

## Das Göttliche Kind an der Töpferscheibe des Lebens

Zur Ikonographie eines auch steirischen Barockbildes

Von LEOPOLD KRETZENBACHER

„Aus der Erde mit Verstand macht der Töpfer allerhand“: So hatten wir es als Schulkinder gelernt, als wir mit unserm Lehrer in meiner Heimatstadt Leibnitz eine von den damals noch in der Grazer Gasse bestehenden Töpferwerkstätten besuchten und Meister Unger – so hieß er nach meiner Erinnerung wohl – bei der Arbeit zuschauen durften. Später habe ich diesen Spruch auf einer Tonschüssel im Steirischen Volkskundemuseum zu Graz<sup>1</sup> gelesen und oftmals seither. Wir Buben hatten die Leibnitzer Töpfer alle gekannt und ihnen gerne auch beim Jakobimarkt allsommerlich zugeschaut, wie sie ihre Irdenware aller Formen, Größen, Preisklassen und vieler Farben auf der oberen Hälfte des großen Hauptplatzes auspackten und auf der bloßen Erde zum Verkauf ausstellten, daß die Bauersleute aus dem Sulmtal, vom Sausal und vom Vogau bedächtig prüfend zwischendurch gehen konnten.

Ich entsinne mich des Gespräches eines Hafners mit den Bauern, in dem jener vom „wirklich ältesten Gewerbe der Welt“ sprach, ohne als Schulbub die damit bewußt angesprochene Erotik-Witzelei zu verstehen. Habe ja doch „Gottvater selber den Menschen aus Erde erschaffen“. Das steht nun genau so im alttestamentlichen Bibeltexte des sogenannten zweiten Schöpfungsberichtes, Genesis 2, 7: *Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae; et factus est homo in animam viventem.* Der hebräische Urtext drückt dies mit einem Wortspiel aus, da der Begriff „Lehm“, „Staub aus der Erde“ dem Namen des Ersterschaffenen, „Adam“ – „Aus Lehm gebildet“ gleichlautet. In dem für uns Abendländer ganz entscheidenden lateinischen Bibeltexte der Vulgata kehrt die Gleichsetzung dieser Ur-Materie *terra, pulvis, limus, humus, lutum* immer wieder. Sie durchzieht die zahlreichen Ausdeutungen dieses biblischen Schöpfungsberichtes von den Kirchenvätern bis zur Theologen-Gegenwart. Selbstverständlich gilt dies auch sinngemäß für die Begriffswelt und Vorstellungskraft geistiger Aussage im geistlichen Liede, in der Heilsgeschichte-Legende, im lebendigen Volksschauspiel der Steiermark. So mahnt Gottvater im steirischen „Paradeisspiele“ den erstgeschaffenen, schon in Sünde gefallenen Adam:<sup>2</sup> ... *denn du bist Staub und Kot der Erden, / und wirst wiederum Staub einst werden.*

<sup>1</sup> Zum Historischen des Töpfergewerbes vgl. F. Waidacher, Gefäßhafnerei im Bundesland Steiermark. Diss. Graz (ungedruckt) 1963.

<sup>2</sup> L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark, Wien 1951, S. 70.

Viel später freilich hatte ich auf Wanderungen durch die an Bildern und Legenden so reiche Welt der südosteuropäischen Orthodoxie die unmittelbar mit solcher Grundvorstellung verbundene, anscheinend weit verbreitete Legende vom mitleidigen Todesengel<sup>3</sup> gehört, der zur Strafe für sein gegen Gottes Allwissenheit und Allgüte verschwendetes Mitleid als Mensch unter Menschen hatte leben müssen und seinen Dienstherren auf einen Töpfermarkt begleitete. Dort sah er, wie einer dem Verkäufer einen Irdentopf stahl. Ein an diesem Engel im Strafdienst bei den Menschen sonst nie bemerktes Lächeln sollte er mit dem Bekenntnis erklären: „Ich sah: Erde stiehlt Erde...“ Dieses Motiv ist ja von Leo Tolstoj in seiner gegenüber der Aufzeichnung aus dem russischen Volksmunde ausgeweiteten und jeglicher Erdentendenz zugunsten einer rein religiösen Aussage entkleideten Legendenerzählung „Wovon leben die Menschen?“ von 1880/81<sup>4</sup> in die Weltliteratur eingebracht worden.

Gleichwohl aber ist die Vorstellung von Gottvater als dem Weltenschöpfer, der „den Menschen nach seinem Ebenbilde“ (*ad imaginem suam*), aber „aus Erde“ (*de limo terrae, de humo* nach der Vulgata) geschaffen hat, kaum jemals im Bilde gestaltet worden. Auch das in der Steiermark und in Kärnten so erstaunlich lebenskräftige „Paradeisspiel“ („Von der Erschaffung, vom Sündenfall und von der Austreibung Adams aus dem Paradiese“, um an Hans Sachs und seinen bei uns deutlich fortwirkenden Spieltext zu erinnern) begnügt sich bis in unsere Gegenwart etwa im Obermurtaler Spielkreise der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich<sup>5</sup> hier mit einem Holzrequisit im Schöpfungsgestus. Ausdrücklich nimmt der Gottvater-Spieler ein Stück Holz vom Stubenboden, seit etlichen Jahren von den etwas erhöhten Bühnenbrettern auf, zeigt es den Zuschauern, und alle „wissen“ es, daß es die „Erde“ ist, aus der nun Adam, den die Renaissancespiele den *Protoplastus*, den „Erstgebildeten“ benennen, geschaffen, geformt werden soll. „Aus Erde ich ihn bilden will...“, so begleitet Gottvater den Spielgestus auch in den heutigen Spieltexten.<sup>6</sup>

Solche Schöpfungsdarstellung innerhalb der Textfülle zwischen dem Mysteriendrama des Mittelalters und jenen aus Renaissancespiel und Barocktheater der Ordensbühnen erwachsenen geistlichen Volksschauspielen unserer Zeit historisch zu erfassen, fällt gar nicht leicht. Hier geht es um „überlieferungsgebundene Aktionsformeln“.<sup>7</sup> So läßt auch die jüngste Ausgabe der Lie-

<sup>3</sup> L. Kretzenbacher, Die Legende vom mitleidigen Todesengel. Motivbestand und Funktion in der Volksdichtung, SW: Beiträge zur Südosteuropa-Forschung, München 1966, S. 184–210.

Derselbe, Legende und Sozialgeschehen zwischen Mittelalter und Barock. SB der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. Bd. 318, Wien 1977, S. 93 f.

<sup>4</sup> L. N. Tolstoj, *Čem ljudy živy?* (Polnoe sobranie sočinenij Bd. 25, Moskau 1937, S. 7 ff.; Kommentar S. 665 ff.)

<sup>5</sup> L. Kretzenbacher, Die Steiermark in der Volksschauspiellandschaft Innerösterreich, in: Österr. Zeitschrift für Volkskunde, N. S. Bd. 2, Wien 1948, S. 148–194; bes. die Verbreitungsübersicht auf der Faltkarte.

