

DISTANZ ZEIGEN, NÄHE ERZEUGEN

ZU DEN EREMIT:INNEN-GRAFIKEN NACH
MAERTEN DE VOS

Annette Kranen

source: <https://doi.org/10.48350/195954> | downloaded: 3.5.2024

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2023, S. 489–528

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.3.99104>



**ABSTRACT: SHOWING DISTANCE, CREATING CLOSENESS. ON
THE HERMIT ENGRAVINGS AFTER MAERTEN DE VOS**

Between 1585 and 1600, Maerten de Vos, in cooperation with Jan and Raphael Sadeler and Adriaen Collaert, all active in the Antwerp print trade, published five series of engravings that show hermits in their hermitages. The 132 images in total put forward variations of one subject: the body techniques of asceticism pursued in places of isolation from everyday life. They create a paradoxical effect of making these distant places accessible and bringing them close to an audience. Through an in-depth analysis of the history and aesthetics of these prints, this article examines the reception of this outstanding project of early modern print culture. It shows how the series subtly convey a sense of the desert by visual means, thereby involving the viewers closely in the remote hermitages.

KEYWORDS

Druckgrafik; Eremitage; Eremit; Bildandacht; Meditative Art; Hagiografie; Antwerpen; Konfessionalisierung; Maerten de Vos; Jan Sadeler; Raphael Sadeler; Adriaen Collaert.

Sich zu isolieren, Distanz vom alltäglichen sozialen Leben in Gemeinschaft zu gewinnen, ist das Grundmotiv eremitischer Askese. Eremit:innen definieren sich durch räumliche Verhältnisse, sei es, dass sie sich in eine möglichst ferne, unzugängliche Wildnis begeben, sei es, dass sie sich in einer gebauten Zelle oder einem Inkusorium absondern. Es geht ihnen darum, den Austausch mit Menschen zu meiden, um den Austausch mit Gott zu suchen.¹ In der Druckgrafik der Frühen Neuzeit in Nordwesteuropa fanden Bilder von solchen Räumen des Rückzugs in die Einsamkeit eine besondere Verbreitung.² Konzentrierte sich ihre Ikonografie zunächst vor allem auf bekannte Figuren wie Maria Magdalena, Antonius und Hieronymus,³ rückten nach der Reformation auch andere Einsiedler:innen in den Blick. Gründe dafür waren ein erneuertes Interesse an einer Reform des Ordenslebens unter Rückbezug auf ursprüngliche Formen des Lebens in Zurückgezogenheit und Askese sowie verstärkte Bemühungen um die historische Erforschung von Heiligenviten.⁴

Fünf Grafikserien, die Jan Sadeler (1550–1600) und Raphael Sadeler (1561–1632) sowie Adriaen Collaert (ca. 1560–1618) stachen und verlegten, sind die umfassendste bildkünstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema aus dem späten 16. Jahrhundert [Abb. 2

1

Vgl. Clément Lialine und Pierre Doyère, Artikel „Érémisme“, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 4, Teil 1, Paris 1960, Sp. 936–982.

2

Rudolf Velhagen, Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, in: *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum), hg. von dems., Basel 1993, 8–26; Christine Göttler, Realms of Solitude in Late Medieval and Early Modern European Cultures. An Introduction, in: Karl A. E. Enekel und dies. (Hg.), *Solitude. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, Leiden/Boston 2018, 1–28.

3

Diese machen den größten Anteil aus, auch wenn es einzelne Darstellungen anderer Wüstenheiliger gab. Einen guten Überblick vermittelt Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.). Ich beziehe mich hier auf individuelle Darstellungen von Eremit:innen. Einen anderen ikonografischen Strang bilden die Thebais-Darstellungen des 15. Jahrhunderts in Italien, in denen zahlreiche Wüstenväter in einer sie umfassenden Landschaft nebeneinandergestellt wurden. Vgl. dazu Alessandra Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Florenz 2012.

4

Vgl. Jacek Woźniakowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, 162, 163; Irene Berkel, *Healing Spaces*. Teresa von Avila – Eine Fallgeschichte aus dem 16. Jahrhundert, in: Ulrich Leitner (Hg.), *Corpus Intra Muros. Eine Kulturgeschichte räumlich gebildeter Körper*, Bielefeld 2017, 151–172, 171–172. Ein prominentes Beispiel sind die Karmeliter:innen des späten 16. und 17. Jahrhunderts. Vgl. Uwe Lindemann, *Die Wüste. Terra iconognita – Erlebnis – Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*, Heidelberg 2000, 83, Anm. 107. Dabei bestand keine geschlechtliche Festlegung eremitischer Praktiken. Für England liegen beispielsweise Zahlen vor, die besagen, dass zwischen dem 12. und dem 16. Jahrhundert die Anzahl an weiblichen Anachoretinnen durchgängig die Anzahl an männlichen übertraf. Allerdings sind in diesem Zeitraum auch viele Einsiedler:innen überliefert, deren Geschlecht nicht aufgezeichnet wurde: Liz Herbert McAvoy und Mari Hughes-Edwards, Introduction. Intersections of Time and Space in Gender and Enclosure, in: dies. (Hg.), *Anchorites, Wombs and Tombs. Intersections of Gender and Enclosure in the Middle Ages*, Cardiff 2005, 9. Auf den Zusammenhang der Erforschung von Heiligenviten komme ich im Verlauf des Beitrags zurück.

und Abb. 6–13].⁵ Sie basieren alle auf gezeichneten Vorlagen von Maerten de Vos [Abb. 3] und erschienen zwischen 1585 und 1600. Die vier Serien mit männlichen Einsiedlern wurden von Jan und Raphael Sadeler umgesetzt: *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremiticorum* erschien ohne Angabe von Ort und Jahr. Konsens in der Forschung ist, dass die Serie in Frankfurt am Main um 1585/87 herauskam. *Sylvae Sacrae* erschien in München 1594, *Trophaeum Vitae Solitariae* in Venedig 1598 und *Oraculum Anachoreticum* in Rom 1600. Die Serie mit weiblichen Einsiedlerinnen *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* wurde von Adriaen Collaert, teils mithilfe von Jan Collaert und Cornelis Galle, gestochen und verlegt. Auch sie erschien ohne Ort und Jahr – ihre Entstehung wird um 1600 in Antwerpen datiert. Jede der fünf Serien umfasst zwischen 24 und 29 Blätter mit Eremit:innen sowie ein Titelblatt. Zusammen bilden sie ein außergewöhnliches Großprojekt innerhalb der Bildkultur des späten 16. Jahrhunderts.⁶

Die Darstellung der Eremit:innen ist detailreich und formal sehr einheitlich gestaltet. Alle Druckplatten der fünf Serien weisen dasselbe Format auf. Die Protagonist:innen sind in stets etwa der gleichen Größe im Vordergrund zu sehen, häufig in oder vor einer Behausung oder Kapelle, und die Eremitagen sind in Landschaften eingebettet. Als Vorbild für die Ikonografie und die Darstellungsweise können sieben Grafiken mit Eremit:innen in Landschaften von Cornelis Cort nach Girolamo Muziano gelten [Abb. 1]. Doch das Projekt von de Vos, den Gebrüdern Sadeler und Collaert war ungleich umfangreicher.⁷ Es handelte sich um eine Auswahl von insgesamt 133 Einsiedler:innen, die jeweils mit einem eigenen Bild sowie einem begleitenden vierzeiligen Gedicht repräsentiert wurden. Unter ihnen sind Eremit:innen, Anachoret:innen, Asket:innen, Koinobit:innen und Reklus:innen, die in verschiedenen Jahrhunderten lebten, und von denen die meisten nur wenig bekannt waren.⁸ Neben den Wüstenvätern und Wüstenmüttern des

5

Vgl. The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, The Collaert Dynasty, Part IV, Oudekerk aan den IJssel 2005, Nr. 766–790. Für den vorliegenden Artikel habe ich mit dem Exemplar der fünf Serien der Zentralbibliothek Solothurn gearbeitet, Signatur ZBS GA I 1983; Ergänzend dazu habe ich auf Digitalisate der Exemplare aus dem Bestand des Rijksmuseum zurückgegriffen.

6

Dass die Serien bemerkenswert waren, zeigt sich etwa daran, dass Cornelis de Bie sie in *Het Gulden Cabinet* (1662) als einziges konkretes Werk in den Viten von Jan und Raphael Sadeler benannte. Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet Vande Edele Vry Schilder-Const* [...], Antwerpen 1662, Digitalisat der UB Heidelberg (10.01.2022), 462–466, 466.

