Antribs zu einer wahren Buß und Reu-Schmertzen* des Herzens zu bedienen; denn durch die *Wunden der Reu . . . werden die Wunden der Seelen* geheilt, diese Dornen tragen Rosen. Schimpflich wäre es für den wahren Gläubigen, *ein Zärtling seyn und dennoch lieb-haben ein mit Dörneren gecröntes Hertz*. Der Grundgedanke ist hier etwas anders akzentuiert: das Erleiden der Dornenkrone um der Sündenvergebung willen war und ist Verdienst des Erlösers; es nachzuempfinden wird heilsam dem Gläubigen sein, wenn er dadurch seiner Bitte um Sündenvergebung bußfertige Reue hinzufügt.

Diese Darlegungen Eberleins lassen keinen Zweifel darüber, daß die Dornenkrone nicht nur als Realie der Passion Christi aufgefaßt ist. Stets wurde die ihr beigelegte übertragene Bedeutung mitgedacht und sowohl auf das Herz Jesu als auch, mit besonderem Nachdruck, auf den sie andächtig Betrachtenden bezogen. *Schaue an die Dörner, welche deine Sünden bedeuten, verfluche dieselbige, so vil dir jimmer möglich*, so lautet die kurze Formel, auf die Eberlein seine Anweisung brachte, wie die Dornenkrone der *Bildnuß deß Hertzens Jesu* zu betrachten sei (I, Seite 565). Hier liegt fraglos der Schlüssel für das Verständnis der Tatsache, daß den Redaktoren des Mindelheimer Bildprogrammes das Fehlen der Dornenkrone im Herz-Jesu-Bild, wie sie es bei etwa der Hälfte der zur Wiederholung bestimmten Vorlagen antrafen, als der Korrektur bedürftig erschien. Sie verstanden dieses „Attribut“ als einen Andachtsgegenstand *sui generis*, und da es ihnen darum zu tun war, mit der Bildfolge Andacht (zum Herzen Jesu) zu wecken und erbauliche Gedanken zu säen, mochten sie auf dieses als Instrument der Andacht und Erbauung brauchbare Bildmotiv nicht verzichten. Daß die Dornenkrone zum Herz-Jesu-Bild der Neuzeit nun einmal dazugehörte, mag sie darin bestärkt haben, doch war das gewiß nicht der leitende Gedanke — auf andere ebenfalls und in gleicher Weise zugehörige Bildmotive wie das Kreuz haben sie verzichtet. So verrät sich in der Uniformierung des Herz-Jesu-Bildes in Mindelheim, soweit sie die regelmäßige Darstellung der Dornenkrone betrifft, zielstrebige Absicht. Es soll dadurch zum Einbekenntnis der Sündhaftigkeit, zum Gebet um Befreiung von dieser Schuld und zur Reue über begangene Verfehlungen aufgerufen werden.

Läßt sich daher sagen, daß bei der Konzeption der Mindelheimer Bildfolge bestimmte Tendenzen wirksam waren, so liegt die Vermutung recht nah, es habe hier ein (wie auch immer beschaffenes) Gesamtkonzept bestanden. Zunächst ist daran zu erinnern, daß *Der Ander Oder Poet-Symbolische Theil* von Eberleins Herz-Jesu-Buch dreiundzwanzig Embleme enthält, von denen in Mindelheim aber nur die Hälfte übernommen wurde. Es hat demnach eine Auswahl stattgefunden, und füglich wäre zu fragen, ob sich ein sie leitendes gedankliches Prin-

zip ermitteln läßt. Das hieße aber, auch die übrigen Embleme Eberleins in entsprechender Weise mustern wie das mit den bisher besprochenen geschah, erst wenn dies besorgt wäre, könnte man durch behutsam vergleichendes Abwägen der Beantwortung der Frage näher kommen — ein recht umständliches Verfahren, dessen Ergebnis zudem höchst ungewiß ist: wer wollte voraussagen, daß sich da mehr als eine bloße Bestätigung der bereits erkannten Tendenz ergäbe? Da hier nur von den Mindelheimer Malereien gesprochen werden soll, würde es den Rahmen sprengen, in solche Erörterungen einzutreten.