<sup>6</sup> L. Kretzenbacher, *Lebendiges Volksschauspiel*, S. 61.

<sup>7</sup> Vgl. P. Simhandl, *Bühne, Kostüm und Requisit der Paradeisspiele*. Wien 1970, S. 66 ff.

der und der Texte des im Frühbarock aus dem Salzburgischen oder aus Innerösterreich mit den vertriebenen Protestanten in die Gegend von Preßburg in der heutigen Slowakei übertragenen Oberuferer Paradeisspieles Gottvater im Schöpfungsakt sagen:<sup>8</sup>

*Adam, nim an den lebendigen atem,  
den du empfangest mit dem taken  
nim an vernunft, dabei betracht,  
daß ich dich hab aus erdn gemacht...*

Bezeichnenderweise wird hier in den auch sonst viel Altertümliches bewahrenden Oberuferer Spielen das heute nur noch mundartlich verwendete Wort *taken* für „Lehm“ gebraucht, gemäß got. *thahô*, ahd. *diu dâhâ*, mhd. *dahe*, *tabe* (swf) für „Lehm, (Hafner-)Ton“.<sup>9</sup>

Dennoch fehlt die Vorstellung von Gottvaters Menschenschöpfung aus Erde, Lehm, Ton, „Tachent“ auch in der pastoral intendierten, symbolbezogenen Form des Betrachtungsbildes zur Meditationsvertiefung in der älteren Steiermark nicht. Solch ein Bild war mir im Zusammenhang mit anderen ikonographischen Studien bereits vor 1958 in den „Pia desideria“ des belgisch-niederländischen Jesuiten Hermann Hugo (geb. Brüssel 1588; gest. zu Rheinsberg 1626) in einem Grazer Widmanstetter-Druck von 1651 aufgefallen (s. Abb. 1).<sup>10</sup> Der reizvolle Kupferstich, 84 mal 56 mm im Hochformat, findet sich in dem – wie noch zu zeigen sein wird – ungemein oft verlegten und weit über Mittel- und Westeuropa verbreiteten Andachtsbuche der Jesuiten-Seelenführung der „Pia desideria“ als fünftes im I. Buche mit den „Seufzern der Büßenden Seele“ (*Gemitus animae poenitentis*). In einer bretterschlagenen Töpferwerkstatt sitzt das „Göttliche Kind“, die Leitgestalt des ganzen Büchleins, geflügelt und in einer den etwa sechs- bis siebenjährig Gedachten hell umglänzenden Strahlenglorie ums Haupt im Hemdkleid heftig „arbeitend“ an der Töpferscheibe. Sie ist auf der Nabe eines großen Speichenrades, das sich in der viereckigen Holzeinfassung mit der Sitzbank des Töpfers waagrecht drehen kann, aufgesetzt. Die Füße des Göttlichen Kindes drehen das Rad mit der

<sup>8</sup> K. J. Schröer – K. E. Fürst, *Das Oberuferer Paradeisspiel*. Original-Aufzeichnung einer Inszenierung aus dem Jahre 1926, München 1977, S. 15.

<sup>9</sup> A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch I*, Nachdruck der 2., v. G. K. Fromman bearbeiteten Ausgabe von O. Maußer, Leipzig 1939, S. 597.

M. Lexer, *Kärntisches Wörterbuch*. Leipzig 1862, S. 49 (*tâchn't, dôch·n* = Töpferton); hingegen nicht aufgenommen von Th. Unger – F. Khull, *Steir. Worteschatz*, Graz 1903.

<sup>10</sup> PIA / DESIDERIA / Lib. III / AD / FERDINANDV(M) / IV. HVNG: ACBO / EMIAE REGEM / Auctore / HERMANO HVGONE / e Societ: / JESV /. – Steiermärk. Landesbibliothek Sign. XIX 3 – 7981. Ein handkoloriertes Prachtexemplar ebenda Sign. LB Tresor 11705.

Die Titelschrift eingefügt in das Kupferstichbild eines geflügelten, brennenden Herzens. Daneben- und daruntergesetzt die Gestalten von David, Salomon, Moses und Jeremias mit entsprechenden Spruchtexten. Als Impressum: GRAECII, Apud Franciscum Widmanstadium, / Sac: Caes: Majestatis Typ: / Sumptibus Sebastiani Haupt, / bibliopolae. / ANNO M. DC. LI. – Zwei (nichtkolorierte) Exemplare auch in der Univ.-Bibl. zu Graz, sign. I 24501 u. I 25537. (Weitere Ausgaben s. u. Anm. 17 und 21.)



*Memento, quæso, quod sicut lutum feceris me, et in pulverem reduces me.*  
Iob. 10.

Abb. 1: Das Göttliche Kind an der Töpferscheibe des Lebens. Kupferstich nach Boëthius von Bolswert in den „Pia desideria“ des Hermann Hugo, S. J., Graz 1651.

Scheibe. Auf ihr formen seine Hände eben den Oberleib eines puppenartig aussehenden Tongebildes, so wie an der Rückwand der Werkstatt auf zwei Stellbrettern übereinander je sechs unten und sieben oben aufgestellt sind, etliche der oberen bereits zusätzlich mit Armen versehen, von denen sich einige wie betend gefaltet erkennen lassen. Der Werkstattboden ist mit Lehm, mit Töpfererde zuhauf belegt. Darin steckt auch noch eine Stichschaufel, wie sie die Hafner zum Abgraben zu verwenden pflegen. Außerhalb des Holzgeviertes und den Blick darauf gerichtet sitzt ein wohl als gleichaltrig mit dem Göttli-

chen Kinde gedachtes Mädchen im Langkleide, die Haare auf dem Hinterhaupt verknötet. Es bläst mit vollen Backen von der flach aufgehaltene rechten Hand ganz deutlich Staub hinweg, als *anima* in diesem Meditationsbilde die *materia* als *pulvis*, seinem Former, dem *Deus figulus* gegenüber die *vanitas mundi*, den *homo fragilis* zu bekunden. Darauf geht einmal die Bildunterschrift aus dem Buche Hiob 10, 9: *Memento, quæso, quod sicut lutum feceris me, et in pulverem reduces me. Iob. 10.* Das hatte Martin Luther übersetzt als „Gedenke doch, daß Du mich aus Lehm gemacht hast und wirst mich wieder zu Erde machen.“ Von hier weg haben wir auch seit dem frühmittelalterlichen Bußritus der Aschenweihe zum Aschermittwoch als dem *dies cinerum* die Formel: *Memento homo, quia pulvis* (gelegentlich: *cinis*) *es et in pulverem reverteris.*<sup>11</sup>

