

JESUITICA

Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur
der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum

Herausgegeben von
Günter Hess, Julius Oswald SJ,
Ruprecht Wimmer, Reinhard Wittmann

Band 9

Jacob Balde
im kulturellen Kontext seiner Epoche

Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages

Herausgegeben von
Thorsten Burkard, Günter Hess,
Wilhelm Kühlmann und
Julius Oswald SJ

SCHNELL † STEINER

Die Abbildung auf der Vorderseite des Umschlages zeigt:
 Jacob Balde, Öl auf Leinwand, Ende 18. Jahrhundert, 93 x 66 cm, ohne Rahmen,
 Museen der Stadt Landshut, Inv.-Nr. HV 82 (Foto: Toni Ott, Landshut)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Die Beiträge	
1. Frühe Werke	11
Veronika Lukas: Balde als Leser. Statius, Lucan und Vergil in der <i>Pudicitia vindicata</i>	13
Karlheinz Töchterle: Kraftvolle Keime. Zu Jacob Baldes Jugendwerk <i>Maximilianus Primus Austriacus</i>	27
2. Geschichte und Zeitgeschichte	39
Dieter Breuer: Balde und Kurfürst Maximilian I.	41
Eckart Schäfer: <i>Arion auf der Schelde</i> sucht seinen Autor	51
Hermann Wiegand: Jacob Balde und die Anfänge des Dreißigjährigen Krieges – seine poetischen Gestaltungen der Schlacht am Weißen Berg 1620 im Vergleich	71
3. Beziehungen zu literarischen Traditionen und zeitgenössischen Dichtungen ...	91
Wilhelm Kühlmann: Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer. Zur Interferenz und Rivalität jesuitischer und deutsch-patriotischer Literaturkonzeptionen	93
Hartmut Laufhütte: Ökumenischer Knaster. Sigmund von Birkens <i>Truckene Trunkenheit</i> und Jacob Baldes <i>Satyra contra Abusum Tabaci</i>	114
Fidel Rädle: Mittelalterliche Traditionen bei Balde	133
4. Schreibstrategien und Denkformen	151
Stefanie Arend: „Nec Lapis esse volo“ – „Und kein Stein will ich sein“. Zum antistoischen Affekt in der Lyrik Jacob Baldes	153
Thorsten Burkard: Die Vorreden zu Baldes Werken	166
Eckard Lefèvre: Melancholie und Dichtertum bei Jacob Balde (<i>Lyr.</i> 4,36; 1,36; <i>Sylv.</i> 5,21; 5,20)	183
Wilfried Stroh: Plan und Zufall in Jacob Baldes dichterischem Lebenswerk	198

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
 detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2006
 © 2006 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg
 Satz: Punkt für Punkt GmbH · Mediendesign, Düsseldorf
 Lithos und Druck: Erhardi GmbH, Regensburg
 Umschlag: grafica, Regensburg
 ISBN 3-7954-1812-7

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es
 nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder
 elektronischem Weg zu vervielfältigen.

5. <i>Visuelle Wahrnehmung, Text und Bild</i>	245
Günter Hess: Die Gräber der Philosophen. Jacob Baldes manieristische Bild- erfindungen und die Kupferstiche zum <i>Poema de vanitate mundi</i> (1638) ...	247
Jörg Robert: Texttabernakel. Jacob Baldes sakrale Ekphrasen und die Krise des religiösen Bildes	287
Claudia Wiener: Menetekel an Münchner Wänden. Joachim Sandrart in Jacob Baldes Dichtungen	313
6. <i>Aspekte der Rezeption, Lebensspuren</i>	339
Julius Oswald: Ein Jesuitendichter aus dem Elsaß. Jacob Balde und die Exerzitien des Ignatius von Loyola Anhang: <i>Litterae Annuae</i>	341
Rita Haub: „Sancta morte praeoccupatus“. Die Vita des Jesuitenpaters Jacob Balde (1604–1668) nach dem Neuburger Nekrolog	363
Guillaume van Gemert: Balde und die Niederlande – die Niederlande und Balde. Marginalien zum editorischen Schicksal der <i>Syloen</i> -Bücher acht und neun	375
Gábor Tüskés/Éva Knapp: Zur Geschichte der Balde-Rezeption in Ungarn	390
Barbara Mahlmann-Bauer: Herders Balde-Übertragungen und die Poetik der <i>Terpsichore</i> . Eine Reaktion auf das Programm der <i>Horen</i> und auf Goethes <i>Römische Elegien</i>	409
Wilhelm Kühlmann: Balde als Held der katholischen Jugendbewegung. Zu Karl Glocks Laienspiel <i>Die Treue des Jakobus Balde. Ein Spiel neuer deutscher Jugend</i> (Würzburg 1926)	464
7. <i>Balde-Ikonographie</i>	471
Günter Hess: Der Traum des Jacob Balde. Zur Dichter-Ikonographie zwischen Barock und Historismus	473
Literaturverzeichnis	489
Personenregister	492

Jörg Robert

Texttabernakel. Jacob Baldes sakrale Ekphrasen und die Krise des religiösen Bildes

1. Ikonische Doppelungen und „Krise des Bildes“. Baldes 15. Epode

Am 1. Juli 1639 wird der eben 35jährige Jacob Balde vor den Toren Freising's Zeuge eines apokalyptischen Schauspiels, das der Dichter in seiner 15. Epode schildert.¹ Gegenstand seiner Vision und Thema des Gedichts ist das eschatologische Geschehen aus dem 12. Kapitel der Johannes-Offenbarung: der Kampf zwischen der „mulier amicta sole“ und dem „großen roten Drachen“, der die Jungfrau und ihr Kind verfolgt, schließlich jedoch vom Erzengel Michael triumphal besiegt wird. Die poetische Vision der letzten Dinge ist nichts weniger als ein Schlüsseltext für die Frage nach Baldes Bildern. Sie ist zunächst eine Frage nach Baldes Sehen. Doch was sieht der Dichter? Die Antwort scheint paradox: Balde sieht, was er gesehen hat. Diese Pointe der Vision offenbart sich am Ende des Gedichts. Als der Dichter zwischen „stupor“, „voluptas“ und „horror“ schwankend um Aufschluß über die Identität der geschauten „Göttin“ bittet, weist ihn ein Strahl sogleich nach Freising. Dort klärt ihn das von Peter Paul Rubens (1577–1640) gemalte Altarblatt mit der Darstellung des apokalyptischen Weibes über den Sinn seiner Vision auf (Abb.1).

Ut vidi, ut stupui: ut me metuenda voluptas
Horrore sacro percudit:
O DEA dicebam (neque enim mortalia cerno
Mortalis) ô certè DEA!
O quaecunque fugam per candida nubila carpis,
Sontemque calcas belluam:
Si non deludor, minimis si Vatibus esse
Dignaris adspectabilis:
Da quoque clara meis oculis te, DIVA, videndam:
Ut mente nunc permetior.
Audiit: et laeva de parte rubentis Olympi
Amoena nubes intonat.
FRISINGAM versus fax una clara cucurrit,
Vibrans colores iridis.

¹ Zuerst in: Jacob Balde: *Lyricorum libri IV. Epodon liber unus*. München 1643, S.299–302. Grundlegend zur 15. Epode Günter Hess, 1987.



Abb. 1: Peter Paul Rubens: Das Apokalyptische Weib (1623/25). München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen (Inv. Nr. 891).

Post ea fortè illuc summam delatus in AEdem

ARAE fruor spectaculo.

Objectos animo vultus, habitumque, coloremque,

En, penicillus exhibet.

Qualiter artifici radio miracula ducit

RUBENS Apelles Teutonum.

Protinus exclamo: talem suspeximus olim

Divina passi Virginem.

Tune ergo, praedulce decus, Nazareia Virgo,

Alata Bellatrix eras! (epod. 15,67–90; Jacob Balde, 1729/1990, Bd.1, S.291)

Wie schaute, wie staunte ich, wie erschütterte mich das furchtbare Schauspiel mit heiligem Schauder! O Göttin, sprach ich (denn ich Sterblicher schaue, was nicht sterblich ist!), oh, sicherlich eine Göttin bist du! Oh, wer du auch bist, die du schnell durch die leuchtenden Wolken entfliehst und das sträfliche Untier zertrittst: Wenn du kein Trugbild bist, wenn du geruhst, dem geringsten Dichter sichtbar zu sein, dann gewähre, herrliche Göttin, dich auch mit meinen Augen zu sehen, wie ich dich jetzt im Geiste ermesse. Sie hörte es. Und auf der linken Seite des geröteten Himmels tönte ein Donnerschlag aus einer lieblichen Wolke. Auf Freising zu lief ein einziger heller Lichtstrahl, schimmernd in den Farben der Iris. Als ich später durch Zufall dorthin in den hohen Dom kam, freute ich mich am Schauspiel des Altars. Siehe, Gesichtszüge, Gestalt und Farbe, wie sie dem Geiste sich boten, stellt der Pinsel dar: Wie mit kunstvollem Strich das Wunderbare gestaltet Rubens, der Deutschen Apelles. Sogleich rufe ich aus: So war die Jungfrau, die ich einst in himmlischer Vision erblickte. Du warst also damals die liebliche reizende Schönheit, die nazaräische Jungfrau, die geflügelte Kämpferin warst du? (Übs. Günter Hess)

Baldes poetische Vision ist freilich mehr als eine Verbeugung vor der Rubensschen Illusionskunst. Schon der Übergang in die Vision wirft die prinzipielle Frage nach dem Status des Sehens und damit der Vision auf: „Heic ego rem miram vidi, aut vidisse putavi“ (v.15). Es ist evident, daß hier kein sinnliches Sehen gemeint ist, sondern jenes „videre visu“ bzw. „oculo imaginationis“, das Ignatius von Loyola in seinen *Exercitia spiritualia* dem Meditierenden zur Aufgabe gemacht hatte.² Zu den *praeludia*, „deren Gebrauch bei allen Übungen vorgeschrieben wird“, rechnet er auch die Erfindung von Bildern: „fingere sibi, et quasi videre oculis imaginationis.“ Der Titel von Baldes Gedicht in der Fassung der *Lyrice* betont gleichfalls das Über-Sinnliche und Imaginäre der Vision: „Beschreibung der Jungfrau, wie er sie in einer Ekstase erblickt hatte“. Balde,