7

Vgl. John J. Marciari, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550–1600*, Dissertation, Yale University 2000, 3 Bde., Bd. 1, 310.

8

Die jeweils spezifischen Formen des Rückzugs, die mit diesen verschiedenen Modellen verbunden sind, sind nicht immer scharf voneinander zu trennen bzw. überlappen sich begrifflich. So wird etwa manchmal zwischen Anachoreten als ortsfesten Religiösen und Eremiten als durchaus mobilen, wandernden Einsiedlern unterschieden. Vgl. McAvoy und Hughes-Edwards, *Gender and Enclosure*, 13. Allerdings ist in historischen Quellen die Verwendung der Termini oft nicht in dieser Weise differenziert. Auch in den Titeln der Grafikserien, die hier im Zentrum stehen, werden „Anachoret“ und „Eremit“ synonym



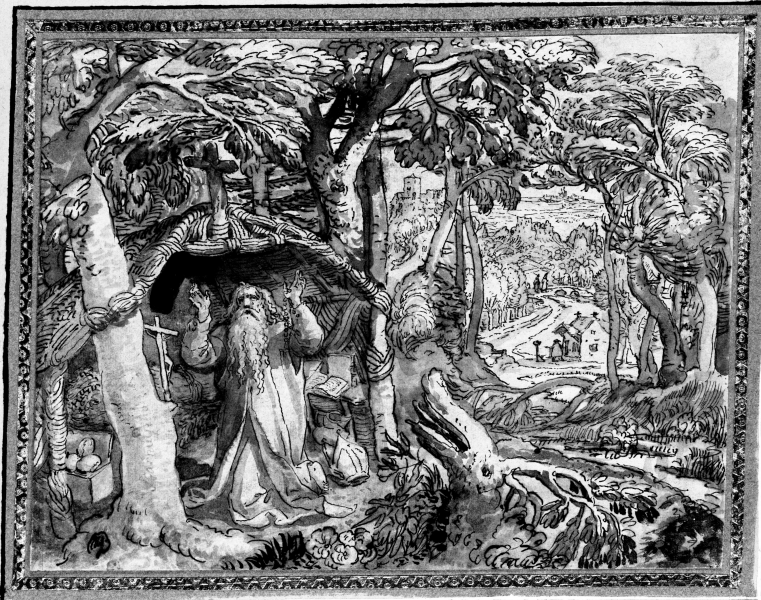
[Abb. 1]

Cornelis Cort nach Girolamo Muziano, Der Heilige Onuphrius, 1574, Kupferstich, 52,5 × 38,8 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-B16532 © Rijksmuseum, Amsterdam.



[Abb. 2]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Arnulf von Metz, Blatt 12/25 der Serie Trophaeum Vitae Solitariae, Venedig 1598, Radierung und Kupferstich, 16,8 × 0,3 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.318 © Rijksmuseum, Amsterdam.



ROMUALDUS.

[Abb. 3]

Marten de Vos, Der Hl. Romualdus im Gebet vor seiner Hütte (Vorzeichnung zu Arnulf von Metz), Feder in Braun, laviert, 15.9 × 20.1 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 79 B 17, fol. 5 recto © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders.

frühen Christentums firmieren auch lokal verehrte Einsiedler:innen des Hochmittelalters, die teils nicht zu den kanonisierten Heiligen zählten. Ihre Viten waren mehrheitlich nicht in der *Legenda Aurea* enthalten. Manche von ihnen wurden zwar in der Ostkirche, jedoch nicht im Westen verehrt, und die Informationen über ihre Leben mussten aus verstreuten Quellen zusammengetragen werden.⁹ Wer es war, der das gelehrte Wissen in das Projekt einbrachte, die Auswahl der Heiligen traf und die vierzeiligen *Carminae* schrieb, bleibt eine der zentralen, doch ungelösten Fragen um die Grafikfolgen.¹⁰ Die Serien waren sehr erfolgreich, zirkulierten weit und wurden mehrfach kopiert. Sowohl Nachdrucke der gesamten Grafikfolgen als auch Adaptionen einzelner Blätter oder Figuren in Gemälden waren verbreitet.¹¹ Die Serien umkreisen die eremitische Existenz in zahlreichen Beispielen. Jede:r Eremit:in interpretiert den Rückzug in die Einsamkeit auf eigene Weise. Darin unterscheiden sich die Bilder der Serien von den geläufigen und im 17. Jahrhundert weiter zunehmenden Darstellungen von anonymen Mönchen oder Eremit:innen in Landschaften. Konstruiert wird hier nicht ein Typus der* Eremit:in, vielmehr werden verschiedene Arten der eremitischen Existenz aufgezeigt.

Die Bilder der Eremit:innen-Serien stellen die liminalen Räume der Askese, Andacht und Nähe zu Gott dar und setzen die Betrachter:innen zu ihnen ins Verhältnis. Da die Distanz, die räumliche Entfernung der Eremit:innen von den Schauplätzen des gemeinschaftlichen Lebens, das konstitutive Element dieser Räume ist, erzeugen die Bilder ein Spannungsverhältnis: Sie vermitteln einerseits die Isolation vom sozialen menschlichen Leben, die den dargestellten Orten eigen ist, andererseits aber überwinden sie diese Distanz, erschließen die unzugänglichen Orte und bringen die Betrachter:innen nah an sie heran. Als ein erstes Beispiel sei Blatt 12 der Serie *Trophaeum Vitae Solitariae* herausgegriffen, das Arnulf von Metz (?–640) vorstellt [Abb. 2]. Der Adlige hatte zunächst militärische und höfische Ämter bekleidet, wurde 614 Bischof von Metz

verwendet und auch andere Formen wie etwa das gemeinschaftliche Leben der Koinobiten wird nicht begrifflich abgegrenzt. Vgl. auch Karl Suso Frank, Artikel „Eremitentum, mittelalterliches“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart, Bd. 3, Sp. 2129 sowie ders., Artikel „Einsiedler, Eremit“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg u. a. 1995, Sp. 557–559.

9

Vgl. Philippe Castagnetti, *Picta poesis et lecture de l'histoire monastique. Les quatre séries Oraculum anachoreticum, Solitudo, Sive vitae Patrum eremicolarum, Solitudo, Sive vitae foeminarum anachoritarum et Trophaeum vitae solitariae* de Sadeler et De Vos, in: Yona Dureau (Hg.), *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis 2020, 129–178, 135–137.

10

Vgl. Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, Helenus and Dorotheus. Marten de Vos and the Desert Fathers, in: Walter S. Melion, James Clifton und Michel Weemans (Hg.), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, Leiden/Boston 2014, 424–448, 442, 443.

11

Exemplarisch seien die 1606 von Thomas de Leu verlegten Nachstiche der Serie *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*; vgl. *The New Hollstein Dutch & Flemish: The Collaert Dynasty, Part IV, 12*. Vgl. zum Erfolg der Serien auch Isabelle de Ramaix, *Introduction*, in: *Les Sadeler, graveurs et éditeurs* (Ausst.-Kat. Brüssel, Bibliothèque royale, Chapelle de Nassau), Katalog: dies., Brüssel 1992, 9–20, 12. Zu weiteren Adaptionen s. weiter unten.

und zog sich später als Einsiedler in die Vogesen zurück.¹² In einer mit Stroh um Baumstämme herum konstruierten Hütte kniet der Heilige vor einem Kruzifix. Seine Eremitage befindet sich am Rande eines Waldes an einem Bachlauf. Bäume umstehen beschirmend seinen Rückzugsort, wobei ein Baumstumpf unmittelbar vor seiner Hütte ins Auge fällt. Die Bruchstelle des Stamms bildet zusammen mit einem Astloch eine Form, die an den Kopf eines Ungeheuers erinnert – ein Vergleich mit der in diesem Fall erhaltenen Vorzeichnung bestätigt, dass dies von vornherein zur Konzeption des Blattes gehörte [Abb. 3].¹³ Wie Michel Weemans bezüglich der Gemälde von Herri met de Bles argumentiert hat, können solche in der Form von Landschaftselementen wie etwa Felsen angedeuteten Motive Bedeutungen vermitteln und theologische Auslegungsmöglichkeiten für die in den Landschaften situierten Szenen bieten.¹⁴ Im Kontext der Eremitage lässt die Fratze im Baumstumpf an Dämonen denken, die den Eremiten in der Einöde heimsuchen. Das Bild der Fratze im Baumstumpf, das sich zugleich offenbart und entzieht, verunsichert den Blick. Es lässt die Wahrnehmung der Betrachter:innen zwischen Sehen und Einbilden schwanken und reflektiert so eindrücklich die Auseinandersetzung mit den Dämonen selbst, die den Einsiedler:innen in der Wüste nicht greifbar, vielleicht nur als quälende Fantasie, erscheinen.¹⁵ Bemerkenswert ist zudem, dass der dargestellte Arnulf von Metz selbst die Erscheinung nicht wahrnimmt, sondern dass diese vielmehr dezidiert die Sicht der Betrachter:innen adressiert. Sie werden gleichsam in die Wüste versetzt und mit dem Dämon konfrontiert. Dieses Element der dargestellten Landschaft lässt den Betrachtenden die Erfahrung der Wüste über eine irritierende Seherfahrung geradezu auf den Leib rücken.