Es gibt aber noch ein anderes Verfahren, die Frage nach dem Gesamtkonzept zu diskutieren. Es geht davon aus, daß zwischen der additiven Folge von Emblemen in einem Emblembuch und der Disposition von Emblemen im Kirchenraum stets ein qualifizierender Unterschied besteht. Jeder Kirchenraum, auch ein so kleiner wie die Mindelheimer Institutskapelle, wird durch den Aufstellungs-ort des Altares und durch liturgische Verrichtungen sowie durch bestimmte Funktionen einzelner seiner Teile näher determiniert. Diese Topographie des Raumes verleiht auch den innerhalb des Raumes verteilten Bildern unterschiedliches Gewicht. Eine dem Altar zugeordnete Darstellung wiegt anders und schwerer als eine etwa auf den Eingang bezogene, ganz abgesehen davon, daß mit der zuordnenden Plazierung (die allerdings nicht selbstverständlich vorauszusetzen ist) auch thematisch bestimmte Vorentscheidungen fallen. Vergegenwärtigt man sich diese Relationen, so wird deutlich, in welchem Umfang Dislozierung der Bilder ihr volles Verständnis verkürzt — die Entfremdung des ursprünglichen Altarbildes in Mindelheim (vgl. Seite 264) von seinem ursprünglichen Platz ist ein beredtes Beispiel hierfür. Aber auch umgekehrt ist eine Verlustrechnung aufzumachen: der durch die Bildverteilung gleichsam erläuterte Kirchenraum verliert mit seiner ursprünglichen bildlichen Ausstattung ein wesentliches Element seiner Selbstdarstellung und verkümmert zu einem Gehäuse, das sich nur noch als Versammlungslokal bewährt und einzig für die Dauer, in der es liturgische Verrichtungen beherbergt, eine Funktion erfüllt. Die weitere Funktion, Stätte individueller Einkehr zu sein und mit ihren Gebilden solch an-dächtigem Bedenken die Richtung zu weisen — eine Aufgabe, die man im Barock, wie seine Bilderfülle dartut, geradezu extrem ernst nahm —, kann es nicht mehr erfüllen.

Betrachtet man die Mindelheimer Bilderserie unter dem Gesichtspunkt ihrer Plazierung, so ergeben sich zwei Gruppen. Die eine besteht aus den Icones in den StICKKAPPEN des Gewölbes, die andere aus denjenigen im Gewölbescheitel. Beide enthalten durch Größe und Bildform unterschiedene Darstellungen. Während der Kranz der Icones in den StICKKAPPEN in dieser Beziehung relativ einheitlich ist — die Reihe der annähernd dreipaßförmigen Bildfelder wird nur einmal unterbrochen durch die prall gefüllten Tropfen gleichenden der Embleme Nr. 7 und 8 (vgl. den Übersichtsplan) —, weichen alle Darstellungen im Gewölbescheitel sowohl in ihrer Größe als auch in ihrer Bildform voneinander und von

den der ersten Gruppe zugerechneten Bildern ab. Das ist um so bemerkenswerter, als die Gewölbeform gleichmäßige Abfolge nahegelegt hätte, wie sie an vielen anderen Orten auch analog anzutreffen ist. Deutlich ist die schon eingangs als Hauptbild bezeichnete Darstellung (vgl. Seite 226) hervorgehoben.