2 Sancti Ignatii de Loyola: *Exercitia Spiritualia*. Textuum antiquissimorum nova editio. Hg. von Iosephus Calveras SJ und Candidus de Dalmases SJ. (Monumenta Historica Societatis Iesu 100) Rom 1969, § 47, S.184–186 (Versio vulgata): „Primum praeludium est ratio quaedam componendi loci; pro qua notandum est quod in quavis meditatione sive contemplatione de re corporea, ut puta de Christo, effingendus erit nobis secundum visionem quandam imaginariam (versio prima 1541: „videre oculo imaginationis“; Autographum: „ver con la vista de la ymaginación“) locus corporeus, id quod contemplantur repraesentans, veluti templum aut mons, in quo reperiamus Christum Iesum vel Mariam Virginem“. Zur Funktion rhetorisch-epigrammatischer Bilderfindung im nachtridentinischen Zusammenhang vgl. Günter Hess: Die Kunst der Imagination. Jacob Bidermanns Epigramme im ikonographischen System der Gegenreformation. In: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. (Germanistische Symposien Berichtsbände 11) Stuttgart 1990, S.183–196.

der *poeta vates* wird zum Visionär in der Nachfolge des Sehers Johannes auf Patmos. Die 15. Epode spiegelt damit einen Diskurs wider, den Victor Stoichita³ für die zeitgenössische Sakralkunst des spanischen *Siglo de oro* nachgezeichnet hat. In den zahllosen Visionsdarstellungen des 17. Jahrhunderts sind zwei Funktionen erkennbar, die sich analog auf Baldes Bildekstasen übertragen lassen: einerseits eine „phatische“ – man könnte auch sagen: appellative – Funktion, die darauf zielt, ein Relais zwischen Betrachter und Theophanie herzustellen, andererseits eine „metadiskursive“ Funktion, die auf die Verdopplung der Repräsentation und damit den Vorgang des Sehens und Re-Präsentierens selbst hindeutet.⁴ Balde reflektiert damit eines der bedeutsamsten Darstellungsprobleme des nachtridentinischen Zeitalters, das Verhältnis zwischen Bild und Vision: „All diese Bilder sind Teil einer beispiellosen Offensive, der es um die Thematisierung des ‚Sehens‘ geht, um die Inszenierung des ‚Bildes‘, um die Darstellung der ‚Darstellung‘“.⁵ Leicht läßt sich dieses Spiel ikonischer Verdoppelungen in Baldes Epode wiederfinden. Wie in den Visionen eines Goya oder Velázquez bleiben Status und Gegenstand von Baldes Vision ambivalent. Sieht Balde eine Vision oder das *Bild einer Vision*? Die Überschrift in der Erstausgabe betont ersteres: Balde sieht und beschreibt die Jungfrau oder, in Kategorien nachtridentinischer Bildtheorie: den Prototyp. Gleichzeitig sieht er jedoch vor allem das, was ihm qua Lektüre ‚vor Augen geführt‘ wurde bzw. in Erinnerung ist, den Text der Johannes-Apokalypse. Ganz anders das *argumentum* des Zweitdrucks in den *Odae Partheniae* von 1648. Dieses weist die 15. Epode als Ekphrasis aus: „Descriptur Summum Altare visendum Frisingae in Ecclesia Cathedrali. Opus Petri Pauli Rubens“, der Hinweis auf das visionäre Erlebnis ist getilgt.⁶ Das Wort *imaginiert* ein Bild, während dieses selbst die Vision in größtmöglicher Lebensnähe – mit den Worten Stoichitas – als „mystisches Trompe-l’œil“ repräsentiert.⁷

Baldes Ekphrasen spiegeln damit bis ins Terminologische hinein zentrale Anliegen nachtridentinischer Bildauffassung wider: 1. das Verhältnis von Bild und Urbild, *imago* und *prototypon*, 2. die funktionale Ausdifferenzierung der sakralen Bilder, in deren Folge sich Kunst- und Kultbild, religiöser und ästhetischer Bildgebrauch voneinander trennen. Baldes Gedichte auf sakrale Objekte sind nämlich keineswegs einheitlich unter der Rubrik ‚Bildgedichte‘ zu subsumieren.⁸ Sie setzen vielmehr einen Vorgang voraus, den man mit Hans Belting als „Krise des Bildes“ oder mit anderer Perspektive als Pluralisierung des Sakralbildes ansprechen kann. Der „Dualismus von Bild und Kunst“,⁹

3 Victor I. Stoichita: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters. (Bild und Text) München 1997.

4 Ebd., S.25–28.

5 Ebd., S.30.

6 Jacob Balde: De laudibus B. Mariae V. Odae Partheniae. München 1648, S.17.

7 Victor Stoichita (Anm.3), S.68.

8 Gisbert Kranz: Zu Jacob Baldes Bildgedichten. In: Archiv für Kulturgeschichte 60 (1978), S.305–325.

9 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München²1993, S.539.

der sich im Manierismus verstärkt, trennt das anbrechende „Zeitalter der Kunst“ endgültig vom „Zeitalter des Bildes“. Dieser Vorgang spiegelt sich bei Balde in einer doppelten Ekphrasis, in der sich seine ambivalente Einstellung zur *pictura* wie zur Kunst insgesamt verrät. Im Gegensatz von modernem Kunst- und archaischem Kultbild spiegelt sich eine bezeichnende Ambivalenz im Umgang mit den *imagines sacrae*, ein widersprüchliches *disserere in utramque partem*,¹⁰ das noch die Auseinandersetzung mit *visus* und *pictura* im ersten Buch der späten *Urania victrix* bestimmt.¹¹ Baldes Bildgedichte sind darüber hinaus auch und stets Reflexionen über Grenzen und Möglichkeiten des Wortes im Vergleich zum Bild (bzw. zur Vision). Die Vergleichbarkeit beider Medien beruht dabei auf ihrer phantasmagorischen Wirkung. Beide sind ihrem inneren Prinzip nach Hypotyposen, die darauf zielen, sich performativ in ihrer Zeichenhaftigkeit auszulöschten, um zum ‚inneren Bild‘ – *visio* und *phantasia* – zu werden. Die rhetorische Theorie der *evidentia* hat für diese Operation, die zugleich die Quintessenz nachtridentinischer Bildrhetorik darstellt, Durchführungsbestimmungen und Beschreibungsgerüst bereitgestellt. Die Parusie der *pictura* bedarf der artistischen Evidenz, wo das archaische Kultbild durch die magische Präsenz der Gottheit wirkt.

2. „*Imagines per se nihil sunt.*“ Das Bilderdekret des Tridentinums und die nachtridentinische Bildrhetorik

Was *imagines sacrae* sind oder sein sollten, hatte das Tridentinum auf seiner Abschlusssitzung 1563 geregelt: Bilder, so der Beschluß der 25. Session, sollten weiterhin verehrt werden, aber „nicht so, als wohne ihnen eine Gottheit oder Potenz inne, derentwegen man sie verehren müsse [...], sondern weil die Verehrung, die ihnen erwiesen wird, sich auf die Urbilder („prototypa“) bezieht, die sie (die Bilder) darstellen, so daß wir vermittels der Bilder, die wir küssen und in deren Gegenwart wir das Haupt entblößen und auf die Knie fallen, Christus anbeten und die Heiligen, denen die Bilder ähneln, verehren.“¹²

10 Vgl. Wilhelm Kühlmann/Robert Seidel: Askese oder Augenlust? Sinnesvermögen und Sinnlichkeit bei Jakob Balde SJ und Barthold Heinrich Brockes. In: W.K./Wolf-Dieter Müller-Jahncke (Hg.): Iliaster. Literatur und Naturkunde in der Frühen Neuzeit. Festgabe für Joachim Telle zum 60. Geburtstag. Heidelberg 1999, S.131–166, hier S.134.

11 Zitiert wird nach der Ausgabe von Lutz Claren u. a., 2003.

12 „*Imagines porro Christi, deiparae Virginis et aliorum sanctorum in templis praesertim habendas et retinendas, eis que debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant: sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant, ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur.*“ Zitiert nach Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. In: Theologische Quartalschrift 116 (1935), S.143–188 und 404–429, hier S.181f. Zusammenfassend zur Bilderfrage des konfessionellen Zeitalters Giuseppe Scavizzi: The Controversy on Images from Calvin to Baroni. (Toronto Studies in Religion 14) New York u. a. 1992.

Bilder sollten vor allem der Belehrung des einfachen Volkes dienen,¹³ sie sind Laienbibeln, „compendia sacrae artis“, wie Balde im Sinne der nachtridentinischen Theorie formuliert.¹⁴ Vor allem dem narrativen Bild, der *istoria*, fällt die in der Literatur der Folgezeit wiederholte Aufgabe des *docere et movere* zu. Paganes, Laszives oder Monströses müßten unterbleiben bzw. beseitigt werden. Den Bischöfen wird die Verantwortung für die Orthodoxie des Bildes übertragen. Das Konzil hat freilich darüber hinaus „bewußt auf eine ausführliche Diskussion des Problems der Bilderverehrung“ verzichtet.¹⁵ Ihm ging es um die grundsätzliche Legitimität der Bilder, nicht darum, den Status des Bildes philosophisch-theologisch zu begründen.¹⁶ So blieben Einzelfragen wie die nach dem Status der Heiligen- und Kultbilder (*Icones*) im Verhältnis zu den Historien (*Istoria*) unberührt. „Es wird nicht zwischen Bild und Bild unterschieden“,¹⁷ ebensowenig zwischen Gemälde und Skulptur.¹⁸ Trotz seiner Unschärfe enthält das Dekret des Tridentinums bereits all jene Elemente einer Bildontologie, die Baldes 15. Epode voraussetzt: Die platonisch-christliche Polarität von Bild und Abbild, *imago* und *prototypon*, die Verweis- und Zeichenfunktion der Bilder sowie die Forderung nach Ähnlichkeit („similitudo“) mit dem oder den Dargestellten. Sie motiviert das von Balde gefeierte sakrale Trompe-l'œil bildtheologisch.¹⁹ Die unscharfen Vorgaben der 25. Session werden schließlich in der nachtridentinischen Bilderphilosophie, die wiederum an die vorausgehende Bilderdebatte anknüpfte, konkretisiert.²⁰ Neben

13 Hubert Jedin (Anm.12), S.183.

14 Vgl. Gabriele Paleotti: *De imaginibus sacris, et profanis*. Ingolstadt (David Sartorius) 1594, I, Kap.23, S.97: „Accedit breue quoddam rei precipiendae compendium, cum paruo momento temporis vno, inquam, obtutu, vbi sese pictura obtulerit, statim intuitentem doceat“.