An dem Beispiel zeigt sich exemplarisch, dass die Bedeutung der Wüste durch gestalterische Elemente subtil visuell vermittelt wird und dabei die Betrachter:innen eng in die – eigentlich unzugänglichen – Eremitagen einbezogen werden. An diesem bemerkenswerten Punkt setzt der vorliegende Beitrag an, indem er das Problem des Verhältnisses zwischen der Figur der* Eremit:in, des

12

Joachim Schäfer, Artikel „Arnulf von Metz“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (13.1.2022).

13

Die Zeichnung ist in einem Klebealbum im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin erhalten, das zwanzig der Vorzeichnungen Maerten de Vos' umfasst (Inv. 79 B 17). Die dort angebrachten Bildunterschriften sind allerdings fehlerhaft. Vgl. Adelheid Reinsch, *Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen 1967, 126–142.

14

Michel Weemans, *Pierres d'achoppement et ruses sacrées. Les paysages exégétiques et anthropomorphes de Herri met de Bles*, in: Denis Ribouillaut u. d.ers. (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florenz 2011, 27–50, 47.

15

Vgl. dazu Barbara Müller, *Die sieben Todsünden. Von der frühmonastischen Psychologie zur hochmittelalterlichen Volkstheologie*, in: *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman* (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern), Red.: Maria Horst und Fabienne Eggelhöfer, Ostfildern 2010, 16–28.

sie umgebenden Raums und der Position der Betrachtenden in den Druckgrafikserien nach Maerten de Vos untersucht. Dabei ist Raum nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Relationales, Hergestelltes zu verstehen. Dies gilt auf zwei Ebenen: erstens thematisch, insofern als die eremitische Praxis auf räumlicher Absonderung beruht. Daher sind die ideengeschichtlichen Voraussetzungen zu berücksichtigen, die das – besonders in diesem Umfang – ungewöhnliche Thema der Eremit:innen hat: Wie verstand man die Wüste als spirituellen Raum und wie die Eremiten selbst und ihre religiöse Lebensform? Zweitens gilt es aber auch für die Einrichtung des Raumes im Bild, die eine spezifische Relationierung zu den Betrachtenden umfasst. Überlegungen zur Gestaltung und narrativen Nutzung dargestellter Räume, wie sie insbesondere Wolfgang Kemp systematisiert hat, bilden einen Ausgangspunkt für die Analyse.¹⁶ Während diese sich auf Malerei bezogen und somit primär Einzelbilder untersuchten, stellt sich die Frage nach dem Raum für den Zusammenhang von Druckgrafiken in anderer Weise. Die Bedingungen der Serialität sowie die Nutzungskontexte frühneuzeitlicher Grafik müssen einbezogen werden. Daraus ergeben sich Fragen danach, was für eine Rezeptionshaltung die Stiche durch ihre ästhetische Struktur nahelegen, aber auch danach, was wir über die historische Rezeption der Serien sagen können, die in einer Zeit der konfessionellen Auseinandersetzungen und neuer, meditativer Formen des Bildgebrauchs hergestellt wurden.

I. Wildnis. Ikonografie der Landschaft

Die Distanz zur Zivilisation, Voraussetzung des eremitischen Lebens, manifestiert sich insbesondere im Bild der Wüste. Die Wüste wurde in der europäisch-christlichen Überlieferung mit verschiedenen Vorstellungen besetzt: Im Alten Testament ist sie Schauplatz der Offenbarung Gottes, im Neuen Testament der Prüfung; sie wurde als Ort der Versuchung und Dämonen, der Buße oder Zuflucht, als Paradies, als Randbezirk und Wildnis und als Ort der Einsamkeit, der der Stadt entgegengesetzt ist, imaginiert.¹⁷ Dabei variieren die mit dem Begriff „Wüste“ verbundenen Landschaftsbilder. Die im östlichen Mittelmeerraum vorhandene trockene Stein- oder Sand-Wüste des Alten und Neuen Testaments sowie des frühen Christentums hatte im Mittelalter in Europa sowohl in der Literatur als auch in Glaubenspraktiken ein Äquiva-

¹⁶

Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; mit Bezug auf Landschaftsmalerei vgl. Tanja Michalsky, „L'atelier des songes“. Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, 123–137. Für einen neueren Ansatz zum Problem des Bild-Raums und insbesondere der ästhetischen Grenze zwischen Bild- und Betrachter:innenraum vgl. Beate Fricke, *At the Threshold of Painting. The Man of Sorrows* by Albrecht Dürer, in: Péter Bokody und Alexander Nagel (Hg.), *Renaissance Metapainting*, Turnhout 2020, 209–238, bes. 221–223.

¹⁷

Vgl. Lindemann, *Die Wüste*, 45–97.

lent im Wald gefunden.¹⁸ Als weiteres zentrales Landschaftsmotiv für die Wüste sind Berge und Felsen zu nennen. Prominent figurieren sie etwa in einem berühmten Brief des Hieronymus, in dem er Wüste und Stadt einander gegenüberstellte. Er beschrieb, wie er sich, um für seine zuweilen sehnsüchtigen Gedanken an Rom zu büßen, vor dem Kreuzifix niederwarf und sich tagelang gegen die Brust schlug. Anschließend zog er sich noch weiter in die Wildnis zurück:

Mit mir selber unzufrieden, in meinem Entschlusse unbeugsam, drang ich allein noch tiefer in die Wüste vor. Wo ich eine Talschlucht, einen rauhen Berg, ein zackiges Felsgebilde sah, da ließ ich mich nieder zum Gebete, da machte ich daraus einen Kerker für mein sündiges Fleisch.¹⁹

Bemerkenswert sind in dieser Formulierung sowohl die konkrete Benennung von Landschaftselementen, die als „Talschlucht“, „rauer Berg“ und „zackiges Felsgebilde“ anschaulich attribuiert werden, als auch der Hinweis auf das „Sehen“, also das visuelle Wahrnehmen dieser Landschaften. Eindrückliche Landschaftsansichten kennzeichnen auch die bildlichen Darstellungen des Hieronymus in der Wüste im 16. Jahrhundert.²⁰ An ihnen lassen sich zwei Grundtendenzen der Landschaftsdarstellung ausmachen, die auch für die Landschaftsikonografie der Eremit:innen-Serien charakteristisch sind. Die Übersichtsdarstellung ist vor allem in der niederländischen Tradition vertreten, prominent in den Gemälden von Joachim Patinir und in den Grossen Landschaften Pieter Bruegels, die Hieronymus vor weiten Tälern und zerklüfteten Bergen platzieren [Abb. 4].²¹ Enge Landschaftsausschnitte, die die Wildnis durch schroffe Felsen, dichtes Gehölz und dunkle Bäume markieren, finden sich hingegen in Grafiken etwa von Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien [Abb. 5], Lukas Cranach dem Älteren und Hans Leu.²² Die in den 1570er Jahren produzierten Stiche von Cornelis Cort

18

Vgl. Jacques Le Goff, Die Waldwüste im mittelalterlichen Abendland, in: ders., *Phantasie und Realität des Mittelalters*, aus dem Französischen von Rita Höhner, Stuttgart 1990, 81–97; vgl. auch Lindemann, Die Wüste, 82, 83.

19

Hieronymus, 22. Brief, An Eustochium, zit. nach: *Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Briefe*, aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Ludwig Schade, 2 Bde., München 1936–1937, Bd. 1, 58–117, Zitat 69.

20

Einen Überblick gibt Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.), Kat. Nr. 51–67.

21

The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700: Pieter Bruegel the Elder, zusammengest. v. Nadine M. Orenstein, hg. v. Manfred Sellink, Oudekerk aan den IJssel 2006, Prints after Pieter Bruegel the Elder Nr. 50. Von Joachim Patinir sind mehrere Gemälde mit Hieronymus in weiten Landschaften bekannt. Als Beispiel sei hier verwiesen auf: Landschaft mit dem heiligen Hieronymus, 1516–1517, Öl auf Holz, 74 × 91 cm, Museo de Prado, Madrid, Inv. P001614.