An Bildgröße steht ihr Emblem Nr. 6 deutlich nach, noch kleiner ist das Bildfeld von Emblem Nr. 9. Diesem Decrescendo der Bildgröße entspricht eine immer stärkere Auflösung des beim Hauptbild noch dem Hochrechteck sehr nahekommenen Bildformates: bei Emblem Nr. 6 wird dieses nur noch durch die Punkte, an denen sich die konkav geschwungenen Bogenabschnitte des stuckierten Bildrahmens treffen, apostrophiert, und das Bildformat von Emblem Nr. 9 ist allein vom dekorativen System des Deckenstückes her begreifbar, am ehesten als auf seine Spitze gestelltes gleichseitiges Dreieck mit Halbkreisen über den gleichen Seiten und durch symmetrische Kurvierung umspielte Grundlinie zu bezeichnen. Auch die Einfassung des Bildes mit einem kräftigen, stets gleich profilierten Rahmen unterblieb hier; Emblem Nr. 9 ist einer Stuckkartusche einbeschrieben. Noch nicht war die Rede von Emblem Nr. 1: es ist nur zu einem Teil zu sehen, doch kann kein Zweifel bestehen, daß es kleiner als das Hauptbild ist und wie dieses und Emblem Nr. 6 gerahmt ist. Insgesamt läßt sich von den Deckenbildern im Gewölbescheitel sagen, daß auf ganz unmißverständliche Weise durch Bildgröße, Bildformate und Rahmung Relationen hergestellt sind, die eine klare Verteilung der Gewichte mit sich bringen. Problematisch wird es allerdings, wenn man versucht, das eindeutige Ergebnis rein formaler Betrachtung inhaltlich zu determinieren. Daß sie Kadenzen erkennen läßt, denen eine bestimmte Abfolge der Darstellungsinhalte — in eben dieser Reihenfolge und in dem jeweils konkreten Zusammenhang — entspricht, ist eine naheliegende Annahme. Diese (gegen Verfechter der These, all jene beobachteten formalen Unterschiede seien ausschließlich auf die Entfaltung dekorativer Absicht zurückzuführen) zu stützen, ohne daß eine Absichtserklärung des Programmkonzeptors vorliegt, der alles hierüber Wissenswerte zu entnehmen wäre, fällt — hier in Mindelheim wie vielfach sonst — schwer. Die Vielschichtigkeit der emblematischen Verschlüsselung, die den Emblemen, jedes für sich genommen, zur Ehre gereicht, erweist sich unter diesem Gesichtspunkt als schweres, kaum überwindbares Hindernis: es können verschiedene der in jedem Emblem enthaltenen Schichten der Deutung zueinander in Verbindung gebracht werden, so daß mehrere „Lesarten“ der Bildfolge möglich sind, alle annähernd gleich gut begründbar, ohne daß das Prinzip der Betrachtung selbst verändert werden müßte.

Die Konsequenzen, die sich ergeben, sind vielfältig, aber in diesem Rahmen nur zum Teil praktikabel. Am „richtigsten“ wäre es im Sinne der Emblemerfindungen und der Mindelheimer Programmgestaltung, möglichst viele der begründbaren Erklärungen im einzelnen durchzuspielen — jenen *ludus intellectualis* zu betreiben, um dessentwillen Embleme überhaupt konzipiert wurden. Das ist, wie kaum näher begründet werden muß, hier ausgeschlossen. Es ist je-

doch erforderlich, solcher Praxis weiter auf den Weg zu helfen. Dazu bedarf es wenigstens noch der folgenden Betrachtungen und Erwägungen.

Das Hauptbild der Deckenmalereien, eine Art Apotheose der Herz-Jesu-Verehrung, ist zwar die eindrucksvollste Demonstration von deren Glanz und Macht – oder doch des Anspruchs ihrer Parteigänger darauf –, aber die dominierende Stellung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieses Bild nur die Entfaltung eines Grundgedankens bedeutet, der an anderer Stelle zum Ausdruck gebracht worden war: in dem einstigen Altarbild der Institutskapelle (Abb. 43). Längst ist das dafür geschaffene Gemälde seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen, seine an Wechselfällen reiche Geschichte der Wiederverwendungen hat es schwer gezeichnet. Seinen Erhaltungszustand kann man nicht anders als völlig ruinös bezeichnen. Das, was künstlerisches Bemühen erstrebte, ist nur noch in Ansätzen an einigen Stellen mehr zu erahnen als zu sehen: als künstlerisches Dokument ist das ehemalige Altarbild völlig entwertet. Noch immer aber läßt sich registrieren, was dargestellt ist: die Kreuzigung Christi. Genau in der Bildmitte ist der Gekreuzigte wiedergegeben, dessen Haupt geneigt und gegen seine linke Schulter hin gelehnt ist. Der leicht s-förmig geschwungene kräftige Körper ist mit vier Nägeln an ein hohes Kreuz geschlagen, die Füße sind leicht übereinandergelegt, je zwei Finger der Hände so eingebogen, daß die Handhaltung an einen Segensgestus gemahnen kann (es gibt zahlreiche Darstellungen, in denen dieses Motiv vorkommt und demonstrativer als hier ins Bild gerückt worden ist). Aus den Handwunden strömt Blut, das Engel mit Tüchern (was ungewöhnlich ist) auffangen, während andere Engel anbetend herbeifliegen. Ans obere Kreuzende ist der Kreuztitulus mit zwei kräftigen Nägeln befestigt (auch dies im einzelnen eher ungewöhnlich). Die Scham Christi verhüllt ein über seiner linken Hüfte geknotetes Lendentuch. Vor dem eingepflockten Kreuz liegt ein Totenkopf und ein Knochen: Hinweise auf die Stätte der Kreuzigung – Golgotha heißt Schädelstätte –, von denen, die mit der Legendenbildung über den Kreuzigungsort vertraut sind und daher wissen, daß Christus dort gekreuzigt wurde, wo Adam begraben lag, daß der tote alte Adam durch den Tod des neuen Adams Christus überwunden wurde, aber auch typologisch erklärbar. Zu Füßen des Kreuzes kniet Maria Magdalena, sie umarmt es und schickt sich an, Christi Füße zu küssen. Das Küssen der Füße ist eine Demonstration der Demut (*Humilitas*; denn die Füße gelten als *zona humilitatis*), des Sieges der Demut über den Stolz – so jedenfalls hat man es seit dem Mittelalter überall dort verstanden, wo nicht höfisches oder päpstliches Zeremoniell den Fußkuß forderten. Zur Linken des Gekreuzigten stehen dessen Mutter Maria, der Lieblingsjünger Johannes und eine weitere Frau und beklagen Christi Tod. Noch sind Sonne und Mond verfinstert – sie waren es bis zum Tod Christi (vgl. Markus 15, 33 f.) –, aber rechts vom Gekreuzigten sieht man zwei berittene Soldaten: als die kamen, sahen sie, daß Christus bereits tot war (Johannes 19, 33).