Sinngemäß schließt nun in den „Pia desideria“ des Hermann Hugo S. J. der Bildseite gegenüber die *meditatio* unmittelbar an die nochmals vorangestellte Bibelstelle aus Hiob 10, 9 an. Es sind auf den Seiten 41–43 des Grazer Druckes von 1651 28 in 56 Zeilen aneinandergereihte lateinische Disticha. Daran schließen sich (S. 43–49) lateinische Prosaexegese und Belehrungen, reich mit Quellenangaben aus den Kirchenlehrern (Gregor, Augustinus, Ambrosius) und aus anderen Theologenschriften zu Hiob und den Psalmen versehen. Dem Kupferstichbilde der visuell vorgetragenen Mahnung entsprechend zielt alles auf die Betrachtung der Nichtigkeit des Geschöpfes, des zerbrechlichen Gebildes aus der Hand des Töpfers und seiner *materia, massa*. Es sind die Verse eines offenbar glänzenden Lateiners, voll von Anklängen der Belesenheit in der Klassischen Mythologie, aber zum Grundthema des *Gemitus poenitentis animae* dieses 1. Buches der „Pia desideria“, auf Einsichenerlernen eigener Nichtigkeit und Erweckung heilsnotwendiger Bußgesinnung gerichtet. Also dominieren solche Verse: *Me Tua de luteâ dextera fecit humo.* (V. 8); *Primaque massa mei corporis illa* (gemeint sind *glæba, arena*). *Nec primis erit his natalibus exitus impar.* *Nil nisi pulvis eram, nil nisi pulvis ero* (18–20). Sachkundig wird die Arbeit des Töpfers beschrieben: das Abgraben der Töpfererde (*argilla*); das Abbinden dieser Erde (*lutum*) mit Wasser zum Geschmeidigwerden; die Formung der *materia* auf der „flinken Töpferscheibe“ (*pernix rota*) bis hin zur *amphora*, gebrechlich wie ein „leichter Schatten“, vergänglich wie die Kürze allen menschlichen Lebens. Aber warum sollte man den eigenen Ursprung, die „Wiege im Lehm“ beklagen, da doch der Schöpfer (*faber*) selber sein Werk für richtig findet:

*Sed quid ago, damnoque mei cunabula limi?  
Aut queror è fragili corpora ficta luto?  
Non bene vasa suo faciunt conuicia fabro,  
Nec faber ipse suum iure refutat opus.*

An die Disticha schließt sich die lateinische Prosabetrachtung über das ewige Verhältnis des Schöpfers zu seinem Geschöpf, gesehen wieder im Bilde

<sup>11</sup> A. Franz, Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter, Bd. I, Freiburg i. B. 1909, Neudruck Graz 1960, S. 464 ff.



des Töpfers mit seinem Gefäße, des *Deus figulus* mit seinem *opus*, dem in seinen Händen gebildeten *vas, super rotam dissipatum, quod ipse faciebat è luto, manibus suis*. Das 18. Kapitel des Jeremias, wo Gott selber den Propheten ins „Haus des Töpfers“ ruft, dort Seine Worte zu hören, Sein Verhältnis zum Menschen, zum Auserwählten Volke im Bilde des *figulus* zu dem von Ihm geschaffenen *opus super rotam factum*, dem *vas*, das denn auch ganz des Schöpfers Eigen ist wie Sein Volk Israel, begreifen zu lernen, gibt Hermann Hugo den im Kupferstich wie in der Versdichtung wohl vorbereiteten Ausgangspunkt zu theologischer Exegese des Bildgedankens, wie ihn einst wohl die Gnostiker nicht anders erkannt haben mochten: *Ecce sicut lutum in manu figuli, sic vos in manu mea* (Jer. 18, 6). Das Bild des Töpfers-Gott (*plastes noster Deus*) und des Geschöpfes samt seiner *infirmitas carnis* wird für den äußeren Menschen wie für sein immer gefährdetes Erfülltsein vom Geistigen in der Freiheit zum Guten wie zum Bösen ganz und gar mit der Terminologie des *plastes* und seines *lutum* als der *materia* durchgezogen<sup>12</sup> bis hin zur Ausdeutung selbst der Finger des Töpfernden als den „Gaben des Heiligen Geistes“, von denen der Mensch erfüllt werden kann: *Porrò ut ad spectandam similitudinem figuli reuertamur, dicamus nunc quando figulus ille cognouit figmentum nostrum, suscipiendo puluerem nostrum, tunc ipse faciebat opus è luto manibus suis super rotam adhibitis digitis suis, id est, donis Spiritus Sancti, ut perfecta iam in plenitudine temporis vasa, thesauros susciperent misericordiae et honoris. Sed ausum est infelix lutum blasphemare figuli sui digitos. Quid igitur? Nimirum figulo iustissimè digitos suos foris contrahente, et cum totà manu feriente, dissipatum est vas, dissipatione validà.*

Mit einem Dankgebet an den Schöpfergott-Töpfer-*plasmator* und dem Anruf an das Geschöpf Seiner Hände, nun als „Erdenmensch“ aus irdener Materie (*Primus homo de terra terrenus*) ein anderer, dem Himmel Zugewandter (*secundus homo de coelo, coelestis*) zu werden, klingt auch diese Betrachtung im I. Buche der „*Pia desideria*“ aus.

Bezeichnenderweise ist jedoch hier auf dem Kupferstich unseres Grazer Druckes von 1651 nicht Gottvater als Weltenschöpfer und Erschaffer des ersten Menschen, als *Deus figulus protoplasti*, abgebildet. An sich begegnet ja die Einkleidung Gottvaters in eine menschliche Gestalt frühestens ab dem 9., im wesentlichen erst ab dem 12. Jahrhundert. Auch dann weisen ihn die Bild-

<sup>12</sup> Wie sehr dieses Bilder-Denken im Gefolge von Gen. 2, 7 bereits früh und einprägsam das exegetisch-erbauende Schrifttum alttestamentlicher Apokryphen, die z. T. christlich überarbeitet sind, durchzieht, zeigt z. B. eine Stelle aus dem „Testament Naphthali“: „... Denn wie der Töpfer vom Gefäß weiß, wieviel es fassen soll, und zu ihm (entsprechend) Ton verwendet, so macht auch der Herr nach der Ähnlichkeit des Geistes den Körper; und nach der Kraft des Körpers setzt er den Geist hinzu... und wie der Töpfer jedes einzelnen (Gefäßes) Verwendung kennt, wozu es tauglich ist, so kennt auch der Herr den Körper, bis wohin er zum Guten reicht und wenn er anfängt im Bösen. Denn es gibt kein Gebilde und gar keinen Gedanken, den der Herr nicht kennt. Denn jeden Menschen hat er nach seinem Bilde geschaffen...“ Vgl. J. Becker, Die zwölf Patriarchen. (Reihe: Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit, Bd. III = Unterweisungen in lehrhafter Form.) Gütersloh 1974, 100. Freundlicher Hinweis meines verehrten Kollegen Univ.-Prof. Dr. Johannes B. Bauer, Graz (24. 1. 1979).