22

Vgl. Eremiten und Ermitagen (Ausst.-Kat.), Kat. Nr. 52, 55, 56, 57, 59, 60.



[Abb. 4]

Johannes van Doetecum I und Lucas van Doetecum, nach Pieter Bruegel d. Ä., S. Hieronymus in Deserto, aus der Serie der Großen Landschaften, ca. 1555–1556, Radierung und Kupferstich, 29,7 × 42,5 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH, Inv. D 11260 © Graphische Sammlung ETH Zürich.



[Abb. 5]

Hans Baldung Grien, Heiliger Hieronymus als Büsser in einer Schlucht, um 1511, Holzschnitt, 22,4 × 15,7 cm, Zürich, Graphische Sammlung ETH, Inv. D 8487 © Graphische Sammlung ETH Zürich.

nach Girolamo Muziano, die, wie oben erwähnt, als unmittelbar orientierend für De Vos' Entwürfe gelten können, zeigen ähnlich enge Naturräume: Felsen und eine dichte Vegetation rahmen hier die Andacht der Eremit:innen [Abb. 1].²³

Beim Durchblättern der Eremit:innen-Serien von de Vos, den Sadeler-Brüdern und Collaert wird deutlich, dass die meisten der Landschaften nach den beiden erwähnten Möglichkeiten gestaltet sind. Um die insgesamt eher einheitlich aufgebauten Bilder zu variieren, wechseln sich dichte Waldlandschaften und weite Berglandschaften ab. Zwar finden sich vereinzelt auch Küsten und im Falle einzelner Heiliger, die als Koinobit:innen in Gemeinschaft lebten, kleine Siedlungen, doch überwiegen die Darstellungen von Eremit:innen auf Bergen und in Wäldern.²⁴ So wird mittels der Berglandschaft gleich im ersten Stich der *Sylvae Sacrae* wie ein Leitmotiv für die Serie die räumliche Entfernung der Eremitage vom Betrieb menschlichen Lebens herausgearbeitet. Die schwindelerregende Höhe, in der sich die Höhle des Einsiedlers Chariton befindet, wird dadurch unterstrichen, dass kein durchgehender Weg in das sich rechts erstreckende Tal zu sehen ist [Abb. 6].²⁵ Vielmehr grenzt der enge Felsvorsprung mit der Höhle unvermittelt an die weite Aussicht. Dieser Ort ist so hoch, dass man auf die Wolken blickt, die an den Berggipfeln im Mittelgrund hängen. Weitere formale Details betonen die Unzugänglichkeit der Eremitage. So bilden das Gelände und der schräg abgebrochene Stein über dem Eremiten parallele Linien, die eine Bewegung nach unten vermitteln. Die im Gebet vorgebeugte Haltung des Heiligen unterstreicht diese Dynamik. Der Körper des Eremiten und einige Landschaftselemente sind kompositorisch so miteinander verbunden, dass die Höhe und Abgeschiedenheit der kaum zu erreichenden Höhle in den Bergen nachempfindbar werden.

Durch die Konstruktion des Raums im Bild wird bei den Betrachtenden paradoxerweise ein Gefühl der Nähe hervorgerufen. Dies wird besonders im Vergleich zwischen den Eremit:innen in Berglandschaften und der *Großen Landschaft mit Hieronymus* von Bruegel deutlich. Bei Bruegel wird durch den hochliegenden

23

Hollstein: Cornelis Cort, Part II, Rotterdam 2000, Nr. 107, 111, 116, 121, 123, 131, 134. Vgl. Michel Hochmann, Girolamo Muziano et le paysage érémitique, in: Denis Ribouillault und Michel Weemans (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité / Sacred Landscape. Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Florenz 2011, 219–232; Michael Bury, *The print in Italy 1550–1620*, London 2001, Kat. 59 und 94–96.

24

Diese beiden Alternativen können auch als die zwei grundlegenden Typen der Landschaftsdarstellung um 1600 überhaupt beschrieben werden. Vgl. etwa Martin Papenbrock, *Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler*, Köln u. a. 2001; Stefan Bartilla, *Die Wildnis. Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600*, Freiburg i. B. 2005.

25

Vergleichbar sind beispielsweise Blatt 14 der Serie *Sylvae Sacrae* (Caluppanus), Blatt 6 der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum* (Joannes), Blatt 21 (Venerius) und 24 (Henricus) der Serie *Trophaeum Vitae Solitariae*, Blatt 17 (Landelius) der Serie *Oraculum Anachoreticum*.



[Abb. 6]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Chariton, Blatt 1/29 der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16.6 × 20 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.277 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Horizont ein sehr hoher Blickpunkt evoziert [Abb. 4]. Dieser ist nicht innerhalb der raumbildenden Landschaftselemente wie der schmalen, baumbewachsenen Ebene im Vordergrund verankert, wo der heilige Hieronymus lagert, sondern scheint ein gutes Stück über allem zu schweben. Im Gegensatz dazu wird in dem Stich mit Chariton den Betrachtenden ein Blickpunkt zugewiesen, der innerhalb des dargestellten Raumgefüges liegt. Durch die Gestaltung des Verhältnisses zwischen der Horizontlinie und der Größe und Position des Eremiten kann der Eindruck entstehen, man stünde auf dem schmalen Erdstreifen vor der Felsspalte, in der er sitzt. Vor der weiten Aussicht, die die Abgeschiedenheit, die Distanz dieser Eremitage von der menschlichen Geschäftigkeit – und auch von der gewohnten Umgebung der Betrachtenden – nachempfindbar werden lässt, entsteht ein Gefühl der Nähe. Auch wenn die Eremitage selbst für die Betrachtenden ein fremder Ort ist, zeigt sie sich gerade im Kontrast zu der ehrfurchtgebietenden Aussicht als Ort der Ruhe und Sicherheit, an der auch der Blick sich festhalten kann.²⁶

Darüber hinaus kennzeichnen einige Details die Felsspalte als Stätte der Kontemplation und der Nähe zu Gott. Der Rücken des Eremiten wird fast zärtlich durch den Felsen umrahmt, der den Linien seiner Schulter und seines Kopfes folgt. Einige herabhängende Pflanzen vor einer hellen Stelle deuten an, dass sich hier eine Öffnung im Felsen befindet, durch die Licht in die Höhle fällt. Sonnenbeschienen sind auch der kleine Platz direkt vor der Höhle und die Felswand rechts von dem Eremiten. Somit zeigen sich beide Seiten der Eremitage: Sie ist in ihrer Abgeschiedenheit und Wildheit *locus horribilis*, als Ort der Andacht und Gottesnähe *locus amoenus*. Durch die Gestaltung des Raumgefüges ist für die Betrachtenden die Vorstellung möglich, diesen Raum des Rückzugs von der Welt und der Kontemplation Gottes nicht nur aus der Distanz zu betrachten, sondern vielmehr selbst daran teilzuhaben. Dieser Eindruck zieht sich durch die Gesamtheit der Darstellungen.

II. Andacht und Studium der Eremit:innen – Andacht und Studium der Betrachtenden

Aufbewahrt und rezipiert wurden die Serien in der Bibliothek oder im *Studiolo* und somit ihrerseits an Orten der Konzentration und inneren Einkehr, des Alleinseins im Studium.²⁷ So befand sich das Exemplar, das heute in der Zentralbibliothek Solothurn aufbewahrt wird, seit 1667 in der Bibliothek des Solothurner Jesuitenkollegs

²⁶

Zur „lebensweltlichen Fremdheit“, die dem Begriff der Wüste eingeschrieben ist, vgl. Uwe Lindemann, „Passende Wüste für Fata Morgana gesucht“. Zur Etymologie und Begriffsgeschichte der fünf lateinischen Wörter für *Wüste*, in: ders. und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, 87–99, 89.