Einer von ihnen sprengt, vorbei an dem Träger des Feldzeichens, auf dessen Tuch S(enatus) P(opulus)Q(ue) R(omanus) steht, heran und sticht mit einer Lanze in die Seite Christi, *öffnete seine Seite mit einem Speer, und alsbald ging Blut und Wasser heraus* (ebenda Vers 34). Dieser Vorgang, in dem der ganze Passionsbericht des Johannes gipfelt, hat viele Auslegungen erfahren; an ihrer Spitze stehen die des Evangelisten selbst, der die rituelle Vorschrift der Pessach-Gesetzgebung (vgl. 2. Moses 12) typologisch auf Christi Opfer auf Golgotha bezieht und vom Öffnen der Seite spricht, um den alten Adam (Öffnung seiner Seite zur Entnahme der Rippe, aus der Eva geschaffen wurde: 1. Moses 2, 21 f.) mit dem neuen (Erschaffung der Braut Christi, der Kirche, aus der Seitenwunde des Gekreuzigten) vergleichen zu können. Die Herz-Jesu-Verehrung aller Zeiten erklärte den Lanzenstich des Soldaten als ein Durchstechen des Herzens Jesu (vgl. auch Seite 242 und 256), ja sie versteht *unter dem Herzen Jesu . . . das von Liebe durchglühte Innere des Herrn, das geistige „Herz“ Christi, einst von Schmerz und Liebe verwundet, das gleichsam sichtbar wird in seinem leiblichen von der Lanze verwundeten Herzen* (K. Richstätter a. a. O. S. 19). Solches Verständnis hatte zur Folge, daß zu den – zu keiner Zeit in Vergessenheit geratenen – sakramentalen und ekklesiologischen Auslegungen des heilsgeschichtlich so bedeutenden Geschehens eine weitere Schicht von Erklärungen hinzukam, ein neuer Chor zum Preis der heilbringenden Seitenwunde des Gekreuzigten. Diese Mehrstimmigkeit erreicht ihre größte Fülle dort, wo älteste und neuere Stimmen zusammenklingen: die Lokalisierung des Bildes als Altargemälde bringt gleichsam alle jene theologischen Vorstellungen ein, die dem Ereignis auf das Altarsakrament bezogene Deutung geben; was die Herzöffnung für die Herz-Jesu-Andacht bedeutet, mag Eberlein uns erläutern, der ein über zehn Seiten starkes Kapitel schrieb, um darzulegen, daß man *Durch die Wunden deß Hertzens JESU kan . . . gleichsamb mit Augen sehen die Liebe und Gütigkeit dises Göttlichen Hertzens* (I, Seite 418–429). Schon der Vorgang selbst erscheint ihm näherer Erklärung bedürftig. Unbedenklich schreibt er die Öffnung der Seite Christi in einer antisemitischen Invektive den Juden als eine Art Leichenschändung zu. Aber sie war nötig, damit später der ungläubige Thomas seine Hand in diese Wunde legen konnte (Johannes 20, 27). Erst dann kommt Eberlein auf den *Umbstand . . . deß Thäters* zu sprechen: *Aller Meinung ist, daß Longinus diser Soldat gewesen seye, der den Lanzenstich führte. Dabei kam an der Lanze herunterfließendes Blut an seine Augen, welche zuvor zimlich dunckel waren.* Er gewann dadurch sein volles Augenlicht zurück und wurde durch dieses Wunder auch in geistlichem Sinne sehend: er bekehrte *sich zu Christo*, verließ den Soldatenstand und erlitt, nachdem er über zwei Jahrzehnte lang *sehr vil Seelen zu Christo bekehrt*, das Martyrium: so hat die *grosse Krafft deß Hertzens Jesu . . . auß einem Blut-girrigen Hencker einen Martyrer und auß einem Blut-durstigen Feind einen jnnersten Freund gemacht* (I, Seite 420 f.). Sehr ausführlich referiert Eberlein sodann die herkömmlichen Auslegungen der so *Geheimnuß-*