15 Hubert Jedin (Anm.12), S.421.

16 Zur Auslegung des Dekrets Hubert Jedin (Anm.12), S.420–429.

17 Ilse von Zur Mühlen: Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 41 (1990), S.23–60, hier S.29.

18 Vgl. unten das Gedicht *In statuam cacodaemonis* aus den *Trophaea Bavarica*, das nicht auf eine „Statue“, sondern auf ein Gemälde zu beziehen ist. Ebenso spricht Balde in seiner *Dissertatio* von einer „Rubeniana Statua“, meint aber offenbar ein Gemälde. Hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe von Thorsten Burkard, 2004, hier S.30. Dagegen bezeichnet *icon* (fast) immer das Kultbild, das einen einzelnen Heiligen bzw. die Muttergottes und das Jesuskind zeigt. In *Elegia XVIII* (Jacob Balde, 1729/1990, Bd.5, S.299) spricht Balde alternativ von „Imago Coelestis Seu Icon“.

19 Ilse von Zur Mühlen (Anm.17), S.30: „Die Similitudine ist das Mittel, um in der Imagine das andere Ding (specie), auf das verwiesen werden soll, darzustellen“. Dies war im Bilderdekret des Tridentinums selbst angelegt: „ita ut per imagines [...] Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur“ (vgl. Anm.12). Vgl. Ilse von Zur Mühlen: *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage*. In: Reinhold Baumstark (Hg.): *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*. (Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, 30. April bis 20. Juli 1997) München 1997, S.161–170, hier S.162f.

20 Vgl. Hubert Jedin (Anm.12), S.144–167. Beispielsweise hatte bereits Alberto Pio di Carpi in seinen *Tres et viginti libri in locos lucubrationum variarum D. Erasmi Roterodami* (Paris 1531) den Zeichen- und Repräsentationscharakter der Bilder vertreten (Hubert Jedin, ebd., S.153). Die Formel „honor debetur prototypon“ war singemäßig bei Ambrosius Catharinus formuliert, der in *De cultu et adoratione imaginum* die Verehrung „propter archetypon“ vertrat (Hubert Jedin, ebd., S.159 Anm.2).

Johannes Molanus ist es besonders Gabriele Paleotti, der mit seinem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna 1582; lat. 1594)²¹ für Umsetzung und Interpretation der tridentinischen Regularien maßgeblich wird. Ursprünglich als integrales Lehrbuch des religiösen Bildes auf fünf Bände angelegt, bieten die zwei vollendeten Bücher von Paleotti *Discorso* Definition und Funktionsbestimmung der sakralen Bilder auf der Grundlage der tridentinischen Beschlüsse. Ziel des einflussreichen Traktates ist die Orthodoxie des Bildes in Status, Verwendung, Thematik und Wirkrhetorik. Paleotti wiederholt und differenziert in diesem Zusammenhang die Bestimmungen der 25. Session, indem er sie auf die Dialektik von sinnlichem und geistigem Sehen bezieht. „Wenn wir“, so Paleotti, „unsere fleischlichen Augen auf ein Bild richten, betrachtet der Geist die Sache, die vermittels des Bildes dargestellt wird und *im Bild* aufgrund seiner Ähnlichkeit präsent ist. So wird es möglich, daß die Verehrung, die dem Prototyp gebührt, auch seinem Bild (Abbild) erwiesen werden kann.“²² Für Paleotti ist die Gottheit also im Bild gegenwärtig und ist es doch wieder nicht. Das Bild ist – wo es nicht von Gott (Christus) selbst geschaffen ist – *materialiter* nichts Göttliches, sondern repräsentiert dieses nur: „imagines enim ipsae per se nihil sunt, sed signa rerum sunt et dignitatem suam inde petitam habent, vnde formam sumpserunt; quemadmodum solent signa omnia pro conditione rerum, quas ostendunt, considerari“.²³ Das Prekäre der Kompromißformel „honor debetur prototypon“ leuchtet unmittelbar ein: Die platonische Kunstmetaphysik rettet die Bilder, indem sie sie für nichtig oder indifferent erklärt. Das Bild verliert seine magische Substanz und Präsenz, ihm wohnt keine Gottheit mehr inne. Als materielles Zeichen verweist es auf sein immaterielles Signifikat. Kern der neuen Pragmatik der Bilder wird das Übersteigen des Sichtbaren zum Unsichtbaren.²⁴ Die tridentinische Bildsemiotik nähert sich damit der Position der gemäßigten Protestanten in der Bilderfrage, allen voran Luther selbst. Paleottis Formel: „imagines per se nihil sunt“ hat offenkundig dieselben Konsequenzen wie Luthers Einschätzung der Kunst als „Mittel-

21 Ilse von Zur Mühlen (Anm.17), S.29–31.

22 Gabriele Paleotti (Anm.14), I, Kap.32, S.132: „hoc est, cum corporeis oculos nostros in imaginem intendimus, mens ipsa rem, quae per Imaginem proponitur, et in Imagine propter similitudinem, sita esse videtur, respicit; inde oritur, vt honos, qui prototypon debetur, possit etiam imagini illius praestari, distinctis tamen gradibus patriae, hyperduliae, et duliae, vt diximus.“

23 Gabriele Paleotti (Anm.14), Kap. I, Kap.16, S.75. Mit dem Gegensatz von *imago* und *prototypon*, *visus* und *contemplatio* bzw. *imaginatio* setzt die tridentinische Bilderlehre – was bisher wenig gewürdigt wurde – den Mainstream jener älteren platonischen Kunsttheorie von Vasari über Lomazzo und Zuccari bei Bellori fort, die Panofsky beschrieben hat. Der tridentinische Prototyp oder Archetyp ist nichts anderes als die ins Christliche gewendete platonische *idea*. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1985.

24 Die einschlägige Paulus-Stelle (Röm. 1,20) ist zentral für die Bildertraktate. Vgl. Ilse von Zur Mühlen (Anm.19), S.163.

ding“, als „Adiaphoron“. ²⁵ Für die nachtridentinischen Bildtheoretiker ist das Bild lediglich ein Fenster zu einem Jenseits des Bildes. Der Betrachtende muß es ‚über-sehen‘ und durch Imagination zum Prototyp aufsteigen – oder in sich hinabsteigen. Wo die Präsenz der Gottheit nicht mehr substantiell und ‚magisch‘ gegeben ist, muß sie rhetorisch bzw. bildrhetorisch simuliert werden. Vergegenwärtigung – *re-praesentare* – wird zur wesentlichen Funktion des sakralen Bildes. ²⁶ „Wir meinen, daß der Ursprung des Bildes in dem Wunsch liegt, die Dinge möglichst ähnlich wiederzugeben und sie aus der Ferne heranzuholen.“ ²⁷ In einer solchen Vergegenwärtigung, die den Wahrnehmenden als Teilnehmer in das Dargestellte versetzt, findet Paleotti mit Plutarch das verbindende Ziel von Malerei und Dichtung. ²⁸ In seinem an Scaligers *Poetik* geschulten Paragone sieht er freilich das Bild als natürliches Zeichen und „lebendige Schrift“ („*viua scriptura*“) im Vorteil. ²⁹ Sein Bildbegriff ruht dennoch auf einer *rhetorischen* Kategorie, der *evidentia* bzw. *enargeia*. ³⁰ ‚Anschaulichkeit‘ wird zur Master-Trope frühneuzeitlicher

25 D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (= Weimarer Ausgabe). Weimar 1905 (Nachdr. 1966), Bd.X.3, S.31: „Das sind gar geringe ursachen, denn ich halts darfür, das keiner hie sey, der den groben unsinnigen verstand habe, das er dencke, dis Crucifix da ist mein Christus und mein Gott, sondern er helts allein für ein zeichen, dabey er des Herrn Christi und seins leidens gedencke. Des andern Misbrauch aber ist die Welt vol, denn wer wolt irgend ein hoelzern, schweig denn ein Silbern oder Gueldenes Bild in die Kirche stellen, wenn er nicht gedechte Gotte einen dinst dran zuthun.“ Zum protestantischen Adiaphorismus als Ausgangspunkt einer ‚Heterogenese‘ neuzeitlicher Kunstautonomie vgl. Reimund Sdzuj: Unvorgreifliche Überlegungen zur Bedeutung des frühneuzeitlichen Adiaphorismus für die Genealogie des neueren Kunstverständnisses. In: *Daphnis* 30 (2001), S.645–663. Gegen Sdzuj läßt sich freilich einwenden, daß beide Autonomisierungsbewegungen – ‚Säkularisierung‘ qua kultureller Depotenzierung wie Adiaphorismus – keineswegs monokausal die funktionale Ausdifferenzierung der Kunst zu einem System eigenen Rechts hervortreiben. Beide gehorchen einer konfessionsübergreifenden Tendenz an der Wende des 17. Jahrhunderts und dürfen daher nicht gegeneinander ausgespielt werden. Vgl. unten Anm.55.

26 Gabriele Paleotti (Anm.14) differenziert sorgfältig zwischen *repraesentare* („verweisen auf“), *continere* („enthalten“) und *exprimere* („ausdrücken“). Sabine M. Schneider: „Nova spectacula mundi“. Die poetische Ekphrasis des Bildprogramms der Münchner Michaelskirche in der Einweihungsfestschrift *Trophaea Bavarica*. In: Julius Oswald/Rita Haub (Hg.): *Jesuitica. Forschungen zur frühen Geschichte des Jesuitenordens in Bayern bis zur Aufhebung 1773*. (Beihefte zur Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte Reihe B 17) München 2001, S.215–237, hier S.225. Vgl. dies.: Bayerisch-römische Siegeszeichen. Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift. In: Reinhold Baumstark (Anm.19), S.171–198; Verf.: *Die Templi descriptio der Trophaea Bavarica* als Kirchenführung und Vision. In: Julius Oswald/Rita Haub (a.O.), S.184–214.

27 Gabriele Paleotti (Anm.14), I, Kap.4, S.19: „originem imaginum ob eam causam inuentam esse dicimus, vt similitudinem rerum imitatione complecti, et longinquitatis impedimentum in cognoscendis rebus superare possimus; non quod non valeant ipsae rebus etiam praesentibus, et iis, quae oculis haerent, seruire, sed quod in primis eas officij partes tanquam proprias sustinent. Vt detrimentum et quasi iacturam fructus ex rerum absentia nobis intercepti, resarciant; nam si res omnes vt expetuntur, statim occurrerent, et quoad sensuum cognitionem ita praesto essent, vt voluntati nostrae obsequerentur, non esset vsus imaginum necessarius.“

28 Gabriele Paleotti (Anm.14), I, Kap.5, S.25.

29 Gabriele Paleotti (Anm.14), I, Kap.25, S.103: „Quare possumus, et nos dicere ex analogia quadam, picturam optimè respondere rebus, quas ipsi oculorum sensu hausimus; lectionem verò iis, quas auribus percepimus. Vnde Pictura à Graecis ζωγραφία dicta est, hoc est viua scriptura“.

30 Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. (Studien zur deutschen Literatur 103) Tübingen 1989.