werke oft als den Schöpfer, der in Gestalt Christi, also des Sohnes, auf Erden wandelt gemäß dem Evangelienworte bei Joh. 14, 9: „Wer mich sieht, der sieht (auch) den Vater.“<sup>13</sup> Das zeigt sich etwa in dem zu Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen anglonormannischen Adamsspiel mit Gottsohn in der liturgischen Kleidung einer Dalmatika.<sup>14</sup> Die großartige Buchmalerei der „*Bible moralisée*“ in der französischen Handschrift der Zeit um 1230/50 läßt uns ja den Schöpfergott mit dem Zirkel zur Weltvermessung in seiner Hand als bärtig-jugendlichen Mann mit einem Kreuznimbus erscheinen, im *creator mundi* deutlich den präexistenten Logos anzudeuten.<sup>15</sup> Hingegen setzt sich die Vorstellung des Weltenschöpfer-Gottes als Greis viel später, ab dem 15. Jahrhundert etwa wirklich allgemein durch. Dann erst wird sie solcherart auch für Bildgestaltung und Mysterienspiel-Inszenierung bis zu unserem lebendigen Volksschauspiel der steirisch-kärntnerischen Gegenwart maßgeblich.<sup>16</sup> Auf dem barocken Kupferstich des Meditationsbüchleins der „*Pia desideria*“ aus dem Geiste der „*Exercitia spiritualia*“ des Ordensgründers Ignatius von Loyola ist es nicht nur in unserem steirischen Druck von Graz 1651 das „Göttliche Kind“, Jesus als Knabe, der als *Deus figulus*, emsig arbeitend an der Radspeichen-Töpferscheibe sitzt und nicht nur den Ersten Menschen, sondern immerzu die Menschen als die *vasa* aus dem zuhauf neben ihm liegenden Tachent-Lehmtön als Ur-Materie gemäß dem Schöpfungsberichte der Genesis formt.

Nun steht unser Widmanstetter-Druck der „*Pia desideria*“ des Jesuiten Hermann Hugo von Graz 1651 keineswegs als Original für sich. Vielmehr reiht er sich nach Text und Bildbeigaben bereits als Glied in eine erstaunlich lange Kette von Drucken des barocken 17. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt der erstmals vom Volkskundler und Ikonographen Adolf Spamer (1883–1953) erforschten und im Zusammenhang mit der Kulturhistorie und Frömmigkeitsgeschichte des „Kleinen Andachtsbildes“ mitgeteilten Ausgabenreihe dieses zunächst lateinischen Erbauungsbüchleins bildet ein Druck von Antwerpen 1624.<sup>17</sup> A. Spamer rühmt die „*Pia desideria*“ als „das neben des Nakatenus

<sup>13</sup> W. Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalt in der abendländischen Kunst. SW: Schöne-Kollowitz-v. Kampenhausen, Das Gottesbild im Abendlande – Glaube und Forschung, Bd. 15, Berlin 1957, S. 7 ff.

<sup>14</sup> G. Cohen, Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters. Deutsche Ausgabe von C. Bauer, Leipzig 1907, S 55. – Zu dem für die Entwicklung des mittelalterlichen Mysteriendramas und seiner Aufführungsarten, Bühnenpraxis so bedeutsamen anglonormannischen Adamsspiele vgl. neuerdings: C. J. Odenkirchen, The Play of Adam. (Ordo representationis Ade), Leiden 1976.

<sup>15</sup> R. Hausherr, Bible moralisée. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz–Paris 1973, Farbbild Fol. 1 und Kommentar Bd. II, S. 40.

<sup>16</sup> W. Schöne, Bildgeschichte, S. 34 f.; P. Simhandl, Paradeisspiele, S. 38 ff.

<sup>17</sup> A. Spamer, Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München 1930, S. 144–146, 154, 170, 308 f. Der Titel des an der Bayerischen Staatsbibliothek zu München vorhandenen Werkes (Sign. 8 Asc 2467): PIA / DESIDERIA / Emblematis / Elegiis et affectibus / SS. PATRVM / illustrata / AUTHORE / HERMANNO HVGONE / Societatis Iesu. / AD / VRBANVM. VIII. / PONT. MAX. / ... / Vulgait Boëtius a Bolswert / Typis Henrici Aertsenii / ANTVERPIAE M. DC. XXIII. / Cum gratia et Priuilegiis.

„Himmlisches Palm-Gärtlein“ (zuerst Köln 1660) berühmteste, . . . für die Gestaltung des religiösen Kleinbildes schlechthin bedeutsamste Andachtsbuch des 17. Jahrhunderts.“ Die „Pia desideria“ des Hermann Hugo S. J., der als Professor und Studienpräfekt vor allem in Antwerpen und in Brüssel gewirkt hat, ist denn auch nach Aussage der Jesuitenbibliographien<sup>18</sup> in vielen Sprachen über das ganze 17. und noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts herauf erschienen. So hat es in der Zeit von 1624 bis 1757 allein 42 lateinische Auflagen erlebt. So z. B. vor und nach unserem Grazer Druck zu Köln 1635, 1673, 1707, 1741; zu Gotha 1707; zu Köln-Antwerpen 1721; zu Leipzig ebenfalls 1721; zu Eisenach 1727 usw. Bereits 1628 erschien zu Augsburg eine erste deutsche Übersetzung der lateinischen „Pia desideria“ von 1624 unter dem so typisch barocken Titel: „Gottselige Begierde aus lautter Sprüchen der Heyligen Väter zuwesamen gezogen und mit schönen figuren gezieret durch R. P. Hermann Hugonem, S. J. Verteuscht durch R. P. F. Carolum Stengelium, Ord. S. B.“<sup>19</sup> Diese Übersetzung des Benediktiners Carolus Stengel (1581–1663; nicht zu verwechseln mit dem bayerischen Barock-Hagiographen, seinem Bruder, dem Jesuiten Georg Stengel) erlebte auch ihrerseits wiederum nicht weniger als 36 Auflagen. Auch sie wurde noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts nachgedruckt: 1669 ohne C. Stengels Namen zu Sulzbach; 1697 zu Köln mit dem Namen des Übersetzers.<sup>20</sup> Es mag für unsere Zwecke hier genügen, nur noch anzumerken, daß es flämische (1629), portugiesische (1638), polnische (1673) und englische (1686) Übersetzungsausgaben der „Pia desideria“ gibt. Sie unterstreichen nur noch die kultur- und frömmigkeitsgeschichtlich so sehr bedeutsame Stellung des allein schon durch die Internationalität des Jesuiten-Latein in 42 Auflagen gegebenen Einflusses solch eines Meditationswerkes in einer dafür denn auch so sehr empfänglichen Zeit. Sie bot seitens der Societas Jesu ihren eigenen Mitgliedern so wie denen der anderen in der fortdauernden Gegenreformation und in der zur Verfestigung nach der tridentinischen Restauration der Römischen Kirche tätigen Reformorden theologisch-literarisch-künstlerisch ausgestaltete Mittel zur Handhabung in der Inneren Mission dar. Eine sehr frühe ins Französische übersetzte Ausgabe von Paris 1627 hat auch ihren Weg an die damals noch verhältnismäßig junge, aber in der Barockisierung des geistig-geistlichen Lebens schon recht wirkungssichere Jesuiten-Universität Graz gefunden: „PIEVX / DESIRS / IMITES / Des latins du R. P. / HERMAN HVGO / De la Comp<sup>e</sup> de Jesus / Par

<sup>18</sup> Vgl. Nouvelle Bibliographie Générale, tome 25, Paris 1858, col. 402–404; dazu: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus Première partie. Nouvelle édition par Carlos Sommervogel, t. IV, col. 513–520.