volle(n) Begebenheit, fügt jedoch stets neue Gesichtspunkte hinzu. Etwa: Blut und Wasser entströmten der Wunde, weil *nemblich die Liebe deß Hertzens Jesu . . . kein Aufschub gedulden kann, sonder thut ohne Verzug aufwallen und sich zu dem Trost deß Geliebten ergiessen* — wie eine Rose edlen Saft der Gesundheit schwitzt, *sobald sie in einem Brenn-Hafen über das Feur gesetzt wird* (I, Seite 423). Vor allem aber kommt es darauf an, *mit solchen Augen und mit solchem Hertz . . . das verwundte Hertz Jesu anzuschauen, daß man zugleich mit demselbigen ein jinnerstes Mitleiden habe* (I, Seite 423 f.; dazu I, Seite 126 bis 137: *Von dem Mitleiden, so wir haben sollen gegen dem Hertz JESU, und dessen Würckung*). *Die Wunden deß Hertzens Jesu ist ein Fenster der Liebe und ein Bronnen der Gnaden* — darauf muß *Der Menschliche Verstand* kommen, der sich nicht vergnügt . . . *eine Sach zu erkennen, sonder . . . suchet . . . zu erforschen die Ursachen* (I, Seite 424). Je genauer und gründlicher dies aber geschieht, desto deutlicher wird die Glaubensgewißheit, daß die Öffnung der Seitenwunde Christi ein heilsgeschichtlich bedeutsames Ereignis ist, die Geburt der die Sakramente verwaltenden Kirche bezeichnet. So ist *Dise Wunden . . . unser Geburts-Statt, ist ein Stamm-Baum der Seelen* und bereitet den *Weeg zu dem Vatterland*.

Andächtige Vergegenwärtigung dieser Heilstat im Rahmen der Herz-Jesu-Verehrung soll individuelle Frömmigkeit wecken. Sie ist aber (was die Gegner der Herz-Jesu-Andacht offenbar übersehen haben) von vornherein eigentümlich beschränkt: allen Parteigängern der neuen Andacht ist es darum zu tun, die private Andacht in der allgemeinen eucharistischen Frömmigkeit — vornehmlich als kirchliche Praxis des Kommunizierens verstanden — zu verankern. Den „andächtigen Gedanken“ (wie man im Barock gesagt haben würde) wird ein Feld zugewiesen, in dem sie sich als pädagogische Mittel entfalten dürfen und bewähren sollen. Jene Gedanken sind nicht „frei“, ihr Zweck liegt nicht in ihnen selbst; vielmehr sollen sie ein scheinhaft Lebendiges erzeugen, das, eben weil es nur scheinhaft ist, sich dann leicht, anscheinend unversehens, in die Geschlossenheit des vorgeformten Systems einbringen läßt. Es liegt auf der Hand, daß dieses pädagogische Verfahren mit den Tendenzen der katholischen Restauration verschwimmt ist.

Ein Letztes: In *jedem* Bild der Mindelheimer Deckenmalerei, in dem Hauptbild wie in *allen* emblematischen Icones, ist das Herz Jesu dargestellt. Dies verdient Beachtung: es ist keineswegs von vornherein selbstverständlich, daß bei emblematischem Bildschmuck einer Kirche in einer jeden Icon das Bild des betreffenden Patroziniums oder Patronatsheiligen enthalten ist. Die emblematische Biographie des heiligen Antonius von Padua in der Motiv- und Wallfahrtskirche St. Anton bei Partenkirchen, gegen 1740 entstanden, zeigt zum Beispiel kein einziges Antoniusbild, und den entsprechenden Befund bieten zahlreiche Emblemserien in Kirchen mit Marienpatrozinien. Ob Herz-Jesu-Kirchen grundsätzlich