Poetik, die als Tertium den Vergleich *von* und den Austausch *zwischen* der *pictura* und der *poesis* trägt und ermöglicht. Die geläufigste Definition der *evidentia* gibt Quintilian in seiner *Institutio oratoria*: „die ἐνάργηια (Verdeutlichung), die Cicero *illustratio* (Ins-Licht-Rücken) und *evidentia* (Anschaulichkeit) nennt, [... scheint] nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen“ ³¹ Erreicht wird dies durch die Evokation innerer „visiones“ und „φαντασῖαι“, „wodurch die Bilder abwesender Dinge [„*imagines rerum absentium*“] so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben“ ³²

Quintilians Definition enthält bereits den Kern einer Poetik medialer Transgression, bei der sich Wort und Bild ineinander verflechten. Die *evidentia* hat daher ihren bevorzugten Ort in Theorie und Praxis literarischer Bildbeschreibung. ³³ Wir sind damit im Zentrum von Baldes Bildpoetik, die zugleich eine Poetik der Ekphrasis wie des Paragone ist. Das Horazische Prinzip des *ut pictura poesis* wird zum Horizont einer Dichtung, die ihrerseits wesentlich ‚Phantasiekunst‘ ist. Der Griffel des Dichters entspricht dem Pinsel des Malers. ³⁴ Am eindringlichsten hat Balde diesen Zusammenhang in seiner *Dissertatio praeuia de Studio Poetico* formuliert:

Poëtas, et Pictores, multâ similitudine necti, nemo negaverit. Ut dissimilia praeteream, etiam extra quidlibet audendi potestatem, in quibus conveniunt, haec sunt. Utrique circa simulacra mentis exprimenda occupantur. In Larario Phantasiae idola fabricant (et hercle nescio, an non aliquando iis sacrificent, tura ferant, placendi studio). Fingentis indulgent, Hypotiposes exhibent: hi coloratas, isti sonoras. Hi penicillo ludunt, isti plectro. Hi oculos pascunt, isti aures. (*Dissertatio* ed. Burkard S.30)

Niemand wird bestreiten wollen, daß Dichter und Maler viel gemeinsam haben. Lassen wir einmal die Unterschiede wie auch die beiden gemeinsame Freiheit, alles zu wagen, beiseite, so sind es folgende Gemeinsamkeiten: Beide beschäftigen sich damit, innere Bilder darzustellen. In der Kapelle ihrer Phantasie stellen sie Idole her (und, bei Gott, vielleicht opfern sie ihnen sogar bisweilen oder bringen ihnen Weihrauch dar, um zu gefallen). Beide überlassen sich ihren Einfällen und bieten lebendige Darstellungen, die einen in Farbe, die anderen in Tönen. Die einen bedienen sich des Pinsels, die anderen des Plektrons. Die einen erfreuen die Augen, die anderen die Ohren.

Dichtung geht hier als Ganzes in der *evidentia* auf, der Dichter wird qua *imaginatio* zum Götzendienner. Balde läßt jedoch keinen Zweifel am Phantasmatischen dieser

31 Quintilian, *Institutio oratoria* 6,2,32: „Insequitur ἐνάργηια, quae a Cicero illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur“. Übersetzung nach: Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt ³1995, Bd.1, S.711.

32 Ebd., 6,2,29 bzw. S.709.

33 Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. (Bild und Text) München 1995; Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, London 1992.

34 Vgl. Jacob Balde, *Odae Partheniae* (Anm.6), Fol.A3r: „In imperio Romano, iam olim pictoribus, in summum consummata artis et Magisterij specimen proposita est. Proponatur et vatibus: quando indoles horum, genio pictorum propemodum concolor est. Penicillum illi, hi pectinem in celebranda Virgine certatim exerceant.“

„simulacra mentis“, die nicht den Prototyp darstellen, sondern auf eine „selbstveranlaßte Wahrnehmungssituation“ zurückgehen.³⁵ Auch wenn Balde hier nicht ausdrücklich die *imagines sacrae* nennt, wirkt dies doch auf deren Ekphrasen zurück und verleiht ihnen einen zweideutigen Status zwischen Präsenz und Repräsentation. Die Parusie im oder vor dem Bild versteht sich jetzt nicht mehr von selbst, sie erfordert die rhetorische *evidentia* oder folgt doch ihrer Struktur. Baldes Hinweis auf die „Hypotyposis“ – das griechische Synonym der *evidentia*³⁶ – identifiziert Bild und Wort, weil beide Medien bzw. Künste des Imaginären, ‚Phantasiekünste‘ sind.

Im Rahmen von Baldes *Lyrice* führt ein Korpus diese Kunst poetischer Autosuggestion idealtypisch vor Augen: die *Enthusiasmen*.³⁷ Wie keine andere Werkgruppe sind die *Enthusiasmen*, die Balde mit Somnambulismus³⁸ und Opium-Genuß³⁹ vergleicht, poetische Vergegenwärtigungs- und ‚Phantasiekunst‘ in einem sehr konkreten poetologischen Sinn. Sie überwinden Zeit und Raum, versenken den Dichter bei der Bibellektüre ins Paradies,⁴⁰ versetzen ihn auf die Spitze der Pyramiden von Gizeh⁴¹ oder entücken ihn nach Konstantinopel und wieder zurück.⁴² Daneben finden sich die von Gryphius übertragenen Kirchhofsgedanken.⁴³ Der Anlässe zum *raptus* sind viele, stets jedoch bleibt dessen Struktur gleich. Meist werden Anlaß, Datum und Auslöser bzw. Gegenstände des *ascensus* genannt. Nicht ihrer Bezeichnung, wohl aber ihrer Struktur und Psychagogik nach gehören auch Baldes Bildbeschreibungen zu dieser Werkgruppe.

35 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1995, S.16.

36 So definiert Quintilian, *Institutio oratoria* 9,2,40 die Hypotyposis: „ab aliis ὑποτύπωσις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri.“ Emanuele Tesaro, der bedeutendste Theoretiker des literarischen Manierismus, definiert in seinem *Cannocchiale Aristotelico*: „La Quarta Specie di Metafora, è la HIPOTIPOSTI: la cui formal differenza consiste nel rappresentare il Vocabolo con tanta vivezza; che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l'obbietto.“ (Emanuele Tesaro: Il Cannocchiale Aristotelico. Hg. und eingel. von August Buck. [Ars poetica, Texte 5] Bad Homburg v.d.H. u.a. 1968, S.286). Tesaros Theorie der arguten Metapher entspricht daher fast bis ins Details Baldes Metapoetik (S.26): „Prima, per la PITTURA, laqual trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose; per virtù della *Imitation materiale*, genera nell'intelletto vn piaceuole inganno, et vna inganneuole merauiglia; facendoci à credere che il finto sia il vero.“

37 Eckart Schäfer, 1976, S.178–195; Beate Promberger: Die ‚Enthusiasmen‘ in den lyrischen Werken Jacob Baldes von 1643. Übersetzung und Kommentar. Diss. München 1995 (Mikroform-Diss. Ketsch bei Mannheim 1998). Bereits Eckart Schäfer hat (ebd., S.178f.) die 16 mit diesem Titel versehenen poetischen Ekstasen auf das rhetorische Verfahren der *evidentia* bezogen und auf Berührungspunkte zwischen ihnen und der Meditationstechnik der *Exercitia spiritualia* hingewiesen.

38 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.2, S.103f.: „Nimirum in speculationes Apollineas defixo, haut difficiliores sunt ascensus isti, quàm in somnambulantibus discursus per tecta.“

39 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.7, S.12: „Quemadmodum Turcicum semen, quod opium vocant, praemorsum continuo mentem efferat, dum oblectat palatum: ita sensus istos, qui instar spirituum super aquam Pegaseam feruntur, Poëmati inspersos, vim habere titillandi ingenium, rapiendique cum voluptate, quò feruntur.“

40 Silv. VII,6.

41 Lyr. III,47.

42 Lyr. IV,37 bzw. IV,39.

43 Lyr. II,39 und Silv. VII,8.

Baldes Hinweis auf das ‚Erleiden der Gottheit‘ – „Divina passi“ (v.88) – verbindet die Vision von Epod. 15 mit den eigentlichen *Enthusiasmen*.⁴⁴ Wie in den *Enthusiasmen* werden hier wie in anderen Bildgedichten präzise Anlaß und Moment der Betrachtung genannt. Die Bilder sind dabei weniger Gegenstand als Ausgangspunkt der Kontemplation, sie fungieren als Hilfestellungen in der *compositio loci*. Dies bezeugen eindrucksvoll Jeronimo Nadals *Imagines* wie die mit Kupferstichillustrationen versehenen Ausgaben der *Exercitia* und anderer Meditationsbücher des 17. Jahrhunderts, die eine der wichtigsten Inspirationsquellen für Altarbilder und Freskenzyklen darstellen und vielfach für Predigten genutzt werden.⁴⁵ Entsprechend dienen Baldes Exerziten-Tapisserien (Silv. VIII,10) dem Ziel, „dem Meditierenden vorgeformte Denk-Bilder leichter zur Verfügung“ zu stellen.⁴⁶

Eine solche *contemplatio* in der Form des poetischen *Enthusiasmus* ist Baldes Ode auf das Hochaltarbild der Münchner Frauenkirche, ein Alterswerk des Hofmalers Peter Candid von 1620 (Abb.2). In den *Lyrice* noch ohne Untertitel, wird dieser poetische Aufschwung in der Fassung der *Odae Partheniae* (1648) ausdrücklich auf einen konkreten Anlaß, die Bildbetrachtung oder besser: -meditation, bezogen, „als der Autor den Ruhm der Jungfrau vor deren Hochaltar im Münchner Dom betrachtete“.⁴⁷ Günter Hess hat in seiner Deutung der Ode auf die Funktion des Bildes und seiner Beschreibung im Zusammenhang der *Odae Partheniae* hingewiesen.⁴⁸ Die Sammlung ist konzipiert als Andachtsbuch für die Münchner Sodalen und will „Modelle der Imagination und Betrachtung“ an die Hand geben.⁴⁹ Auch die Ode auf die *Assunta* ist Vergegenwärtigungskunst, Kunst des poetischen Präsens. So verschmelzen im Fortgang der sieben sapphischen Strophen Zeit und Raum, Immanenz und Transzendenz. Die Himmelfahrt Mariä wird im *ascensus* des Dichters performativ nachvollzogen: Wie von der tridentinischen Ikonologie gefordert, weckt das Bild im Betrachtenden die *memoria* eines heilsgeschichtlich bedeutsamen Ereignisses, das zunächst im Perfekt erinnert, schließlich durch die Wendung ins Präsens als *präsent* imaginiert wird. „Qualis ascendit Dea!“ Präsens und *Parusie* entsprechen und fordern einander. Auch die Ode auf die *Assunta* macht implizit die „Einheit der Künste zum Thema“,⁵⁰ verweist dabei jedoch auf den subsidiären Status des nachtridentinischen Bildes. Wie viele andere Baldesche Bild-

44 Dies ist stehende Formulierung für den *Enthusiasmus*; vgl. Silv. VII,11: „Enthusiasmus quem passus est Auctor, cum severam laesi Numinis vindictam, in repurganda Germania expenderet.“

45 Ilse von Zur Mühlen (Anm.19), S.166.

46 Jacob Balde, *Odae Partheniae* (Anm.6), S.99ff. LXIII: „Ascesis sacra“. Mit dem präzisierenden Zusatz: „Ex lib. VIII Silu. ubi Auctor, Sanctarum Commentationum, quibus Animus excolitur, depingit, velut in tapete: ut eò facilius imagines et simulacra mentis iam efformata, meditabundo subjiciantur.“ Dazu Eckart Schäfer, 2002.