<sup>19</sup> A. Spamer, Andachtsbild, 145. Allein die Bayer. Staatsbibliothek München verwahrt nicht weniger als 15 lateinische Ausgaben zw. Antwerpen 1624 und Bamberg 1760; dazu 5 deutsche Ausgaben zw. Sulzbach 1669 und Augsburg 1719.

<sup>20</sup> Ebenda 145; später folgen noch deutsche Versübersetzungen (1662), nachmals auch noch solche in Reimen.

P. J. Jurise. / Mis en lumiere / par / Boëce à Bolswert. / Paris (Chez Seb: Cra-moisy) M. DC. XXVII.<sup>21</sup>

Damit sind wir aber schon in der freilich nur für unsere heutigen, sehr gewandelten Auffassungen recht seltsamen Bildkünstler-Geschichte. Die vorhin genannte französische Ausgabe von Paris 1627 trägt also noch den Namen dessen, von dem es in der Titelei der lateinischen Erstausgabe zu Antwerpen 1624 geheißt hatte: *vulgavit Boëtius a Bolswert*.<sup>22</sup> Unser Widmanstetterischer Druck zu Graz 1651 erweist sich im Vergleich „als ein getreuer Nachstich“ der Antwerpener Kupfer von 1624.<sup>23</sup> Diese waren zwar auch schon in einer Antwerpener Ausgabe von 1628 von einem in den Niederlanden durchaus bekannten, als Kupferstecher, Verleger und Holzschnittkünstler tätigen Christoph à Sichem (Christoffel II Van Sichem, um 1580 bis nach 1648)<sup>24</sup> in Holzschnitttechnik nachgearbeitet worden. Die insgesamt 47 Kupfer des Grazer Druckes von 1651 sind fast durchwegs gar nicht oder (mit einer Ausnahme, die als Wappen des Dedikationsempfängers König Ferdinand IV. von Ungarn und Böhmen ja nur 1651 aufgenommen erscheint)<sup>25</sup> falsch signiert. Jedenfalls ist der Titel-Kupferstich jener Bolswert'schen Ausgabe von Antwerpen 1624 nachgestochen und dennoch, völlig unbekümmert um Fragen des „geistigen Eigentums“ oder gar der „Urheberrechte“, die jene Zeit nicht kennen wollte, keinesfalls beachtete, mit „J. S.“ bzw. bei zwei Stichen mit „S. J. f.“ für „Sebastian Jenet fecit“ signiert.<sup>26</sup> Auch der Buchhändler Sebastian Haupt (gelegentlich auch: Haut), der aus der Mark Brandenburg zugewandert war und zu den bekanntesten Papiermachern der Steiermark in jener Zeit zählte († 1664),<sup>27</sup> wird sich kaum um das geistige Eigentum des Antwerpener Boëthius van Bolswert gekümmert, wohl eher von sich aus jenem Sebastian Jenet den Auftrag zu den Nachstichen der Vorlage von 1624 für seine Ausgabe von 1651 gegeben haben.

<sup>21</sup> Ein Exemplar an der Univ.-Bibl. Graz, sign. I 25576, Rara-Slg. Für freundliche Bereitstellung, bibliothekarische Hinweise und Hilfe bei der Besorgung von Lichtbild-Aufnahmen danke ich dem Leiter der Handschriften- und Inkunabel-Abtlg. der UB Graz, Herrn Dr. Hans Zotter.

<sup>22</sup> Über Boët(h)ius von Bolswert vgl. U. Thieme – F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, IV, Leipzig 1910, S. 284–285.

<sup>23</sup> Vgl. F. Eichler, Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts im Dienste der Widmanstetterischen Druckerei in Graz (Zentralblatt für Bibliothekswesen 57, Leipzig 1940, 322–332). (F. Eichler berücksichtigt nicht die breiten Ausführungen bei A. Spamer, S. 144 ff. et passim.) An kolorierten Prunkausgaben kennt er je eine an der Bibl. Nat. in Paris und an der Nat.-Bibl. Wien. Jene der Ld. Bibl. zu Graz, s. o. Anm. 10, verzeichnet er nicht. Freundlicher Hinweis von Herrn Oberbibliotheksrat Dr. Theodor Graff, Stmk. Ld.-Bibl. Graz.

<sup>24</sup> Vgl. U. Thieme – F. Becker, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 586 (Christoffel II van Sichem, 1581–1658).

<sup>25</sup> Dieses Wappenkupfer trägt das Signum *DMs* (oder *sc*). F. Eichler bezieht es (330) auf „vermutlich David Manasser“.

<sup>26</sup> Zum Namen Sebastian Jenet (auch Jennet), in den Jahren 1640 und nach 1650 mit Bürgerrecht in Graz nachweisbar als Zeichner, Kupferstecher und Kupferstich-Verleger, der denn auch mit jenem oben (Anm. 25) genannten David Manasser zusammen arbeitete, vgl. U. Thieme – F. Becker, Bd. 18, Leipzig 1925, S. 503; ohne Geburts- und Sterbedatum, mit Hinweis auf J. Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1883, S. 53 f.

<sup>27</sup> Vgl. über ihn V. Thiel, Geschichte der Papiererzeugung und des Papierhandels in Steiermark, in: Zentralblatt für die Papierindustrie, Jg. 1926/1–7.



Embleme enthaltende, abwandelnde, ausdeutende, in mancherlei Techniken wiedergebende Bilder galten eben in Renaissance und Barock als selbstverständlich frei verfügbares Geistesgut zu gezielt gedanklicher Aussage. So konnte denn auch Adolf Spamer 1930 zurecht hinsichtlich der „Pia desideria“ von 1624 ff. feststellen:<sup>28</sup> „Der Bilderschatz des Buches aber wird richtunggebend für die religiöse Emblematische des 17. und 18. Jahrhunderts überhaupt, so daß Georg Philipp Harsdörfer in seinem „Gesprächsspielen“ Bildproben des Hugo'schen Buches gegeben und erläutert hat.“ Die bibliographischen Nachweise über die so weite Verbreitung des lateinisch und in den abendländischen Volkssprachen an die siebzigmal gedruckten Erbauungsbuches mit Texten und Bildern erklärt einen Teil der Wirkung. Sie wird noch erhöht durch die weitere Feststellung Adolf Spamers: „Doch ist jener Bilderkreis wirklich volkstümlich erst im losen Andachtsbild geworden, für das er einen neuen Typ schuf.“<sup>29</sup>