²⁷

Auf diese Parallele zwischen Eremitage und Studierzimmer, Atelier und Labor in der Neuzeit hat Göttler, *Realms of Solitude*, 9–17 hingewiesen.

und gehörte dort zu einem besonderen Bestand, der der Krankenstation zugeordnet war.²⁸ Hier lässt sich also ein spezieller Rezeptionsrahmen nachvollziehen. Gerade Kranke, die zeitweilig vom Lehrbetrieb, gemeinsamen Studium und Sozialleben des Kollegs ausgeschlossen waren, aber für sich Bilder betrachten und studieren konnten, wurden hier offenbar dazu angeregt, sich mit den Serien zu beschäftigen. Doch nicht nur in diesem Einzelfall, sondern auch schon aufgrund der eher geringen Größe der Stiche und der Tatsache, dass sie meist in Buchform gebunden waren, eignen sie sich eher für das individuelle Studium als zum gemeinsamen Betrachten in einer Gruppe mit Gespräch. Somit, so könnte man sagen, entsteht für die Betrachter:innen eine Art Spiegelung: Sie befinden sich allein in der Bibliothek und studieren die Stiche, die ihnen die Teilhabe an einsamen Räumen der Andacht, des Studiums, der Askese und Meditation vermitteln. Durch die Serialität, in der sich die einzelnen Bilder „different und indifferent zueinander verhalten“, kommt dieses stets konstante Thema in vielfältigen individuellen Varianten zur Anschauung.²⁹ Während viele der Stiche das Gebet der Eremit:innen vor dem Kreuzifix darstellen, rücken einige auch Gelehrsamkeit und Studium ins Zentrum. So erinnert etwa die Klausur des Evagrius mit Buchregalen, Lesepult, Tintenfass und Sanduhr an eine Studierstube [Abb. 7].³⁰ Diese zwei Arten der religiösen Auseinandersetzung, die die meisten der Eremit:innen repräsentieren und die als Spiegelung für die Rezeptionshaltung der Betrachter:innen gesehen werden können – andächtige Meditation einerseits und gelehrsameres Studium andererseits – finden sich tatsächlich auch in der Rezeptionsgeschichte der Stiche wieder.

III. Didaktische und devotionale Rezeption

Aufschluss darüber geben etwa verschiedene Adaptionen, für die einzelne Blätter und Figuren in andere Medien übertragen wurden. Im Umfeld der katholischen Reform wurden sie als Vorlagen für raumfüllende sakrale Bildprogramme genutzt. Bekannte Beispiele

28

Der Band trägt einen handschriftlichen Besitzvermerk von 1667 und zusätzlich den Hinweis „Pro Infirmaria“, also für die Krankenstation. Vgl. dazu auch Ian Holt, Die Solothurner Jesuitenbibliothek (1646–1773) und ihre Gönner. Die Bibliothek Franz Haffners und weitere Schenkungen und Vermächtnisse, in: *Jahrbuch für solothurnische Geschichte* 80, 2007, 247–277, 254, 255.

29

Vgl. zum Verhältnis von Einzelbild und Serie Claudia Blümle, Von Bild zu Bild. Serie und Klassifikation in Théodore Géricaults *Monomanenporträts*, in: Gerhard Scholtz (Hg.), *Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*, Berlin 2017, 31–58, Zitat 46. Zur Wiederholung als Mittel religiöser Erziehung auch im Kontext der Visuellen Kultur der Neuzeit vgl. Arnold Witte, The Power of Repetition. Christian Doctrine and the Visual Exegesis of Nature in Sixteenth- and Seventeenth-Century painting, in: Denis Ribouillaut und Michel Weemans (Hg.), *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florenz 2011, 93–112.

30

Evagrius schrieb Abhandlungen und Anleitungen für das Mönchtum, insbesondere setzte er sich mit der Versuchung durch Laster bzw. Dämonen auseinander. Vgl. Friedrich Wilhelm Bauz, Artikel „Evagrius Ponticus“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, 1990, Sp.1575–1576.



[Abb. 7]

Jan Sadeler nach Maerten de Vos, Evagrius Ponticus, Blatt 19/29 der Serie Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum, wahrsch. Frankfurt ca. 1585/1587, Radierung und Kupferstich, 17,5 × 20,9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1890-A-16013 © Rijksmuseum, Amsterdam.

sind etwa die Fresken von Paul Bril im Korridor des Caldariums in der Kirche St. Cecilia in Rom (ca. 1600)³¹ und die Landschaftsgemälde mit Eremiten, die Kardinal Federico Borromeo bei Paul Bril und Jan Brueghel in Auftrag gab (1596 und 1597). Auffallend ist dabei, dass Brueghel alle Details wegließ, die die Eremiten identifizierbar machten und so die Aussage veränderte: Statt den besonderen Lebenswandel bestimmter Eremiten zeigen seine Gemälde vielmehr das allgemeine Modell eines zurückgezogenen Lebens in der Wildnis. Sie führen, wie Pamela Jones herausgearbeitet hat, ein monastisches Ideal sowie eine spezifische religiöse Auffassung von Natur vor Augen.³² In den räumlich-skulpturalen Zusammenhang eines Gartens wurden die Stiche im religiösen Teil des Schlossparks von Hellbrunn überführt, den der Salzburger Bischof Markus Sittikus in den Jahren nach seinem Amtsantritt 1612 anlegen ließ. Dort wurden sechs Eremitagen mit lebensgroßen Skulpturen von Einsiedlern unter Rückgriff auf die Serien gestaltet.³³ Ein weiteres, wenig bekanntes Beispiel für eine intensive und immersive Rezeption ist ein Raum im Schloss Gaillard in Morbihan in der Bretagne, der um 1640 mit 57 Gemälden mit Eremiten nach den fünf Serien nach Maerten de Vos ausgestattet wurde.³⁴ Allgemein lässt sich sagen, dass vergleichbare raumbildende Malereien mit Einsiedler:innen in Landschaften dahingehend interpretiert wurden, dass sie einen spirituellen Rückzugsort in der Wildnis, eine Eremitage, vorstellbar werden lassen und somit gleichsam virtuelle Räume der Andacht und Meditation schaffen.³⁵

31

Carla Hendriks, *Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril*, Florenz 2003, 60.

32

Vgl. Pamela Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993, 78, 79; 131–135. Borromeo sah in der Natur als Schöpfung einen Ausdruck der Weisheit und Güte Gottes gegenüber den Menschen, weshalb er flämische Landschaftsgemälde in seine Sammlung sakraler Kunst inkludierte.

33

Vgl. die Beschreibung Hellbrunns von Johann Stainhauser aus dem Jahr 1619, Salzburg Museum, SMCA, Hs 2206, abgedruckt in: Werner Rainer, Marcus Sitticus. Die Regierung des Fürsterzbischofs nach der Chronik von Johannes Stainhauser, Salzburg 2012, 461–470, 466–469. Die Eremitorien sind nicht erhalten, aber die von Stainhauser aufgezeichneten Inschriften, die dort jeweils auf Tafeln angebracht waren, entsprechenden exakt den *Carminae* der Serien. Die Beschreibungen der Figuren stimmen zumindest zum Teil mit den Bildern überein.

34

Vgl. den Eintrag auf der *plateforme ouverte du patrimoine* des französischen Kulturministeriums (12.11.2021). Die Paneele sind wandfüllend in drei Reihen übereinander angebracht. Weiterer Teil der Raumausstattung sind neun Gemälde mit Szenen aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers, die oberhalb der drei Reihen im Täfer angebracht sind. Über die genauen Umstände des Auftrages und seiner Ausführung ist nichts bekannt.

35

Selbstverständlich gab es auch vergleichbare Darstellungen, die nicht auf der Vorlage der Kupferstiche nach Maerten de Vos basierten und die teils auch früher datieren. Eine Aufzählung verschiedener Beispiele findet sich bei Woźniakowski, *Die Wildnis*, 163–165. Unter den Einzelstudien aus jüngerer Zeit seien genannt: Steffen Zierholz, *Landscape and Visual Exegesis. Solitude in the Chapel of Fra Mariano Fetti in San Silvestro al Quirinale*, in: Enenkel und Göttler, *Solitude*, 310–335; Arnold A. Witte, *The Artful Hermitage. The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Diaeta*, Rom 2008, 136–141; Marciari, *Girolamo Muziano*, Bd. 1, 305–318. Die Gartenanlage in Hellbrunn ist bislang nicht in entsprechender Weise untersucht worden.

Einen ähnlichen meditativen Zugang hat Christine Göttler auch für die Eremit:innen-Serien selbst geltend gemacht, insbesondere für die zweite Serie, *Sylvae Sacrae*, die im Umfeld des Münchner Hofes unter Wilhelm V. entstand.³⁶ Demnach konnten die Stiche dazu anregen, im Geiste die Vorstellung eines inneren Rückzugsorts der Kontemplation und Andacht (*retraite spirituelle*) zu schaffen.³⁷ Dies steht im Zusammenhang mit Andachtspraktiken der Verinnerlichung und Meditation, die sich im Rahmen der katholischen Reform etablierten, etwa durch die *Exercitia Spiritualia* des Ignatius von Loyola (1548). Diese Übungen umfassten insbesondere auch eine räumliche Imagination, das Aufsuchen von Orten oder Umgebungen im Geiste.