47 „Quum Auctor Virginis gloriam ante eiusdem Summum Altare, in Basilica Monacensi, contemplaretur“ (Jacob Balde, ebd., S.47).

48 Günter Hess, 1994. Eine eingehende Interpretation bietet Urs Herzog, 1976, S.107–146.

49 Günter Hess, 1994, S.236.

50 Ebd., S.237.

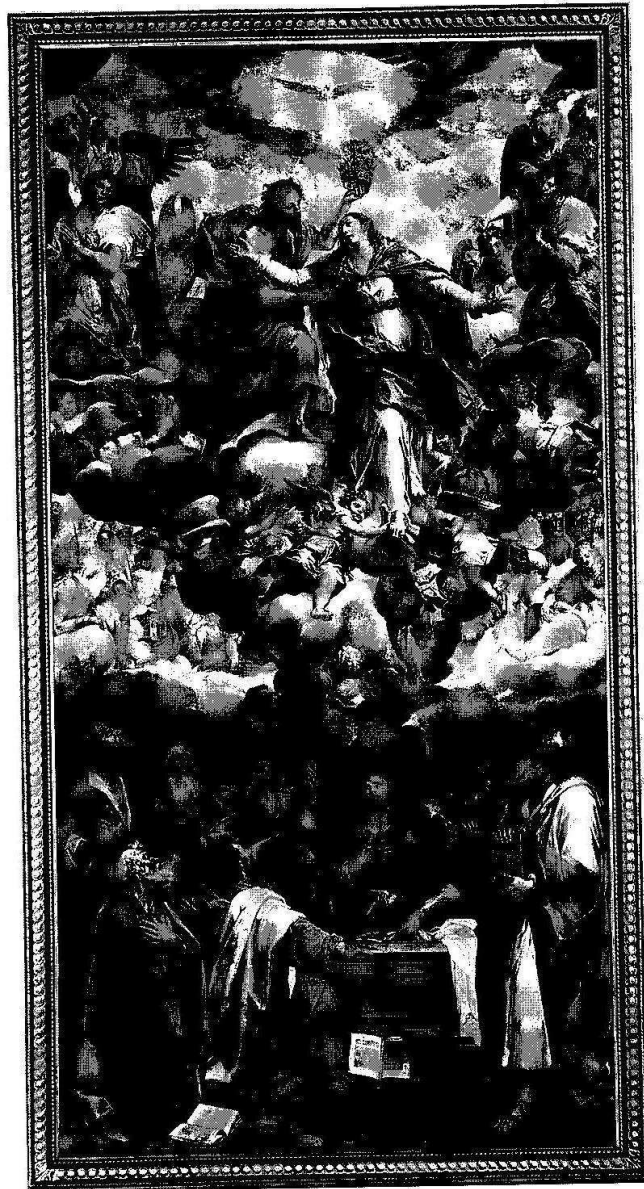


Abb. 2: Peter Candid: Himmelfahrt Mariä (1620). München, Frauenkirche.

gedichte ist sie keine Bildbeschreibung im strengen, objektbezogenen Sinne. Es geht nicht um das sichtbare Bild in seiner artifiziellen Faktur, sondern um jene „*simulacra mentis*“, die in der Phantasie des Lesers geweckt werden sollen. Auch hier treffen sich *pictura* und *poesis* in ihrer Bestimmung als *Vision*. Beide Medien zielen darauf, ihre Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit zu überwinden – und wissen doch um das Gemachte, den Kunstcharakter ihrer Ikonotechnik.

3. „*Caetera compensant artem.*“ Kunst-Bilder und Kult-Bilder

3.1 Pluralisierung und Ästhetisierung der *imagines sacrae* im „Zeitalter der Kunst“

Vor diesem Hintergrund ließe sich damit als These formulieren: Baldes Bildgedichte stellen ein nach Struktur wie Funktion heterogenes Korpus dar, das als ganzes Krise und Pluralisierung des sakralen Bildes und der Sakralkunst in der Frühmoderne belegt. Diese Pluralisierung spiegelt sich in Baldes Bildbeschreibung auf zwei Ebenen: 1. in einer doppelten Wahrnehmung des Bildes, 2. im Gegensatz zwischen archaischem Kult- und modernem Kunstbild.⁵¹ Zunächst zur doppelten Wirkung der Bilder. Thesenhaft vereinfacht lassen sich bei Balde zwei Typen von Bildgedichten unterscheiden, die zwei komplementären Weisen des Umgangs mit sakraler Kunst entsprechen. Beide Typen lassen sich danach unterscheiden, welche Rolle sie dem Artistischen gegenüber dem Religiösen zuweisen, mit anderen Worten: wo die Kunst sichtbar ist, ist das Religiöse unsichtbar und umgekehrt. Dies trifft auch für Lyr. IV,13 zu, ein Dialoggedicht auf Christoph Schwarz' *Maria mit Jesuskind* (1580/1581), damals in der Aula des Münchner Jesuitengymnasiums, heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.⁵² Wieder ist das Gemälde Anlaß („*Cum in pervigilio Assuntae Virginis, eiusdem Aram [...] contemplaretur*“), nicht Ziel der Betrachtung, doch bleibt es hier gewissermaßen im Rahmen: Denn anders als im Fall der *Assunta* thematisieren Balde und sein Dialogpartner Michael Anguilla („Aal“) nicht den Prototyp selbst, sondern seine Darstellung auf dem Altarblatt. Die Ekphrasis kommentiert sich selbst und betont die Artifizialität der Kunst. Insistierend wird etwa auf Farb- und Lichtwirkungen abgehoben, der Sehvorgang selbst thematisiert. Wie in allen Stücken dieses Kunst-Typus wird der Name des Künstlers – Schwarz („Niger“) – ausdrücklich und rühmend genannt. An keiner Stelle transzendiert sich dieses Bild selbst, am Ende wird vielmehr der Gegensatz von Bild und Archetyp, von „authentischen“ („*veris vultibus*“) und „künstlichen“ („*ficti*“)

51 Vgl. Alfons Rosenberg: *Christliche Bildmeditation*. München 1975, S.33: „Jedenfalls ist ein echtes Meditationsbild der nur ästhetischen Betrachtungsweise entrückt. Im Gegensatz zu den durch ihre Form seelenergreifenden Kunstwerke(n) besitzt es keinen formalen Eigenwert – seine Bedeutung liegt vielmehr in seinem instrumentalen Charakter begründet.“

52 Gisbert Kranz (Anm.8), S.310.

Gesichtszügen markiert.⁵³ Der religiöse Gehalt des Bildes, seine *storia*, verschwindet hinter der sichtbaren Schönheit des Dargestellten: Maria und das Jesuskind sind ästhetische Objekte, deren Schönheit nicht Glaubens-, sondern Kunsttatsache ist. Die Depotenzen der Bilder zu ‚Mitteildingen‘ – „*imagines per se nihil sunt*“ – setzt sie als Kunstobjekte frei. Kult- und Kunstbild trennen sich, auch wo es sich um ein- und dasselbe Objekt handelt, das nun jedoch in seiner Wahrnehmung durch den Betrachter gleichsam verdoppelt wird. Für diesen ist es *entweder* Artefakt *oder* Inzitant der Einbildungskraft, es nimmt – oft auf engstem Raum – „zweierlei Gesicht“ an.⁵⁴ Daß in dieser funktionalen Ausdifferenzierung der Bildpragmatik eine Tendenz zur Säkularisierung der Kunst qua Ästhetisierung liegt, läßt sich kaum bestreiten.⁵⁵ Diese Tendenz verbindet letztlich katholische und lutheranische Perspektive: Beide sind sich einig in der Indifferenz der Bilder, beide argumentieren aus einer Defensive gegenüber Calvins Vorwurf der Bildmagie und Idolatrie. Damit wird die seit dem humanistischen Male-reidiskurs voranschreitende Autonomisierung (qua Formalisierung) der Kunst zu apologetischen Zwecken aufgegriffen und verstärkt.⁵⁶ Die Mediatisierung der Bilder soll ihrer Zerstörung durch den Bildersturm zuvorkommen. Die Aura des Kunstwerks ersetzt die Aura des Kultischen. Beide Sphären beginnen sich *funktional*, d. h. nach ihrer intendierten Wirkung, gegeneinander auszudifferenzieren. Auch hier vereinfacht gesprochen: Das Kunstbild will ästhetisch, nicht religiös gewürdigt werden, gegenüber dem *movere* tritt das *delectare* in den Vordergrund. Das Schöne ist nicht mehr nur ‚sinnliches Scheinen der Idee‘ bzw. des göttlichen Prototyps, sondern selbstbezügliches Objekt eines sinnlichen Wohlgefallens.

Auch für diese Pluralisierung der Bildwahrnehmung liefert Epod. 15 das illustrative Beispiel, sofern es beide ‚Gesichter des Bildes‘ zeigt. Dies wird in den unterschiedlichen Reaktionen des Dichters auf Vision und Bild deutlich: Die Vision *qua* Vision zeitigt heftige affektive Bewegung („*perculit*“) und ruft das hervor, was man in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ein ‚gemischtes Gefühl‘, einen ‚*delightful horror*‘ nennen wird: „*metuenda voluptas/Horror sacro perculit*“ (v.67). Im Angesicht des eschatologischen Dramas offenbart sich der Vorschein einer Ästhetik des Erhabenen. Ganz anders die Vision vor dem Altarblatt selbst. Der „*horror*“ ist gewichen, der visionäre Eindruck

53 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.1, S.213: „*Hanc pinxit TABULAM Parrhasius NIGER;/Veris quanta fluent gaudia vultibus;/Si tam limpida ficti/Derivant in Imaginem!*“

54 Hans Belting (Anm.9), S.510 u.ö.

55 Zum systematischen Hintergrund Niklas Luhmann (Anm.35), S.215–300, dort auch Überlegungen zur Kunst im konfessionellen Zeitalter (S.295–300).