von dieser Regel ausgenommen werden müssen, ist vorläufig noch eine unbeantwortbare Frage; denn einmal gibt es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur sehr wenige Sakralräume mit diesem Patrozinium, zum anderen besitzen von diesen wiederum nur einzelne emblematischen Bildschmuck. Immerhin ist zu registrieren, daß in Herz-Jesu-Emblembüchern keineswegs immer das Herz Jesu in der Icon wiedergegeben ist (in Ginthers Emblembuch, vgl. Seite 223, findet man es so gut wie nie dargestellt).

Die bildliche Allgegenwart des Herzens Jesu in den Mindelheimer Deckenmalereien ist für etwas Ungewöhnliches zu erachten und daher der Erklärung bedürftig. Auch hierbei kann Eberlein helfen. Er ist bestrebt, die Herz-Jesu-Andacht gegen alle die zu verteidigen, denen grundsätzlich *alle Neuerungen . . . in der Kirchen Gottes verdächtig* sind: er nennt sie *ein uralte Andacht* (I, Seite 371), sie sei *Neues Hönig, alter Wein* (ebenda). *Nova hymeta* ist lediglich das Herz-Jesu-Bild als solches: *Neuheit kan auff das höchste zugegeben werden in dem jenigen, was da betrifft den äusserlichen Gegenwurf diser Andacht, indem sie sucht durch die Bildnuß deß Hertzens Jesu die Liebe Jesu beizubringen* (ebenda). Denn auch *die Bildnuß deß Hertzens Jesu soll billichermaßen verehrt werden, da sich doch die vornembste Meinung auff dasjenige richte, dessen Bildnuß sie vor sich hat; aber obwoln man diese „Bildnisse“ gar recht mit äußerlichen Wercken verehren soll, so muß man sich doch allezeit erinnern, daß man das Hertz Jesu sonderbar in Geist und Wahrheit verehren und anbetten müsse* (I, Seite 449). Sie dient als eine *nach dem Exempel heiliger und frommer Männer* erfundene neue Manier dazu, *die Liebe Jesu den Menschen desto leichter beizubringen* (I, Seite 371). Die regelmäßige Wiederkehr des Herz-Jesu-Bildes in Mindelheim wird vor dem Hintergrund solcher Äußerungen als Frucht überlegter Programmgestaltung erkennbar. Der nicht – nach Eberlein: *noch nicht* – bestätigte Glaubensgegenstand wird bildlich immer wieder vergegenwärtigt, weil er anders nicht vorgezeigt werden kann. Repetition soll die unter solchen Umständen stets gegebene Gefahr bannen, daß sich das Objekt des gläubigen Nachdenkens ins Unbestimmte und Ungefähre verflüchtigt (Eberlein weiß, daß man der Herz-Jesu-Andacht den Vorwurf gemacht hat, man wolle damit *den Gläubigen nur lähre Weiber-Träum aufftringen*: I, Seite 369). Sie soll aber auch einschärfen, daß es sich um Wichtiges handelt, was als solches noch nicht allgemein erkannt ist. Es wird einer Glaubensgewißheit Ausdruck verliehen, die „offiziell“ noch nicht sagbar ist (und darum eigentlich noch nicht gesagt werden sollte), es wird ein Verstehen bezeugt, das – was die Repetition demonstrieren soll, obwohl sie im Grunde das Gegenteil verrät – Selbstsicherheit ausströmen und durch sie um weiteres Verständnis werben möchte. Die Wiederholung ist Mittel der Glaubenspädagogik: immer aufs neue soll das Nachdenken angeregt werden, damit es Überzeugung wecke, sollen die Herz-Jesu-„Bildnisse“ als Anstoß und Antriebskraft dienen, jene Gemütsbewegungen in Gang zu setzen, die, wie man hoffen möchte, zu dieser Überzeugung hinführen.