Neben einer solchen Nutzung der Stiche im Rahmen der religiösen Praxis sind sie aber auch – und vor allem – als ein großangelegtes hagiografisches Projekt im Medium des Bildes zu verstehen. Sie beruhen auf einer eingehenden Beschäftigung mit historischen Einsiedler:innen und vermitteln deren Leben auch den Betrachter:innen weiter. Die durchgängig ähnliche Gestaltung der Stiche in Format und Bildaufbau legt es nahe, die Serien als ein umfassendes Ganzes zu verstehen. Anhand erhaltener Exemplare zeigt sich, dass sie tatsächlich so rezipiert wurden, denn mehrfach finden sich alle fünf Serien zu einem Band zusammengebunden.³⁸ In der Abfolge der einzelnen Szenen entfaltet sich ein breites Spektrum eremitischer Lebensformen, wobei sich im Durchblättern der Bilder Repetition und Variation der Motive die Waage halten. Martin Kirves hat dafür argumentiert, die Bilder der vier Serien mit männlichen Eremiten als Darstellungen des Topos „Wüste“ und des Topos „Eremit“ zu verstehen. Er konnte zeigen, dass einzelne Motive in den Grafiken symbolisch oder allegorisch bestimmte Grundideen zur Anschauung bringen, die das frühchristliche Eremitentum prägten und in der schriftlichen Überlieferung zu finden sind.³⁹ Dies

36

Christine Göttler, *The Art of Solitude. Environments of Prayer at the Bavarian Court of Wilhelm V.*, in: *Art History* 40, 2017, 405–429 415, 416; dies., „Sacred Woods“. Performing Solitude at the court of Duke Wilhelm V of Bavaria, in: Enenkel und Göttler, *Solitude*, 140–176, 166, 167; knapp angedeutet hat eine solche Deutung auch Martin Kirves, *Die Einsiedelei als topischer Ort. Johann und Raphael Sadelers Eremiten-Darstellungen*, in: Elke Koch und Heike Schlie (Hg.), *Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, Paderborn 2016, 325–354, 350.

37

Göttler, *Environments of Prayer*, 415. Göttler weist darauf hin, dass es gerade die Vielfalt der dargestellten Orte sei, die die Betrachtenden das Imaginieren eines inneren Rückzugsortes ermögliche, vgl. 417, 418.

38

Vgl. Thea Vignau-Wilberg, *Eremiten und Einsiedeleien. Bilder zur Einkehr und Erbauung / Hermits and Hermitages. Images for Contemplation and Edification*, in: *In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600 / Citizens of Europe. Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600* (Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek), München 2005, 365–402, 373. Dazu gehört auch das Exemplar in der ZB Solothurn, das ich für die vorliegende Untersuchung verwendet habe.

39

Kirves, *Die Einsiedelei*. Der Autor lässt die Existenz der Serie *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* (1600) unerwähnt, was die Frage aufwirft, ob und warum der hier in Anschlag gebrachte Diskurs um die Topoi der Wüste und des Eremiten weibliche Askese, obwohl sie bereits früh prominente Exponentinnen kannte, nicht einzuschließen vermag.

verdeutlicht einmal mehr die Gelehrsamkeit und Genauigkeit, mit der die Bilder der Serien ausgearbeitet wurden. Allerdings erschöpfen sich die Serien keineswegs in topischen Motiven, im Gegenteil wird der Eindruck vor allem durch die Individualität und Vielzahl der Eremit:innen beherrscht. Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Darstellungen für ihre frühneuzeitlichen Rezipient:innen nicht einfach transparent und lesbar waren. Die zahlreichen unbekannteren Eremit:innen in den Serien von De Vos, den Sadeler-Brüdern und Collaert erzeugen vielmehr Neugier und Fragen: Um wen handelt es sich bei dieser* Heiligen? Wo und wann lebte sie*? Was vermitteln die ikonografischen Details über das Leben dieser* Eremit:in, und der* nächsten, und der* nächsten? Zum Teil lassen sich diese Fragen bei genauem Hinsehen und durch die begleitenden Zeilen beantworten, jedoch nur zum Teil.

Diesen Umstand nahmen zeitgenössische Rezipient:innen durchaus als Problem wahr, wie anhand der Auseinandersetzung des Kölner Kapuziners Georg Garnefelt mit den Serien deutlich wird. Garnefelt trug umfassende Informationen und Daten zu allen 133 dargestellten Heiligen zusammen und veröffentlichte sie 1621, also rund zwanzig Jahre nach Erscheinen der letzten Serie, unter dem Titel *Elucidationes Sacrae in quinque Libros de Imaginibus Antiquorum Eremitarum*.⁴⁰ Im Vorwort seines Buches wies er auf das Problem hin: Die Stiche mit den kurzen *Carminae* allein erlauben es nicht, oder nur in Ansätzen, zu verstehen, was im Einzelnen dargestellt ist, da die meisten der Eremit:innen kaum bekannt sind.⁴¹

Aus diesem Grund erschloss Garnefelt in seinem Buch die Grafikserien systematisch. In einer umfangreichen Tabelle sind zunächst alle Eremit:innen alphabetisch aufgeführt, mit einer Angabe zur Lokalisierung in den fünf Serien, dem Ort ihrer Herkunft, ihrem Amt oder ihrer wichtigsten Leistung, dem Ort ihrer Eremitage, dem Todesjahr oder dem Zeitraum ihrer Aktivität sowie einer Angabe zu den Schriftquellen, die von ihnen berichten.⁴² Daran anschließend finden sich, der Reihenfolge der Serien entsprechend, kurze Texte zu jeder* einzelnen Eremit:in, wobei Garnefelt jeweils die vierzeiligen *Carminae* der Stiche wiedergab und sie um ausführlichere Lebensbeschreibungen ergänzte.⁴³ Zusätzlich

40

Georg Garnefelt, *Elucidationes Sacrae in quinque Libros de Imaginibus Antiquorum Eremitarum, Köln 1621*. Das Exemplar der Universität Gent ist bei [Google Books](#) digital zugänglich (13.10.2021). Prosperetti, De Vos and the Desert Fathers, hat diese Quelle ausfindig gemacht und dargelegt, wie Garnefelt darin die einzelnen Heiligen der Serien für andere Rezipient:innen erschloss.

41

Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, Vorwort, n. p.

42

Unter dem Titel *Index Alphabeticus Pro Eremitis*, Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, n. p.

43

Darüber hinaus klärt er wo nötig auch Details der Überlieferung, etwa zum Namen des Eremiten, der in der ersten Serie, und daher auch in Garnefelts Buch, unter dem Namen Abraham auftaucht, in anderen Quellen aber häufig Ephrem der Syrer genannt wird. Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, 4.

bettete er die Eremit:innen und ihre Bilder in die Praktiken der Heiligenverehrung ein, indem er jeweils das Datum ihres Gedenkens anführte.⁴⁴

Garnefelts Unternehmen ist im Rahmen des verstärkten Interesses an einer historisch genaueren Aufarbeitung von Heiligenviten zu verstehen, das in der Folge der Reformation auf katholischer wie auch auf protestantischer Seite entstand.⁴⁵ In seinem Vorwort verortete er selbst sein Buch im Umfeld katholischer Gelehrter wie Laurentius Surius, Heinrich Canisius und Heribert Rosweyde, die hagiografische Studien betrieben und publiziert hatten.⁴⁶

Garnefelts Kritik und sein Buch machen deutlich, dass das hagiografische Projekt der Eremit:innen-Serien selbst innere Widersprüche aufweist beziehungsweise eine Rezeptionshaltung evoziert, die es letztlich nicht vollständig einlöst. Zwar werden in den Serien individuelle Heilige höchst spezifisch präsentiert, ihre Namen genannt und ihre jeweiligen Auszeichnungen und Geschichten angedeutet. Allerdings bleiben diese Repräsentationen der Heiligen inhaltlich nur begrenzt zugänglich, es gibt keinerlei zeitliche oder räumliche Verortung, so dass sie für eine religiöse Heiligenverehrung nur bedingt nutzbar sind. Garnefelts ergänzende *Elucidationes* zielten auf eine Nutzbarmachung der Bilder im Rahmen der religiösen Praxis ab.

Es lässt sich festhalten, dass die Rezeptionshaltungen zwischen einer allgemeinen, andächtigen Adaption des Eremitage-Motivs als Anregung zur Meditation einerseits und der gelehrten, intellektuellen Auseinandersetzung mit den Viten der einzelnen Heiligen andererseits auseinanderklaffen. Man könnte vermuten, dass aus diesen zwei verschiedenen Rezeptionsangeboten, die offenbar in den Serien angelegt sind, auch die – von Garnefelt festgestellten – Unstimmigkeiten in der Konzeption resultieren. Um dies genauer einordnen zu können, lohnt ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der Serien. Diese waren wahrscheinlich nicht von vornherein als ein so umfangreiches Gesamtprojekt geplant. Vielmehr lässt sich erkennen, dass erst einige Zeit nach Fertigstellung der ersten Serie ein neuer Impuls für die zweite und die nachfolgenden Serien erfolgte und ihre Entwicklung zudem durch die konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit geprägt wurde.