56 Vgl. Verf.: *Die Wahrheit hinter dem Schleier*. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese. In: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Katalog der Cranach-Ausstellung des Bucerius Kunst Forums (6. April bis 13. Juli 2003). Von Werner Schade in Zusammenarbeit mit Ortrud Westheider und Silke Schuck. (Publikationen des Bucerius-Kunst-Forums 2) Ostfildern-Ruit, S.102–115.

des weltgeschichtlichen Kampfes und des in seiner Häßlichkeit schockierenden Bösen scheint vor und von Rubens' Altarblatt ästhetisch domestiziert: „*arae fruor spectaculo*“. Noch der apokalyptische Drache, das „*formidabile monstrum*“, wird zum ästhetischen Objekt. Eine solche jesuitische Proto-Ästhetik des Häßlichen hatte sich bereits in den *Trophaea Bavarica*, der monumentalen Festschrift zur Einweihung von St. Michael, angekündigt: In einem Epigramm auf Satan, den „*cacodaemon*“,⁵⁷ wird die Dialektik von Abscheu und Attraktion, ästhetischem Gefallen und religiösem Mißfallen in einer Folge von Anakreonten durchgespielt. Lucifers „*deformis elegantia*“ zieht ein anti-ästhetisches Spiel von Sein und Schein, Licht und Dunkel, religiöser und ästhetischer Betrachtung nach sich.⁵⁸

Quid sentiam de te rogas?
Aduerte paucis eloquor;
Idem places et displices,
Es elegans deformitas,
Deformis elegantia.
Tam pulcher vt nec turpior.
Tam turpis vt nec pulchrior.
Vt non queam quamuis velim
Amare turpitudinem
Odisse pulchritudinem.
Sic et places et displices.
Idemque lux idemque nox.

Was ich von dir halte, willst Du wissen? Paß auf, ich sage es dir in knappen Worten. Du gefällst und mißfällt zugleich, du bist schöne Häßlichkeit und häßliche Schönheit, so schön, daß du nicht häßlicher sein könntest, so häßlich, daß du schöner nicht sein könntest – so daß ich, wenn ich es auch wollte, deine Häßlichkeit nicht lieben, deine Schönheit nicht hassen kann. So gefällt und mißfällt du, bist zugleich Licht und doch Nacht.

Eine solche Ästhetik des Häßlichen ist das sichere Indiz für die Autonomisierung der Kunst in nachtridentinischer Zeit. Als Symptom einer Pluralisierung des sakralen Bildes und seiner Wahrnehmung ließe sie sich mühelos durch Baldes Ekphrasen weiter verfolgen. Augenfällig wird sie etwa in der Beschreibung des *Engelssturzes* von Christoph Schwarz – des Hochaltarbildes von St. Michael in München – in den Exerziten-Tapisserien (Silv. VIII,10).⁵⁹ Ein besonders illustratives Beispiel ist die Beschreibung von

57 Günter Hess/Sabine M. Schneider/Claudia Wiener (Hg.): *Trophaea Bavarica*. Bayerische Siegeszeichen. Faksimilierter Nachdruck der Erstausgabe München 1597 mit Übersetzung und Kommentar. (Jesuitica 1) Regensburg 1997, Fol.Cr (= Ausg. S.39).

58 Ebd., Fol.Cr-Cv (= Ausg. S.39f.). Molanus wollte gerade diese Darstellung des Grotesken und Monströsen aus Kirchen und Klöstern verbannt wissen (1617, S.134): „*quid facit illa ridiculosa monstrositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas*.“ (Sabine M. Schneider, wie Anm.26, S.236).

59 Eckart Schäfer, 2002.

Rubens' *Großem Jüngstem Gericht* im Spätdialog *De eclipsi solari* (Abb.3).⁶⁰ Balde hebt hier das Antinomische des Bildes, seiner Wirkung wie seinem Gehalt nach, hervor. Es ist – seinem Gegenstand angemessen – zugleich schön und schrecklich, vermittelt „horror“ und „decus“:

Didacus: Tot venustas illius facies tam perita manu, tamque diversis modis, ex Libro vitae, tanquam ex coelesti speculo repercussas, eleganter exscripsit. Nonne vides in hoc ipso ultimi horroris et honoris spectaculo, quàm decorè coram Filio mater cernua se gerat [...] Sed enim aspice, damnandis Orco cadaveribus, alia harmoge parata est. Prò lurorem et feda spectra! [...] Terribiles visu formae mediis in incendiis fumant. Consummatae artis miraculum habes [...] Alphonsus: Ignosce, obsecro, Didace. Non ipsum archetypon Rubenianum cernis, imago, à perito quidem et in primis addicto mihi viro, in hoc compendium, imitatione quadam derivata est, ut ipse cernis, feliciter. Caeterùm Ideam de fonte suo manantem, exhibet Templum PP. Societatis JESU, Neoburgi ad Istrum. (Jacob Balde, 1729/1990, Bd.4, S.200f.)

Didacus: So viele wunderschöne Porträts von ihr [sc. Maria] hat er mit solcher Meisterschaft, in solcher Vielfalt aus dem Buch des Lebens genommen und elegant ausgeführt, als hätten sie sich in einem himmlischen Spiegel reflektiert. Siehst du nicht, wie sie sich auf diesem Schauspiel der letzten Erhöhung und des letzten Schreckens demütig vor ihrem Sohn verneigt? [...] Doch schau, den Leichen, die zum ewigen Tod verdammt sind, wird eine andere Darstellung zuteil: Welch fahle Blässe und gespensterhafte Erscheinung! [...] Schrecklich anzuschauende Gestalten rauchen mitten im Flammenmeer. Hier hast du ein Wunderwerk vollkommener Kunst! [...] Alphonsus: Verzeih bitte, Didacus. Was du hier siehst, ist nicht das Original von Rubens, das Bild ist von einem erfahrenen und mir besonders zugetanen Maler in einem kleineren Format kopiert worden, wie du siehst, in sehr gelungener Weise. Die Idee, wie sie aus ihrer Quelle floß, findet sich aber in der Kirche der Gesellschaft Jesu in Neuburg an der Donau.

Schon zuvor hatte Alphonsus, Baldes *Alter ego*, Rubens als „Erfinder eines subtil-schauerhaften Genusses“ bezeichnet.⁶¹ Was jedoch auf die Schilderung der Verdammten und ihr Leid folgt, ist kein Appell zu Reue und Umkehr, sondern das Urteil eines Kunstkenners: „Hier hast du ein Wunderwerk vollkommener Kunst“. Die Aura des Numinosen weicht der Aura des Kunstwerks. Es ist daher nur folgerichtig, wenn im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit sakraler Kunst (etwa durch die Nachstiche von Altarblättern durch Jan und Raphael Sadeler)⁶² auch der Unterschied zwischen Original und Kopie ins Gewicht fällt. So belehrt Alphonsus seinen Freund, daß es sich bei dem Gemälde keineswegs um das „archetypon Rubenianum“, sondern lediglich um

60 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.4, S.198–202. *Das Große Jüngste Gericht* (1615/1616, München, Alte Pinakothek) wurde von Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg 1613 bei Rubens für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Neuburg an der Donau in Auftrag gegeben. 1691 wurde es an die Düsseldorfer Galerie weitergegeben, bereits 1653 war es wegen der „anstößigen Nuditäten“ vom Hochaltar entfernt worden. Auf solche Kritik an der *lascivia* des Bildes weist Balde selbst hin: Rubens sei „vir integer et rectus, permisit nonnunquam arti suae cursum: ut quasdam icones ad hilaritatem corporum, (sicut et in hac Tabula vides) videndorum laxaverit“ (S.199).

61 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.4, S.193: „Manum summi artificis, Petri Pauli Rubenii vides, curiosi et horribilis oblectamenti inventricem.“

62 Günter Hess (Anm.2), S.187.



Abb. 3: Peter Paul Rubens: Das Große Jüngste Gericht (1617). München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 890).

eine Kopie, ein „Derivat“, handle. Das Kunstwerk verweist nicht mehr auf den göttlichen Prototyp, sondern auf die „idea“ des Künstlers, die in sein Original, seinen

„Archetyp“ und *nur in diesen* „hinüberfließt“. Damit ist nicht nur das kreative Vermögen der Bilderfindung gegenüber dem Thema selbst in unerhörter Weise aufgewertet. Der Vorgang der Bildproduktion wird wie die Bildsemiotik selbst säkularisiert. Die „idea“ des Künstlers rückt an die Stelle der sakralen Bildidee.⁶³ Wo das Bild als Kunstwerk seiner numinosen Funktion entzogen wird, tritt es ins Verhältnis zu anderen Werken der Kunst, auf die es in seiner Faktur und Produktion verweist. Für diese agonale, ‚interpikurale‘ Beziehung zwischen Bild und Bild steht das Konzept der *imitatio*, besser der *aemulatio*. Rubens habe, so Alphonsus weiter, vor Michelangelos *Jüngstem Gericht* in der Sixtina den Vorsatz gefaßt, mit seinem Bild etwas Gleichwertiges zu erreichen, was ihm auch gelungen sei. Kunst animiert vor allem zu Kunst, nicht zu Meditation. Angesichts des autonomen Eigenwerts des originalen Kunstwerks wirkt der abschließende Hinweis auf den Nutzen religiöser Paränese wie der halbherzige Versuch, Schaulust gegen Kontemplation, die tridentinische Bildorthodoxie gegen ein artistisches Bildverständnis – und mutmaßlich gegen das eigene schlechte Gewissen – zu retten.