Ein weiteres Mittel, diese Bewegung zu fördern, ist die emblematische Verschlüsselung. Sie bedient sich der realen Dinge, solcher, die der eigenen Erfahrung zugänglich sind, wie anderer, die in einer beinahe frohgemuten Wissenschaftsgläubigkeit — eine Vorahnung der Aufklärung — aus der jeweils einschlägigen Fachliteratur herausgelesen sind. Dabei ist die Identität stets realistisch gemeint und doch zugleich auch poetisch verstanden: sie soll metaphorisch zur Erläuterung eines „Sachverhalts“ dienen, der wo nicht gerade kompliziert so doch durch die historische Konstellation — *die Geschichte Margarithä Mariä* (Alacoques) ist eben *kirchlicherseits noch nicht bestätigt* (I, Seite 372) — mit Problematik behaftet ist. Der beobachtete Sachverhalt wird so in allegorischer Form umschrieben, daß eigene Erfahrungen in diese projizierbar werden: zu solcher Projektion wird geradezu ermuntert, ohne sie bleibt die Entschlüsselung der Allegorie aus. Auf diese Weise sind Vorgänge des Wahrnehmens als Annäherungen an das Objekt der Wahrnehmung ausgegeben; der Gläubige, der es begreifen und ergreifen möchte, erfährt diese als ein partielles Besitzen, das ihn überreden soll, er sei auf dem besten Wege, die Trennung zwischen sich und dem Gegenstand seines Glaubens zu überwinden. Eberlein bezeichnet den Christen als *das Hertz deß Hertzens Jesu* (I, Seite 4), die Herz-Jesu-Andacht als *Liebe der Liebe Jesu* (I, Seite 25). Mit solchen Formulierungen wird — wie anders mit den Herz-Jesu-Emblemen — eine endlose Reflexion in Gang gesetzt, bei der immer ein mehr oder weniger großer Rest an Unbegreiflichem bleibt. Aber zugleich ist doch auch ein Weg gewiesen, der Anschauung und Denken vereint und damit dem bedrohlichen Bewußtsein des Unerreichbaren, das so leicht in das des Vergeblichen umschlägt, entgegenwirkt.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Außenansicht. Foto: Fotohaus Sepp Hartmann, Mindelheim.
- Abb. 2a: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein, Inneres: Blick zum Chor. Foto: Fotohaus Sepp Hartmann, Mindelheim.
- Abb. 2b: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein, Inneres: Blick zur Empore. Foto: Fotohaus Sepp Hartmann, Mindelheim.
- Abb. 2c: Marguerite-Marie Alacoque. Kupferstich von J. Couvay nach Charles Le Brun. Foto: Reproduziert nach: Daniel Wildenstein, *Les œuvres de Charles Le Brun*, in: *Gaz. des Beaux-Arts* 107 (= VI^e pér. 66), 1965, S. 23 Nr. 139.
- Abb. 3: Planschema der Gewölbemalerei in der Kapelle der Englischen Fräulein in Mindelheim. Zeichnung: Dr. Friedrich Kobler, München.
- Abb. 4a: M. L. Eberlein, *Allgemeines Sonnen-Liecht*, 1709: Titelkupfer von Joh. Franz Strickler (Entwurf) und Carl Remshart (Ausführung). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 4b: M. L. Eberlein, *Allgemeines Sonnen-Liecht*, 1709: Titelseite. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 5: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (A, „Hauptbild“) von Mich. Niggel (?), 1722. Foto: Fotohaus Sepp Hartmann, Mindelheim.
- Abb. 6a: Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, cod. 1297 Helmst. (Gebetbuch), fol. 195. Dreifaltigkeit: Gottvater mit Christuskind und Taube. 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. Foto: Dr. Renate Kroos, München.
- Abb. 6b: London, Wellcome Institute of the History of Medicine, Ms. 20 (Sammelhandschrift), fol. (Ausschnitt). Dreifaltigkeit: Gottvater mit Christkind und Taube. 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 6c: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2975 (Sammelhandschrift), fol. 1. Dreifaltigkeit: Gottvater mit dem Geißel und Rute haltenden Christkind und der Taube (Darstellung der theologischen Fakultät). 2. Drittel des 15. Jahrhunderts. Foto: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
- Abb. 7: Ehemals Wiesbaden, Nassauische Landesbibliothek, cod. 1 (Hildegard von Bingen, *Liber scivias*), fol. 224^v (Ausschnitt). Dreifaltigkeit: Gottvater mit Gotteslamm und Taube. Um 1180. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln, Nr. 13353.
- Abb. 8: Dreifaltigkeit: Gottvater mit dem Gekreuzigten und der Taube. Buchholzschnitt von Hans Baldung gen. Grien, um 1507. Foto: Ausstellungskatalog „Hans Baldung Grien“, Karlsruhe, Kunsthalle, 1959, S. 311, Abb. IV, 19.
- Abb. 9: Dreifaltigkeit: Gottvater mit dem Leichnam Christi und der Taube, Engel mit Leidenswerkzeugen. Kupferstich von Schelte Bolswert nach Peter Paul Rubens. Foto: Reproduktion nach Rooses I Taf. 21.
- Abb. 10: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 1: „O securi“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 11: M. L. Eberlein, *Allgemeines Sonnen-Liecht*, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XIII („O Securi“). Foto: Karl-August Wirth, München.