44

Vgl. auch Prosperetti, *De Vos and the Desert Fathers*, 442.

45

Vgl. Göttler, *Environments of Prayer*, 406.

46

Garnefelt, *Elucidationes Sacrae*, n. p. (*Epistola ad Lectorem*). Diese Autoren lieferten wichtige hagiografische Publikationen. Als Karthäusermönch in Köln stand Garnefelt in direkter Nachfolge von Laurentius Surius, der ebenfalls Karthäuser in Köln gewesen war und das sechsbändige *De probatis vitis Sanctorum 1570/76* veröffentlicht hatte. Die *Vitae Patrum* des Jesuiten Heribert Rosweyde erschienen 1615, später wurden die Bemühungen um die Heiligenviten in dem Großprojekt der *Acta Sanctorum* fortgesetzt. Vgl. zur Auseinandersetzung Garnefelts mit Rosweyde: Bernard Joassart, Georg Garnefelt et les *Fasti Sanctorum* d'Héribert Rosweyde, in: *Analecta Bollandiana* 137, 2019, 409–427.

IV. Kontexte der Konfessionalisierung

Der Produktionskontext der fünf Grafikserien erstreckt sich über 15 Jahre und verschiedene Städte. Maerten de Vos, Jan und Raphael Sadeler und Adriaen Collaert stammten aus Antwerpen und waren im dort ansässigen Druckgewerbe verwurzelt. Ihre gemeinsame Arbeit an den vier Serien männlicher Eremiten müssen De Vos und die Sadelers jedoch über weite Distanzen hinweg organisiert haben, da letztere zwischen 1583 und 1600 in verschiedenen europäischen Städten tätig waren. Entsprechend erschienen die Serien in Frankfurt am Main, München, Venedig und Rom. Thea Vignau-Wilberg, die den ersten eingehenderen Beitrag zu den Serien verfasste, brachte sie vor dem Hintergrund des historischen Kontexts in Antwerpen mit der Kunst der katholischen Reform in Verbindung.⁴⁷ Antwerpen war 1585 von den spanischen Truppen unter Alexander Farnese zurückerobert worden und wurde darauf schnell und mit großem Druck rekatholisiert. 40–45 Prozent der Einwohner waren protestantisch – wer nicht innerhalb von vier Jahren konvertierte, musste die Stadt verlassen. Auch für die Brüder Sadeler ist eine Nähe zum Protestantismus vermutet worden, ohne dass ihre konfessionelle Zugehörigkeit eindeutig belegt wäre. Sie verließen 1585 Antwerpen aus geschäftlichen Gründen und begaben sich über Frankfurt und München nach Italien.⁴⁸ Maerten de Vos war Lutheraner, blieb in Antwerpen und konvertierte zum Katholizismus. Er beteiligte sich in der Folge, wie auch andere konvertierte Künstler:innen und Verleger:innen, an gegenreformatorischen Projekten.⁴⁹

In der Abfolge ihres Erscheinens ist für die Eremit:innen-Serien allerdings nicht von vornherein eine katholische Ausrichtung erkennbar, vielmehr ist eine Veränderung ihrer konfessionellen Markiertheit im Verlauf ihres Erscheinens zu bemerken: Die als erste herausgebrachte Serie, *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremiticolarum* ist konfessionell nicht klar zuzuordnen. Sie umfasst im Wesentlichen Bilder der Wüstenväter, also jener Mönche, die ab dem späten 3. Jahrhundert in den Wüsten Ägyptens, Palästinas und Syriens siedelten, um ein Leben in Zurückgezogenheit und Askese zu führen. Ihre Viten stießen in der Folge der Reformation bei katholischen ebenso wie bei protestantischen Gelehrten auf neues Interesse. Im Zuge der Bemühungen um eine quellenkritische, historisch genauere Aufarbeitung von Heiligenviten erschien 1544

⁴⁷

Vgl. Vignau-Wilberg, Eremiten und Einsiedeleien, 365, 366, 368.

⁴⁸

Vgl. Ramaix, Introduction, 9–12.

⁴⁹

Vgl. Stephanie Porras, The Real, Rejected and Virtual Travels of Marten de Vos, in: Kathrin Wagner, Jessica David und Matej Klemenčič (Hg.), *Artists and Migration, 1400–1850. Britain, Europe and Beyond*, Newcastle upon Tyne 2017, 128–144, 133, 134; Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1980, 26, 27.

in Wittenberg etwa eine Bearbeitung der *Vitae Patrum* des reformatorischen Theologen Georg Maior mit einem Vorwort Martin Luthers.⁵⁰ Die Stiche der *Solitudo*-Serie enthalten keinerlei Paratexte, die einen Hinweis auf eine konfessionelle Verortung geben würden – keine Widmung, nicht einmal Erscheinungsort oder -jahr. Sie erschienen also in neutralem Kontext und richteten sich an Interessierte beider Konfessionen.

Erst ab der zweiten Serie sind die Stiche durch Widmungen auf ein dezidiert katholisches Umfeld bezogen: *Sylvae Sacrae* war Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmet,⁵¹ die dritte Serie, *Trophaeum Vitae Solitariae*, dem Kardinal Enrico Caetani. Die vierte Serie, *Oraculum Anachoreticum*, war Papst Clemens VIII. dediziert und *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum* dem Abt des Benediktinerklosters Saint-Bertin in Nordfrankreich, Vaast de Grenet. Während zwischen dem Erscheinen der ersten (1585) und zweiten Serie (1594) zudem ein Abstand von etwa neun Jahren lag, kamen die übrigen Serien in vergleichsweise dichter Abfolge 1598, 1600 und 1600 heraus. Dies lässt den Schluss zu, dass es von der ersten zur zweiten Serie eine Verschiebung hin zu einer konfessionellen Ausrichtung gab.⁵² Auch ist zu vermuten, dass nicht von Anfang an der Plan eines großen Projekts von insgesamt vier beziehungsweise fünf Serien bestand, sondern sich dieser erst sukzessiv herauskristallisierte. Bemerkenswert ist, dass die Rezeption der Serien nicht nur zu Beginn, sondern auch noch nach deren vollständigem Erscheinen nicht allein von katholischer, sondern auch von protestantischer Seite erfolgte. So wurden in einer deutschsprachigen Übersetzung der *Vitae Patrum* von dem Lutheraner Georg Maior, die 1604 erschien, kleinere Holzschnitt-Adaptionen von Eremit:innendarstellungen aus der ersten Serie *Solitudo* wie auch aus der zweiten Serie *Sylvae Sacrae* abgedruckt.⁵³

Insgesamt wurde von katholischer Seite eine deutliche Tendenz zu einer meditativen Nutzung des Eremitage-Motivs in die

50

Das Buch erfuhr mehrere Auflagen und wurde auch ins Deutsche übersetzt. Referenziert sei hier die verbreitete Ausgabe von 1578: Georg Maior, *Vitae Patrum, in usum ministrorum verbi, quod ad eius fieri potuit repurgatae [...]. Cum praefatione D. Doctoris Mart. Luth.*, Wittenberg 1578, Digitalisat [online](#) verfügbar (08.11.2021). Die deutschsprachige Übersetzung: Georg Maior, *Vitae patrum das ist: das Leben der Altväter. Zu nutz den Predigern göttlichen Worts [...], mit einer Vorrede Doctor Martin Luther*, Lübeck 1604. Digitalisat [online](#) verfügbar (08.11.2021).

51

Zudem präsentiert das Paragramm in 18 Distichen die Eremiten als Ideal ursprünglicher Frömmigkeit, was als katholische Inanspruchnahme gelesen werden kann. Vgl. Velhagen, Eremiten und Ermitagen, 17. Vgl. zu dem Kontext der Serie *Sylvae Sacrae* eingehend Göttler, Environments of Prayer; dies., Performing Solitude.

52

Prosperetti bemerkt, dass die Serien in ihrer späteren Rezeption weiter im Sinne des Katholizismus vereindeutigt wurden: In den Kopien von Thomas Leu wurden Heiligenscheine hinzugefügt. Vgl. Prosperetti, De Vos and the Desert Fathers, 445, 446.