3.2 ‚Dunkle Ekphrasen‘ und Texttabernakel: Balde Oden auf das Gnadenbild von Altötting

Mit der eben konstatierten Pluralisierung des Bildes und seiner Wahrnehmung könnte die Frage nach Balde Bilderpoetik ein – wenngleich unentschiedenes – Ende finden, gäbe es da nicht jene ganz anderen Bilder und Ekphrasen, ohne die eine Würdigung der jesuitischen und nachtridentinischen Bildpragmatik und Frömmigkeitspraxis notwendig unvollständig wäre. Es handelt sich um ein Korpus, das innerhalb der Balde-schen Bildgedichte keineswegs randständig ist, bislang jedoch nur im Zusammenhang mit Balde Marienverehrung untersucht wurde. Partizipieren die eben gezeigten Bildbeschreibungen an Prinzipien, Techniken und Wirkeffekten der neuen Kunst, so bieten die folgenden Texte auf sakrale Kultbilder in nahezu jeder Hinsicht das genaue Gegenteil. Dem flammenden Kolorit und „fulgor“ der einen entspricht die „amoena“ bzw. „sacra caligo“ der alten, namenlosen Kultbilder und -Objekte.⁶⁴ Es ist gleichsam das ‚dunkle Gesicht‘ der Balde-schen Bildpoetik wie der Kultpraxis ihrer Zeit. Balde Wortkunst erhält diesen numinosen Kultbildern – etwa dem Gnadenbild von Altötting – gegenüber eine neue, nicht mehr paragonale, sondern dienende und einfassende Funktion. Auch für diese finden sich Analogien in der zeitgenössischen Bildpraxis, gemeint sind die sog. ‚Einsatzbilder‘ oder Bildtabernakel.⁶⁵ Eines der vieldiskutierten Beispiele

63 Vgl. Hans Belting (Anm.9), S.511: „Die Präsenz des Werkes ist etwas anderes als die einstige Präsenz des Heiligen im Werk. Aber worin besteht diese Präsenz? Es ist eigentlich eine Idee, die man im Werk sichtbar macht: die Idee der Kunst oder die Idee, die sich der Künstler von seinem Werk gemacht hat.“

64 Eckart Schäfer, 1976, S.160.

65 Martin Warnke: Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 19 (1968), S.61–102.

dieser seit dem 13. Jahrhundert für Lukas- und Madonnenbilder nachweisbaren Präsentationsform ist Rubens' Gemälde für die Oratorianerkirche *St. Maria in Vallicella e Gregorio Magno* in Rom.⁶⁶ In deren zweiter Fassung, die auf gewandelte bildtheologische Positionen im Kreise der Oratorianer nach dem Tode Kardinal Baronios verweist, ist die Ikone zunächst durch einen ebenfalls von Rubens bemalten Schild verdeckt, das Bild ist eindeutig als Bild verstehbar, das auf die darunterliegende archaische Ikone verweist (Abb.4a). An Festtagen vollzieht sich freilich eine mystische Verwandlung. So

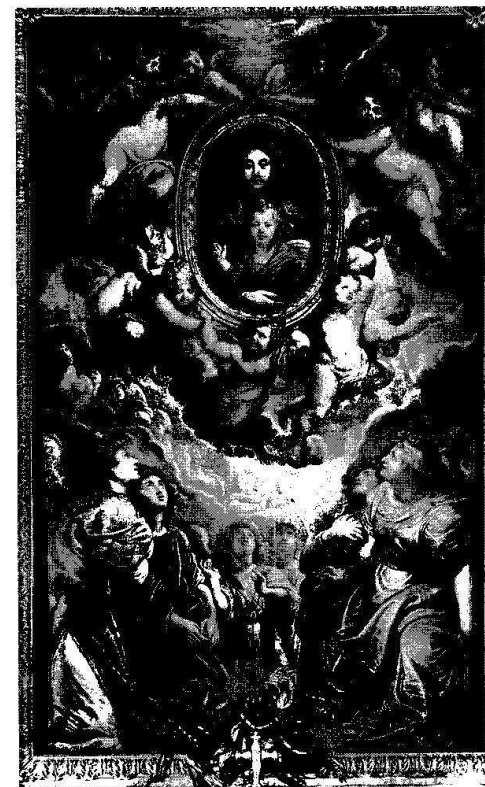


Abb. 4a: Peter Paul Rubens: Gnadenmadonna („Madonna della Vallicella“), 1608. Rom, S. Maria in Vallicella.

66 Ilse von Zur Mühlen (Anm.17); vgl. dies.: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der ‚Pinsel Gottes‘. New York 1998 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, 334), S.139–190; dies.: S. Maria in Vallicella. Zur Geschichte des Hauptaltars. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S.245–272 (dort S.265–272 Zusammenstellung von Dokumenten zur Entstehungsgeschichte).



Abb. 4b: Peter Paul Rubens: Gnadenmadonna, Detail mit altem Gnadenbild. Rom, S. Maria in Vallicella.

ließen die Oratorianer alle anderen Bilder in den Kapellen verhängen, nur das der Madonna war zu sehen. Schließlich wird Rubens' Bilddeckel herabgelassen (Abb.4b), „der Betrachter wohnt der Epiphanie des Gnadenbildes bei“.⁶⁷ Der Inszenierungs-

67 Ilse von Zur Mühlen (Anm.17), S.45.

charakter dieses *spectaculum* ist evident. Das Spiel mit Ver- und Enthüllen erinnert wiederum an Baldes ignatianische Tapisserien oder an die Inszenierung des *Großen Jüngsten Gerichts* in Neuburg, die in *De eclipsi solari* erwähnt wird.⁶⁸ In all diesen Fällen hebt sich der Vorhang nicht vor einem Bild, sondern vor einer Vision. Das archaische Einsatzbild, die *Madonna della Vallicella*, wird zur Reliquie, die als Bild im Bild buchstäblich in den Rahmen der neuen Kunst gesetzt und von dieser der Anbetung dargeboten wird.⁶⁹ Damit ist zugleich in nuce Baldes Umgang mit den archaischen Gnadenbildern umschrieben. Wie die alten von den neuen Bildern eingefasst werden, so sind Baldes Oden auf die Gnadenmadonna von Altötting gleichsam Texttabernakel. Im Verfahren der *Parodia Christiana* wird das alte, unansehnliche Kultbild textuell eingefasst, seine „liebliche Dunkelheit“ durch poetische *evidentia* zur hellen Präsenz der Gottheit gesteigert. In nahezu allem heben sich diese Text-„Ikonen“ in den ihnen gewidmeten Votivgedichten von den artistischen *Historien* eines Rubens, Candid, Schwarz oder Sandrart ab. Ihre numinose Aura beziehen sie aus ihrem Alter, nicht aus ihrer Artistik. Ihre Urhebererschaft ist unbekannt und muß es sein. Kein menschlicher Künstler, sondern Gott bzw. die Gottheit selbst ist – durch physischen Abdruck oder durch Vision – ihr Schöpfer. Das Kultbild repräsentiert die Gottheit nicht wie das Zeichen den Prototyp, sondern *ist* diese selbst und kann daher, wie die alten Ikonen, als „Erscheinung der sakralen Person in sichtbarer Gestalt“ betrachtet und behandelt werden.⁷⁰ „Aus der Ikone schaut“ – Baldes eigener Formulierung zufolge – „die Gottheit“.⁷¹ Die Bilder laden sich im Beten und Meditieren mit jener göttlichen Potenz („divinitas vel virtus“) auf, die das Tridentiner Dekret den *imagines sacrae* gerade genommen hatte. Die Renaissance der archaischen Kultbilder, wie sie zahlreiche altgläubige Orden beförderten, unterließ damit das Prinzip der Indifferenz des Bildes.

In Baldes Dichtung finden sich Kunst- und Kultbilder auf engstem Raum nebeneinander. Das Epodenbuch enthält neben dem Gedicht auf Rubens' Altarblatt in Freising auch einen kleinen Zyklus auf den oberbayerischen Wallfahrtsort Altötting, der die Epoden 5–8 überspannt. Diese poetische „Votivgabe an die Muttergottes“, die bislang allein Eckart Schäfer gewürdigt hat,⁷² geht zurück auf einen Besuch des Heiligtums, den Balde 1640 im Gefolge seines Landesherrn Maximilian I. und seiner Familie unternommen hatte. Altötting bildete bekanntlich schon zu dieser Zeit das Zentrum einer

68 Jacob Balde, 1729/1990, Bd.4, S.201: „Illic spectabis, in Ara summa, si velamen amoveatur, ingenti spatio exporrectam [sc. imaginem].“

69 Dies beruht auf der prinzipiellen Austauschbarkeit von Reliquien- und Bilderdiskurs im nachtridentinischen Kontext: „Die Parallelen zu den Verehrungsformen der Bilder fallen auf, die Verquickung beider ist bereits im tridentinischen Bilderdekret angelegt. Die Folgeliteratur scheint die Begründung des Reliquienkultes mit jener der Bilderverehrung gleichzusetzen“ (Ilse von Zur Mühlen, wie Anm.19, S.165).

70 Hans Belting (Anm.9), S.524.

71 Silv. VII,2,1f. (Jacob Balde, 1729/1990, Bd.2, S.178): „O Ut videri dulcis ex hac Icone,/Regina Divum propicis“.

72 Eckart Schäfer: Die Verwandlung Jacob Baldes. Ovidische Metamorphose und christliche Allegorie. In: Jean-Marie Valentin, 1986, S.127–156, hier S.146.

Marienverehrung, die der Wittelsbacher Kurfürst auch aus politischen Gründen förderte. Denn die Gnadenkapelle ist nicht nur Sitz der berühmten *Schwarzen Madonna* (Abb.5), sondern zugleich Grablege der bayerischen Kurfürsten, deren Herzen nach spanisch-habsburgischer Sitte hier in silbernen Urnen beigesetzt wurden. Schon das erste Stück des Zyklus, Epode 5, läßt eine ganz andere Form bildgestützter Meditation erkennen. Das zeigt sich am wenigsten in der sprachlichen Faktur: Vergleichbar, wenn nicht identisch sind Anlaß, Struktur und Rhetorik dieser poetischen Andacht, die sich im Untertitel als *Enthusiasmus* ankündigt. Wie in Epod. 15 erhält Balde den Anstoß zur lyrischen Meditation, „als er auf Knien die göttliche Jungfrau von Altötting betrachtete“. Was der Dichter jedoch sieht, ist nicht das Kultbild der um 1320 aus Eichenholz geschnitzten *Schwarzen Muttergottes* mit Kind, sondern diese selbst: „deus hic deus, o dea certe“.⁷³ Das Kultbild vermittelt jenen „sacer horror“, der sich Balde auch in Epod. 15 mitteilt, in ihm ereignet sich die Theophanie. Ein *Concetto* eigener Art verbirgt sich in der Apostrophe des Eingangs: Wenn die schwarze Gnadenmadonna mit „mea lux“ angeredet wird, klingt ein Leitmotiv der Altötting-Gedichte an, hinter dem Baldes Poetik der *novitas*, des Paradoxes⁷⁴ und des Chiaroscuro steht. Sie kulminiert – so Balde in seiner *Dissertatio* – in jenem „neuen, erlesenen und eleganten Poem“, das sich „aus dem schönen Dunkel tiefer Bedeutungen strahlend und voller Genüsse erhebt“.⁷⁵ So setzt sich das Spiel der Helldunkeleffekte in der folgenden Epode 6, „über das ehrwürdige Gnadenbild der seligen Jungfrau und das Heiligtum von Altötting“, fort. Geschildert wird hier die Kultlegende von Heiligtum und Gnadenbild, das Balde als „Ikone“ bezeichnet. Ihre besondere Dignität beruht auf ihrem Alter und den Umständen ihrer Installierung. Die „veneranda icon“ bildet den äußersten Gegensatz zu den glanzvollen Sakralgemälden eines Rubens, Candid oder Schwarz, das Heiligtum selbst kontrastiert mit der Ausstattung von St. Michael in München, deren Pracht die Kirchenbeschreibung der *Trophaea Bavarica* in das Schlagwort der „imago coeli“ gebannt hatte.⁷⁶ Ganz anders die Gnadenkapelle von Altötting:

Non aurata nitent fulvo laquearia coelo:
Praxitelisque nihil,
Nil delicati Zeuxidis.
Caetera compensant artem. placet ANTONINO
Caesare structa Domus:
Squalor placet fuliginis. (Epod. 6,4–9; Jacob Balde, 1729/1990, Bd.1, S.273)

73 Epod. 5,1–6: „Te, MEA LUX, video! salve dulcissima rerum./Te video proprium/Enixa Patrem Filia!//Exclamare libet. Deus hic deus, o dea certe:/Nam sacer horror inest,/Et Numen arcanum patet.“

74 *Dissertatio* ed. Burkard S.62. „Disce ergo, *Crescenti*, circa insolens, novumque Thema facundè versari posse. disce ad paradoxa tamquam ad palum exerceri.“

75 *Dissertatio* ed. Burkard S.16: „Poema novum, rarum, elegans, eruditum sine fastu, expolitum sine fuco, derasum sine fastidio: quòdque inter ingenii, iudicii que libramentum, ex amoena caligine profundorum sensuum enitescens cum voluptate consurgat.“

76 *Trophaea Bavarica* (Anm.57), fol.[F 4]v: „Ingenio coelum templi pollente creatum“. Dies geht auf den Bildertraktat des Johannes Molanus zurück (Sabine M. Schneider, wie Anm.26, S.227).



Abb. 5: Gnadenbild von Altötting. Altötting, Gnadenkapelle. Zustand vor der Restaurierung des Jahres 1909, bekleidet mit dem „Gnadenrockl“ der Madame la Dauphine (1609) und dem kleinodienbesetzten Skapulier der Kurfürstin Maria Anna, Gemahlin Maximilians I.

Keine goldenen Decken spenden hier gleißenden Himmelsglanz. Nichts stammt von Praxiteles, nichts vom weichlichen Zeuxis. Alles Übrige aber wiegt die Kunst auf. Gefallen weckt das Haus, das von Antoninus Pius errichtet wurde, Gefallen das häßliche Schwarz des Rufes.

Wo das Numinose präsent ist, ist die Kunst abwesend. Sie wird „kompensiert“ durch das Alter der Kultstätte. Diese sei vom Hl. Rupertus (ca. 650–717), dem Apostel der Bayern, vor den brandschatzenden Hunnen gerettet worden. Er habe schließlich den Tempel von der „prisca superstitio“, dem paganen Kult der sieben Gestirne sowie des Sonnengottes Sol und der Mondgöttin Diana, gereinigt und das Bild der Jungfrau an ihre Stelle gesetzt. Ihre Beschreibung nutzt Balde zu einer Poetik des Kleinen und Unscheinbaren, die ihren Reiz aus dem Gegensatz zu den opulenten Ekphrasen der Kunstbilder und der in der *Dissertatio* gerühmten Kolossalunst eines Rubens bezieht, die – so Balde – den Maßstab wahren dichterischen Ingeniums abgebe.⁷⁷

Haec te, DIVA, refert: qualem modò cernimus intra
Septa, duumque pedum
Angustias mirabilem.

[...]

Nigra quidem, formosa tamen. neglecta renidet
Pulcrius Effigies,

Crescitque simplex gratia.

De rudibus spirat majestas ardua sulcis:

Nox quoque grata decet,

Mistumque praestringit diem.

Mole carens, virtute valet, tam parva Colossos

Deprimit; et cubitus

Videtur esse pyramis.

His manibus, credo, serpens elisus; et hoc est

Pressus ad ima pede,

Orcoque virus inspuit. (Epod. 6,28–48; Jacob Balde, 1729/1990, Bd.1, S.273f.)

Dich, Göttin, stellst du dar: wir sehen dich im Schrein, ein Wunderwerk, nicht höher als zwei Fuß! [...] Schwarz bist du, aber schön. In seiner Unscheinbarkeit erstrahlt dein Bild noch schöner, es wächst die einfache Anmut. Aus den groben Furchen atmet deine hohe Majestät. Dazu fügt sich auch das liebliche Dunkel, das sich in den Tag mischt und ihn überstrahlt. Gering an Größe, ist ihre Kraft doch groß, so klein sie ist, ringt sie doch Kolosse nieder, ihr Arm scheint eine Pyramide zu sein. Von dieser Hand, glaube ich, wurde die Schlange zerquetscht, von diesem Fuß niedergedrückt, so daß sie jetzt in der Hölle ihr Gift versprüht.

Das Gnadenbild ist ein Stück Anti-Kunst, an der das Unscheinbare, das rohe Material und die groben Züge („de rudibus sulcis“) hervorgehoben werden. Kunst und Kult, *ars* und *numen*, treten auseinander, die Schönheit des Gnadenbildes ist nicht von dieser Welt. Schön ist nicht das Bild, sondern der Prototyp, der aus der Ikone erstrahlt.

⁷⁷ *Dissertatio* ed. Burkard S.30.

Freilich offenbart diese *dissimulatio artis* eine Ambivalenz zwischen Dichtung und Gegenstand. Wie nirgends sonst zeigt sich hier die prekäre Kunsthaftigkeit der Baldesehen Ekphrasen: Die Beschreibung hüllt die „einfache Anmut“ des Kultbildes in eine Kunst-Draperie, die den paganen Glanz, den der heilige Rupertus exorziert hatte, sprachlich wieder einholt. Baldes *Parodia christiana* – besser und richtiger *Parodia Romana* – entspricht damit dem Prinzip der Bildtabernakel: Wie ein Texttabernakel umfängt die Ode die dunkle Grazie der „veneranda icon“ und bringt sie poetisch zum Leuchten. Baldes „felix imitatio“⁷⁸ versieht diese Poetik des Kleinen dabei mit einer eigenen intertextuellen Pointe. Auf dem Wege der *imitatio* wird der Inhalt der Kultlegende, die Vertreibung der paganen Idole durch die christlichen, nachvollzogen: Auf seinem Höhepunkt paraphrasiert das Gedicht einen Text aus den *Silvae* des Statius, der die Beschreibung einer Miniaturstatuette des Herakles, des *Hercules Epitrapezios*, zum Gegenstand hat.

Haec inter castae genius tutelaque mensae
Amphitryonidas multo mea cepit amore
pectora nec longo satiavit lumina visu:
tantus honos operi finesque inclusa per artos
maiestas. deus ille, deus! seseque videndum
indulsit, Lysippe, tibi parvusque videri
sentirique ingens! et cum mirabilis intra
stet mensura pedem, tamen exclamare libebit,
si visus per membra ferēs: „Hoc pectore pressus
vastator Nemees; haec exitiale ferebant
robur et Argoos frangebant brachia remos!“
Ac spatio tam magna brevi mendacia formae!
quis modus in dextra, quanta experientia docti
artificis curis pariter gestamina mensae
fingere et ingentes animo versare colossos. (Statius, *Silvae* 4,6,32–46)⁷⁹

Unter diesen [sc. Kunstgegenständen] erfüllte mich Herakles, der Schutzgeist des maßvollen Tisches, mit großer Liebe, kaum konnte ich mich an ihm satt sehen. So groß waren Rang und Majestät, vereint in so kleinem Wuchs! Ein Gott war es, ein Gott, der sich dir, Lysipp, zeigte: klein von Gestalt und doch ungeheuer in seiner Wirkung. Obwohl er nur einen Fuß hoch ist, möchte man ausrufen, wenn man seinen Blick über die einzelnen Körperteile gleiten läßt: „Diese Brust rang den Verwüster Nemeas nieder, diese Arme trugen das verhängnisvolle Holz und zerbrachen die Ruder der Argo!“ So groß ist die Täuschung, die von dieser kleinen Figur ausgeht: Welche Präzision und welche Erfahrung bewies der Meister, zugleich einen Schmuck für den Tisch zu formen und einen riesigen Koloß in seinem Geist zu bewegen.

⁷⁸ *Dissertatio* ed. Burkard S.12: „Neque simplex novitas poscitur, sed illecebrosa; neque haec tantum, sed scitã dictione, facilliquè imitandi felicitate, fragrantia Veterum vina redolens, contrariis quodammodo se intendentibus.“

⁷⁹ Vgl. Hildegard Cancik-Lindemaier: Ein Mahl vor Hercules. Ein Versuch zu Statius, *Silve* IV,6. Hercules Epitrapezios. In: Der altsprachliche Unterricht 14.3 (1971), S.43–65. Dieselbe Statue wird von Martial beschrieben (*Epigramme* 9,43 und 44).

Balde verleiht seiner Ekphrase der Altöttinger Madonna einen doppelten Boden zwischen Mimesis des Kultbildes und *imitatio* des Vorbildes Statius.⁸⁰ Denn im intertextuellen Spiel drückt Maria in ihrer unscheinbaren Stärke nicht nur Kolosse oder die alte Schlange zu Boden, sondern ersetzt auch als christlicher ‚Schutzgeist‘ den heidnischen Heros Herakles und überwindet ein zweites Mal, gleichsam performativ, die „prisca superstitio“. *Imitatio* und *aemulatio* des Statius haben hier, sieht man auf die eingangs des Gedichts referierte Kultlegende, einen präzisen, typologischen Sinn. Wie alle Gedichte Baldes auf die alten Kultbilder errichtet sie damit aus den antiken *cimelia*, den „Spolien und Fragmenten des Altertums“ ein ästhetisches ‚Einsatzbild‘ und Texttabernakel von bezwingender Hybridität, um nicht zu sagen: poetischer Hybris.⁸¹

⁸⁰ Vgl. das Stilimitat des Statius in der *Pudicitia vindicata* (Jacob Balde, 1729/1990, Bd.3, S.307–311) und dazu den Beitrag von Veronika Lukas in diesem Band.

⁸¹ Jacob Balde, 1729/1990, Bd.2, S.63: „Multa vetustatis spolia et fragmenta profanae/Roma sacros nova vertit in usus.“ Eine weitere inkorporierte Reliquie der Volksfrömmigkeit stellt das Wallfahrtslied *Schöner Catholischer Ruff von unserer lieben Frauen zu alten Oettingen* (Ingolstadt 1599) dar, das Balde offenbar kennt und in seiner Ode verwertet (vgl. Martin Heinrich Müller, 1964, S.107f.).