Gerade diese absolut freie Verfügbarkeit des einmal Gestalteten erlaubte aber auch mitunter uns sehr willkürlich erscheinende Veränderungen in der Thematik. Diese erscheint ja im Barock längst nicht mehr wie bis zu einem gewissen Grade noch im abendländischen Mittelalter und besonders lang nachwirkend durch die kanonartig verpflichtenden Muster in den „Malerbüchern“ der Ostkirchen eingeschränkt. Die gewandelte Einstellung bewirkt zumal bei unserem Bilde des Göttlichen Kindes an der Töpferscheibe des Lebens nach dem Erstdruck von 1624 und einer so langen Reihe von mehr oder minder genauen Nachbildungen in Holzschnitt- oder in Kupferstichtechnik, daß das gleiche Thema noch im gleichen Jahrhundert im textgleichen Werke der „Pia desideria“ etwa in einem Kölner Druck von 1673<sup>30</sup> erheblich abgewandelt wiederkehren konnte (Vgl. Abb. 2). Wohl ist es wieder die Töpferscheibe im Holzgeviert, daneben der Lehmhaufen mit der Stichschaufel. Das alles befindet sich aber nicht in jenem Werkstatttraum des *Deus figulus*, sondern steht auf einer durch Blumen und Gras im Vordergrund angedeutenden Wiese. Das auch hier geflügelte Göttliche Kind bedient sich eines mächtigen Stockes, mit dem es offenkundig das horizontale Speichenrad antreibt. Zudem steht die *anima*, wie sonst als weibliches Wesen, auf der Nabe des Töpferscheiben-Antriebsrades, sitzt also nicht wie auf den früheren Bildern davor. Aber auch sie bläst auf diesem Bildchen (78 mal 52 mm in Hochformat) auf ihre flach gehaltene rechte Hand, daß der Lehmstaub als *pulvis vanitatis* wegfliegt.

<sup>28</sup> A. Spamer, Andachtsbild, S. 146 f.; G. Ph. Harsdörffer's „Gesprächsspiele“, erschienen zu Nürnberg 1644.

<sup>29</sup> A. Spamer, S. 146. Sehr oft wurden ja auch Einzelstiche aus den gebundenen Andachtsbüchern zu besonderer Verwendung als Einlegebildchen für eigene Gebetbücher, mitunter aber auch in unserer Zeit aus kriminell-diebscher Absicht herausgeschnitten. So fehlt z. B. unser Bild 5 zusamt mit dem vorausgehenden in der Ausgabe der „Pia desideria“ von Antwerpen 1624 (Erstausgabe) im Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München 8 ASC 2467; festgestellt am 8. 2. 1979. Die weite Streuung der Kupferstiche nach diesen „Pia desideria“ ab 1624 ist auch sonst aus den Sammlungen von Andachtsbildern ersichtlich.

<sup>30</sup> Coloniae Agrippinae / Apud Joannem Carolum Munich / ANNO M DC LXXIII. UB Graz, Sign. I, 25608, Rara-Slg. Das Exemplar kam aus der Bibliothek der Augustiner „Graecii ad S. Paulum“ (78 mal 52 mm, Hochformat).



*Memento, queso, quod sicut lutum feteris me,  
Et in pulverem reduces me. Job. 10.*

Abb. 2: Das Göttliche Kind als *Deus figulus* mit der Menschlichen Seele – *anima* als Töpfergefäß aus dem Lehmstaub der Vergänglichkeit nach einem Druck der „Pia desideria“ zu Köln 1673.

Näher an die erste Vorlage von Antwerpen 1624 oder an einen ihm nahegebliebenen späteren Druck wie unseren Grazer von 1651 rückt wieder der Kupferstecher Heinrich Jonas Ostertag.<sup>31</sup> Er bemüht sich um eine Vergrößerung und Verdeutlichung des Töpfer-Geschehens als Illustration für seine deutsche

<sup>31</sup> Über H. J. Ostertag vgl. U. Thieme – F. Becker, Bd. 26, Leipzig 1932, S. 814 Kupferstecher „in Augsburg um 1711“.

Ausgabe der „Pia desideria“ im Druck von Regensburg 1793, also schon zum Ausgang des 18. Jahrhunderts hin.<sup>32</sup> Wieder ist es der Töpferwerkstattraum nach der schon Bolswert'schen Auffassung von 1624. Doch ist das zentral gestellte Töpfergerät den technischen Errungenschaften des 18. Jahrhunderts entsprechend schon erheblich anders dargestellt. Es ist nicht mehr ein Speichenrad als Schwungantrieb, sondern eine flache Scheibe, über der sich als „Welle“ ein hoher Aufsatz wie mit Speicherfächern erhebt, die von den nackten Füßen des töpfernden Göttlichen Strahlenglanz- und Flügelkinds angetriebene eigentliche Plattform zum Modellieren einer gar nicht kleinen menschlichen Figur, die eben den Fingern des Kindes entsteigt, zu tragen. Zwei schon von der Töpferscheibe abgenommene Menschenleiber, Kniestück-Figuren, stehen links im Bildvordergrund. Auch die Stichschaufel liegt hier vorne im Bild. Der *vanitas*-Gestus im Wegblasen des Staubes von der Hand des zuschauenden *anima*-Mädchens ist geblieben. Doch scheint er noch stärker als auf früheren Stichen ausgeprägt (Abb. 3). Die Inschrift unter dem Kupferstich ist deutsch gegeben als reine Übersetzung aus Hiob 10, 9: *Gedencke doch, daß du mich wie Leimen gemacht hast, uns wirst mich wieder zu Erden machen.* Job 10.

Zugrunde liegt also hier im ganzen 17. wie noch im ausgehenden 18. Jahrhundert der Bildgedanke vom Schöpfer-Gott als Kind, das den Menschen wie ein Hafner auf der Töpferscheibe aus Lehm formt. Genau so, wie diese Auffassung im Druck von Antwerpen 1624 bei Boëtius van Bolswert vorgegeben erscheint. Freilich kennen wir aber auch nicht eine einzige unmittelbare Vorlage. Man darf wohl am ehesten an eine vielleicht sogar sehr bewußte Kontrafaktur zu einer ganz bestimmten Szene aus den Apokryphen um den Jesusknaben zu Nazareth denken. Der formt beim gemeinsamen Spiel mit anderen Knaben am Sabbat und also verbotenerweise Vöglein aus Lehm. Wie nun der Jesusknabe von einem „alten Manne“, mitunter von seinem eigenen Nährvater Joseph gescholten wird, läßt er als frühes Wunderzeichen seiner Göttlichkeit und Schöpferkraft diese Lehmvögelgebilde lebendig werden. Sie fliegen zum Staunen und zum Schrecken der Dabeistehenden auf und davon.