- Abb. 12: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 2: „Scio ver“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 13: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma II („Scio Ver“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 14: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 3: „Sic eruo“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 15: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XVI („Sic Eruo“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 16: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 4: „Cor sevi“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl Kosel, Biberbach.
- Abb. 17: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XV („Cor Seui“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 18: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 5: „Cui sero“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl Kosel, Biberbach.
- Abb. 19: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma VII („Cui Serò“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 20: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 6: „Rus cieo“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Fotohaus Sepp Hartmann, Mindelheim.
- Abb. 21: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma IV („Rus Cieo“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 22: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 7: „Viscero“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 23: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XIV („Viscero“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 24: Fürstenfeldbruck, Hochaltar. Foto: Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München.
- Abb. 25: Beyharting (Obb.), ehem. Augustiner-Chorherrenstift, Sakristei, Emblem „Et sanguine firmat amorem“. 1747 von Joh. Gg. Gail. Foto: Walter Glock, München.
- Abb. 26: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 8: „O sic ure“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 27: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XII („O Sic Vre“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 28: Paolo Giovio, Dialogo dell'impresie militari et amorose, Lyon 1574, S. 51: Impresie des Piero de' Medici („Candor illesus“). Foto: RDK V 100 Abb. 9.
- Abb. 29: Jacobus Boschius, Symbolographia . . ., 1701, Class. I, S. 48 Nr. 681. Emblem „Ardor e coeli luce“. Foto: Stadtbildstelle, Augsburg.
- Abb. 30: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 9: „Os cervi“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl-August Wirth, München.

- Abb. 31: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma VI („Os Cervi“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 32: Beyharting (Obb.), ehem. Augustiner-Chorherrenstift, Sakristei, Emblem „Non omnibus idem“. 1747 von Joh. Gg. Gail. Foto: Walter Glock, München.
- Abb. 33: Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi, Ulm, um 1485, Bl. 19: Gebet Christi im Garten Gethsemane. Foto: Nach Alb. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 5, Leipzig 1923, Abb. 372.
- Abb. 34: Hirschherzknochen. Holzschnittillustration zu Bartholomaeus Ambrosius, Paralipomena . . . historiae omnium animalium, quae in voluminibus Aldrovandi desiderantur, 1642. Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 35: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Hamilton 407 (pharmazeutische Sammelhandschrift), Detail aus fol. 267. Paris (?), um 1310. Foto: Reproduziert nach: Edith Rothe, Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten, Berlin-[Ost] 1966, fol. 57.
- Abb. 36: Heidelberg, Deutsches Apothekenmuseum. Gläsernes Apothekengefäß mit Hirschherzknochen. Foto: Heinz Blum, Heidelberg.
- Abb. 37: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 10: „Viresco“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl Kosel, Biberbach.
- Abb. 38: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma VIII („Viresco“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 39: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 11: „I ceu ros“) von Mich. Niggel (?), um 1722. Foto: Karl Kosel, Biberbach.
- Abb. 40: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma IX („I Ceu Ros“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 41: Mindelheim, Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein. Deckengemälde (Emblem Nr. 12: „Si vocer“, „Voceris“). Foto: Karl Kosel, Biberbach.
- Abb. 42: M. L. Eberlein, Allgemeines Sonnen-Liecht, 1709: Kupferstichillustration zu Anagramma XVII („Si Vocer“ — „Voceris“). Foto: Karl-August Wirth, München.
- Abb. 43: Mindelheim, Institut der Englischen Fräulein. Kreuzigung Christi, ehemaliges Altarbild. Foto: Karl-August Wirth, München.

Anmerkung der Schriftleitung:

Die reiche Bebilderung dieses Aufsatzes wurde erst durch einen beträchtlichen Zuzuschuß der Englischen Fräulein (Provinzialat Augsburg und Institut in Mindelheim) ermöglicht. Dafür sei an dieser Stelle herzlich gedankt.