<sup>32</sup> Die / Ihren Gott / Liebende Seele, / Vorgestellt in den / Sinnbildern / des HERMANNI HUGONIS / über seine Pia Desideria / und / des OTTONIS VAENI / über die Liebe Gottes. / Mit neuen Kupffern und Versen. / Welche zielen / auf das Innere Christenthum / Aus dem Französischen ins Teutsche übersetzt. / Regensburg. / Verlegt von Emerich Felix Bader. / M CC XXXXIII. (UB Graz I 34733, Rara-Slg.). In diesem Bande nach zwei „Vorreden“ für die Übersetzung aus dem Französischen noch dieser Innentitel: PIA DESIDERIA / oder / Heiliges Verlangen / der Gottseligen Seelen / mit / Sinnbildern / des / HERMANNI / HUGONIS / ... REGENSBURG / Verlegt und zu finden bey Heinrich Jonas / Ostertag Kupferstechern.

Die französische Vorlage für diese so späte deutsche, wie sie z. B. als „Missions-Schrift“ gedacht polnisch auch noch 1843 zu Warschau erscheint, bildet der zu Köln bereits 1717 erschienene Druck der Madame J. M. B. de la Mothe-Guyon:

L'Amé amante de son Dieu représentée dans les emblèmes de Hermanus Hugo sur ses pieux désirs, et dans ceux d'Othon Vaenius sur l'amour divin, avec les figures accompagnées de vers. Cologne, chez Jean de la Pierre 1717; eine Neuausgabe Paris 1790 enthält noch 44 Embleme der Verfasserin (Les effets differents de l'amour sacré et profan). Vgl. A. Spamer, Andachtsbild, S. 114 f.

V.



Abb. 3: Kupferstich von Heinrich Jonas Ostertag zu einer deutschen Ausgabe der „Pia desideria“ nach Hermann Hugo, S. J. zu Regensburg 1793.



Diese Szene begegnet erstmals in dem apokryphen sogenannten „Thomas-Evangelium“, das noch dem Ende des 2. Jahrhunderts zugehört.<sup>33</sup> Daraus war sie in besondere und sich romanhaft reich entfaltende, immer neu mit „vorausdeutenden“ Wundern des vorerst noch im Verborgenen der Kindheit zu Nazareth lebenden Jesusknaben aufgefüllte Apokryphenzyklen eingegangen: in das „Proto-Evangelium Jacobi“; in das mindestens ebensoweit verbreitete „Evangelium arabicum“, das im 5. Jahrhundert aus syrischen Quellen erwachsen war.<sup>34</sup> Vor allen nahm die kleine Wundergeschichte vom Lehmvögel-Hafner Jesus in Nazareth das nachmals ungemein tief ins „Volk“ wirkende „Evangelium Pseudo-Matthaei“<sup>35</sup> auf, das als Kontamination vieler solcher im Vorderen Orient gängiger apokrypher Legendengeschichten aus der Kindheit Christi, von der wir sonst so wenig aus den „kanonischen“ Heiligen Schriften wissen, unglaubliche Breitenwirkung zumal im europäischen Mittelalter und fortwirkend herein bis in unsere Zeit erlangen sollte.<sup>36</sup> Hier sind es zwölf Sperlinge aus der Töpferhand des Göttlichen Kindes, gefertigt am strengen Ruhetag des Sabbat, von denen die Apokryphe so berichtet: ... *percutiens manum ad manum dixit passeribus suis Volate ... Ite et volate per orbem et per omnem mundum ...*

Besonders reich an Varianten zu dieser reizvollen Kinder-Töpfer-Geschichte des Lehmvögel-Spielzeugformers Jesus wird ab dem Beginn des 13. und zumal im Verlauf des 14. Jahrhunderts der Reigen mittelhochdeutscher Nachdichtungen der Kindheit-Jesu-Apokryphen. So beim Schweizer Priester Wernher, beim Niederösterreicher Konrad von Fußesbrunnen in seinem Gedichte „Die Kindheit Jesu“ (vor 1210), die beide aus einer lateinischen Vorlage, aus der „Vita beatae Mariae virginis et Salvatoris metrica“ der Zeit um 1200 schöpften und mittelbar jenem „Evangelium Pseudo-Matthaei“ folgen. Beson-

<sup>33</sup> E. Hennecke – W. Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. I, 4. Aufl. Tübingen 1968, S. 292 f.; Text.

<sup>34</sup> C. von Tischendorf, Evangelia apocrypha. Leipzig 1853 und 1876, cap. 36: *Fecerat autem avium passerumque figuras, quae, cum volare ipsas iuberet, volabant, et cum stare iuberentur, consistebant, cum autem cibum et potum iis porrigeret, edebant et bibebant.* Das ist für die Miterlebenden Grund genug, vor Jesus als „Zauberer“ zu warnen: *est enim veneficus.*

<sup>35</sup> Text bei C. von Tischendorf, cap. 27.

<sup>36</sup> Zur Geschichte der Weiterverbreitung unseres und ähnlicher Motive von den (wieder-)belebten Vögeln vgl.:

R. Wildhaber, Zum Weiterleben zweier apokrypher Legenden. FS für N. Grass, Bd. I, Innsbruck 1974, S. 219–237; dazu Tafel XXXI (Zillis). Vgl. auch die Umformung der Lehmvögel-Apokryphe in den Koran-Suren 3, 49 und 5, 100. Dazu auch:

R. Schenda, Fabula, Internationale Zeitschrift für Erzählforschung, Bd. 17/1–2, Berlin 1976, S. 161 mit dem Hinweis darauf, daß unsere Apokryphe aus den mittelalterlichen Handschriften und nachmals aus den Inkunabeln zu den „Volksbüchlein“ des 19. Jh.s gekommen ist. Vgl.

R. Schenda, Tausend deutsche populäre Drucke. (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, Nr. v. 25. 5. 1971, S. 1085 ff. Hier die Nummern 438, 439, 512, 897; Drucke aus Reutlingen zwischen 1830 und 1887.

Zu einer anderen Weiterbildung des Apokryphenmotives, zum Wiederlebendigwerden gebratener Vögel als Wunderbeweis der Wahrheitskraft vgl.

L. Kretzenbacher, Zeugnis der stummen Kreatur. Zur Ikonographie eines Mirakels der Nikolaus von Tolentino-Legende. FS für M. Zender, Bonn 1972, S. 435–446, 1 Abb.

ders einprägsam die große Dichtung des „Marienlebens“, wie sie der Schweigmönch Bruder Philipp der Kartäuser vor 1316 in der untersteirischen Kartause Seitz (slowen. Žiže) bei Gonobitz zum Lobpreis der Gottesmutter in Versen geschrieben hatte.

Zwar ist ja nirgends, auch nicht in den griechisch-lateinischen Apokryphenvorlagen von einem Töpfergerät die Rede. Nur vom freihändigen Modellieren jener sieben oder zwölf Lehmvöglein als Spielzeug wird erzählt. Wohl aber wird gelegentlich betont, daß der Jesusknabe mit seinen Spielgefährten ausdrücklich in eine Lehmgrube ging, sie Ton abgraben und herbeitragen ließ als „Lehm wie er sein sollte...“<sup>37</sup>

Doch auch diese Apokryphenszene von den lebendig gemachten Lehmvöglein aus der Hand des Jesusknaben, die in so viele deutsche und anderssprachige Versdichtungen im Mittelalter und in seinem Gefolge eingegangen war, ist m. W. nur zweimal auch als Bildgestaltung erhalten geblieben. Einmal in jenem einzigartigen und immer noch nach Entstehung, Reihenfolge und Sinnbedeutung voller Rätsel steckenden Bilderzyklus der bemalten romanischen Holzdecke von St. Martin in Zillis im Kanton Graubünden.<sup>38</sup> Das andere Mal ist es ebenfalls ein Unikat, das mit eben dieser Szene illuminierte Handschriftfragment aus dem vorhin genannten „Marienleben“ Bruder Philipp des Kartäusers, das im Steiermärkischen Landesarchiv zu Graz verwahrt wird.<sup>39</sup> Wird die kleine Szene mit dem Jesusknaben und den aus seiner Hafnerhand aufflatternden Lehmvöglein auf dem Holzdeckengemälde zu Zillis mit etwa 1200 datiert, so gehört unser steirisches Handschriftblatt mit der gegenüber der Bildfassung Zillis um die Gestalt des scheltenden Juden (Spitzhut), der die Lehmvöglein eben mit seinem Fuße wütend zertreten will, erweiterten Szenerie als Buchmalerei dem Ende des 14. Jahrhunderts an.<sup>40</sup>

Für das barocke Meditationsbild vom Göttlichen Kinde an der Töpfer-

<sup>37</sup> *Eines tages er nam / diu kint zuo sich unde kam / dâ man leim gruop; / ein hōfches spil er buop. / er bat sine geverten / daz sie grüeben unde berten / leim als er solde sin ...* Text bei J. Feifalik, Die Kindheit Jesu. Gedicht des zwölften Jahrhunderts, Wien 1859, 84, Vers 1725–1731; vgl. neuerdings:

H. Fromm – Kl. Grubmüller, Konrad von Fussesbrunnen, Die Kindheit Jesu. Kritische Ausgabe Berlin–New York 1973, S. 177 f.; Vers 2910–2940.

<sup>38</sup> Vgl. (Auswahl):

P. Poeschel, Die romanischen Deckengemälde von Zillis. Erlenbach–Zürich 1941; W. Myss, Bildwelt als Weltbild. Die romanische Decke von St. Martin in Zillis, Beuron o. J. (1965); E. Murbach – P. Hemann, Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin; Vorwort von Ch. Simonett. Zürich 1967.

<sup>39</sup> Hs. im Steiermärkischen Landesarchiv zu Graz, sign. FG 7 / 2,8. Das illuminierte Pergamentblatt war ausgestellt in der Landesausstellung Graz 1976. Mittelalter-Abteilung. Vgl. das Sammelwerk (als Katalog-Ersatz) „Literatur in der Steiermark“. Hrsg. v. A. Hegenbarth – W. Zitzenbacher (Arbeiten aus der Steiermärkischen Landesbibliothek, Bd. 5) Graz 1976. Darin: A. Kracher, Mittelalterliche Literatur und Dichtung in der Steiermark, S. 9–42); darauf bezogen:

L. Kretzenbacher, Malbild-Erzählen aus dem Apokryphenwissen des Mittelalters. Zs. Fabula, Bd. 20, Berlin–New York 1979, FS für Max Lüthi – Zürich, S. 96–106, Mhd. Text 99 f.

<sup>40</sup> L. Kretzenbacher, ebenda Abb 1.



scheibe des Lebens, das wir seit dem Antwerpener Druck der „Pia desideria“ des Jesuiten Hermann Hugo aus der Werkstatt des Boëtius van Bolswert kennen und das in Graz für eine Ausgabe von 1651 nachgestochen worden ist und auch mancherlei Weiterformungen bis ins späte 18. Jahrhundert erfahren hat, läßt sich bislang keine unmittelbare Vorlage, aber auch keine von unserem Sondermotiv ausgehende Bildkunst-Nachfolge erkennen, wiewohl der Gedanke des *Deus figulus* und jener an Sein Schöpfer-Töpfer-Werk des *Corpus quasi vas*<sup>41</sup> vom Alten Testament an dominant im Meditieren über Herkunft, Sinn und Gefahr des Lebens genannt werden kann; wiewohl auch italienische Renaissancekünstler, freilich auf andere Weise ihm in den Werken eines Pisanello, Vasari, Parmigianino Gestalt verliehen hatten. Also bleibt unser Motiv vom Göttlichen Knaben an der Töpferscheibe des Lebens innerhalb des so klar programmierten Meditations-Bilderzyklus zu den „Pia desideria“ trotz reicher Auflagenfülle des Werkes und weitflatternder Einzelblätter eine Seltenheit innerhalb der sonst so unendlich reichen Traditionsfülle religiöser Motive zum Bilder-Denken und Bild-Erzählen<sup>42</sup> unseres gesamten Abendlandes.

---

<sup>41</sup> Vgl. U. Davitt Asmus, *Corpus quasi vas*. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Berlin 1977. Freundlicher Hinweis meines verehrten Kollegen Univ.-Prof. Dr. Georg Kossack – München, dem ich auch das Werk verdanke. Zur gar nicht einheitlichen geistigen Auslegung der alttestamentlichen, der neutestamentlichen und der antik-heidnischen Metapher vom *Deus figulus* und vom *Corpus quasi vas* und dem Menschen als *vas fragile* vgl. ebenda S. 9 f. und die Nachweise zum Bilde vom Töpfer-Gott bei Jesaias 29, 16; 45, 9; 64, 7; dazu Psalm 30, 13; 2. Cor. 4, 7; Geh. Offenbarung 2, 27. Dazu F. Hölderlin, Hyperion, Ausgabe 1962, S. 113 („... weil ich frei im höchsten Sinne, weil ich anfanglos mich fühle, darum glaub ich, daß ich endlos, daß ich unzerstörbar bin. Hat mich eines Töpfers Hand gemacht, so mag er sein Gefäß zerschlagen, wie es ihm gefällt ...“). – Hierher gehört aber auch die besonders in der mittelalterlichen Theologie wie zumal in der Mystik und demgemäß in der Symbol-Malerei bedeutsame Vorstellung von *Maria vas (spirituale)*, Maria als dem voraus erwählten, vom *Deus figulus* gestalteten Geschöpf. Vgl. dazu mit Bildbezeugungen und Proben lateinischer und mittelhochdeutscher Hymnik die Studie.

G. M. Lechner, Zur Symbolik der Majolika-Vasen auf mittelalterlichen Verkündigungstafeln. (Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 17/18, 1978, S. 89–104, bes. 94 f. und Anm. 30 nach Ph. Picinelli, *Mundus symbolicus, et in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus*. Köln 1715, 50.

<sup>42</sup> Zum Problembereich der Parallelität von Theologie, Mystik, Laienfrömmigkeit und Erzähltraditionen in Bildgestaltung zu vorwiegend pastoraler und meditativer Aussage vgl. L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande (Aus Forschung und Kunst, gel. v. G. Moro, Bd. 13) Klagenfurt–Bonn 1971.