53

Maior, *Leben der Altväter*. Es handelt sich um Adaptionen der folgenden Stiche: *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum*, die Blätter 6 (Johannes Cassianus), 20 (Or), noch einmal 6, hier irrtümlich für Apollonius, 22 (Macarius von Ägypten), 1 (Paulus von Theben), 3 (Hilarion), 5 (Malchus), 2 (Antonius); *Sylvae Sacrae*, Blatt 3 (Ephrem der Syrer).

Rezeption der Serien eingebracht, wie die oben genannten Beispiele für Adaptionen der Stiche in Gemälden, Raumausstattungen und Gartenanlagen deutlich zeigen. Die beiden Rezeptionsmodi – eine gelehrsame Auseinandersetzung mit den einzelnen Heiligen und eine devotionale, meditative Rezeption der Bilder – widersprechen einander jedoch nicht, sondern gehen vielmehr ineinander über. Die mit viel Gelehrsamkeit aus der schriftlichen Überlieferung zusammengetragenen Informationen wurden aufwändig in Bilder übertragen – statt in einer schriftlichen Vitensammlung wurden sie als visuelles Kompendium umgesetzt. Offenbar war es von Bedeutung, die Eremit:innen sichtbar zu machen. Den Gründen dafür ist im Folgenden nachzugehen.

V. Studium, Andacht und Handwerk. Metapikturale Details und die Rolle der Autoren und Betrachtenden

Betrachtet man die Serien im Kontext der in dieser Zeit gängigen devotionalen Ausrichtung von Druckgrafikserien, so fällt auf, dass sie nicht unmittelbar zur Versenkung in das Leben und Leiden Christi anleiten, sondern höchstens auf einer zweiten Ebene, vermittelt über die Eremit:innen, die das Leiden Christi kontemplieren.⁵⁴ So leiten sie zu einer Meditation über die Meditation selbst, ihre Räume, Kontexte und Modi, an. Das oben beschriebene Moment der Spiegelung zwischen den Betrachtenden und den Eremit:innen wird dabei durch einzelne Details konkretisiert, die die innerbildliche Ebene der Darstellung überschreiten und die Produktion und Rezeption der Bilder selbst reflektieren.

In Anlehnung an Studien zu Metamalerei können solche Bildelemente auf ihr selbstreflexives Potenzial hin befragt werden.⁵⁵ Dabei geht es allerdings nicht um eine Reflexion des Status des Bildes als Bild, auf die Victor Stoichita mit seinem grundlegenden Werk zur Metamalerei abzielte, sondern vielmehr um eine Praxis mit dem Bild im Prozess von Produktion und Rezeption. Diese wird in einzelnen Blättern der Serie thematisiert. Eines dieser Blätter ist der Stich zu Martius von Auvergne, der die handwerkliche Tätigkeit des Eremiten zeigt [Abb. 8]. Mit dynamischem Schritt und den Blick nach oben gerichtet führt Martius eine Hacke. Die Höhle, in der er hoch über einem Flusstal in den Bergen lebt, hat er offenbar

54

Grundlegend dazu Walter S. Melion, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625*, Philadelphia 2009. Auch Francis de Sales (1567–1622), der in seiner *Introduction à la vie dévote* (1609 erstmals erschienen) den Gläubigen vorschlug, sich selbst mitten im geschäftigen Alltag, immer wieder in eine innere Einsamkeit des Herzens zurückzuziehen, um zu kontemplieren, verband dies eng mit den sonst geläufigen *loci* von Geburt und Tod Christi: Golgotha, die Krippe in Bethlehem und der Tag der Auferstehung nennt er als diejenigen Orte, an die man sich dabei imaginär begeben solle, und bezeichnet sie metaphorisch als Eremitagen. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Paris 1641, [online](#) verfügbar (20.11.2021), 103–107, bes. 106, 107. Vgl. zu Francis de Sales: Agnès Guiderdoni, *Constructing the Imaginary Desert of the Soul in Emblematic Literature*, in: Enenkel und Göttler, *Solitudo*, 208–241.

55

Vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, relevant für den Zusammenhang hier insbes. 15–83.



[Abb. 8]

Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Martius von Auvergne, Blatt 10/29 der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16,8 × 20 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.286 © Rijksmuseum, Amsterdam.

selbst in den Fels gehauen, wie der vierzeilige Text bestätigt, und er ist gerade dabei, sie weiter auszugestalten. Auf bemerkenswerte Art wird hier neben der handwerklichen Arbeit dennoch auch der andere Aspekt des Einsiedlerlebens, die Andacht, in das Bild eingeführt: Auf der Mittelachse am unteren Bildrand, an der ästhetischen Schwelle zwischen Bildraum und Betrachter:innen-Raum, ist ein aufgeschlagenes Buch mit einem Rosenkranz auf einem Steinblock abgelegt.⁵⁶ Es ist den Betrachtenden so zugewandt, als könnten sie darin blättern und als läge es dort für sie zur Andacht bereit. Buch und Rosenkranz, die sonst in zahlreichen Bildern der Serien als Attribute der eremitischen Kontemplation vor den knieenden Eremit:innen liegen, adressieren hier direkt die Betrachtenden. Ihnen kommt in diesem Stich also ein besonderer Status zwischen Attribut und metapikturalem Beiwerk zu.⁵⁷ Sie sind ein Appell, dem Beispiel des Eremiten zu folgen und sich der Andacht und dem Gebet zu widmen. Die auffällige Distel, die neben dem Steinblock mit dem Buch wächst, verweist zudem auf die Härte der Askese und die Schmerzen der Nachfolge Christi.

Diese Gegenstände an der Schwelle zwischen Betrachter:innenraum und Bildraum sind als gezielt platzierte Zeichen zu verstehen, die die Tätigkeit sowohl der Autoren der Grafikserien als auch der Betrachter:innen ansprechen.⁵⁸ Verdeutlicht wird dies durch die räumliche Nähe des dargestellten Buches zu den zwei Paratexten, die zum Bild gehören, den erläuternden vier Versen unter dem Bild sowie der Inskription der Autoren „Raphael Sadeler fecit, Martin de Vos inve.“, die auf dem Steinblock angebracht ist. Durch erstere werden das Lesen der Verse und das Betrachten der Druckgrafiken als kontemplative und fromme Tätigkeiten mit der Andacht der Eremit:innen parallelisiert. Durch die Autoreninschrift auf dem von Martius aus dem Stein gearbeiteten Block rücken de Vos und Sadeler die Referenz auf ihre eigene künstlerische Arbeit bildlich an die handwerklich schaffende Tätigkeit ebenso wie an Studium und Andacht des Eremiten heran.⁵⁹ Sie markieren die Pro-

56

In ähnlicher Weise wird die Handarbeit und körperliche Arbeit etwa in folgenden Blättern dargestellt: Blatt 2 (Marinus) und 9 (Dorotheus) der Serie *Oraculum Anachoreticum*, Blatt 18 (Origines) der Serie *Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum*.

57

Vgl. dazu Anna Degler, *The Self-Aware Attribute, or 'Where does a parergon begin and end?'*, in: Bokody und Nagel, *Renaissance Metapainting*, 185–208.

58

Schon auf Grund des kleinen Formats und der fehlenden Farbigkeit ist die Bildschwelle mit Buch und Rosenkranz hier nicht als Raum zu verstehen, in dem Illusionismus, Wirklichkeit und Bildlichkeit verhandelt werden. Unter diesem Aspekt wurden etwa die offenen Bücher in den berühmten Rahmungen aus dem Stundenbuch der Maria von Burgund (um 1475–1480) angesprochen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 14v und 43v), vgl. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, 34–36; vgl. Anja Grebe, *Frames and Illusion. The Function of Borders in Late Medieval Book Illumination*, in: Werner Wolf und Walter Bernhart (Hg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam 2006, 43–68, bes. 43–49.

59

Vgl. zu Signaturen in der Malerei Karin Gludovatz, *Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011. Vgl. auch Péter Bokody und Alexander

duktion der Serien auf diese Weise als frommes Unternehmen, das in gewisser Weise dem Tun der Eremit:innen entspricht.

Ähnliche Autoreninskriptionen finden sich in einem Blatt der Serie *Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum*, das die Eremitinnen Cometa und Nicosia darstellt [Abb. 9]. Noch deutlicher als im Fall des Martius verbinden sich hier die Künstlersignaturen mit den Tätigkeiten der Dargestellten und beziehen daraus ihre Signifikanz als „poietische Kommentare“.⁶⁰ Das Blatt ist eines der wenigen, die zwei Heilige zum Gegenstand haben. Sie repräsentieren zwei Arten von eremitischen Tätigkeiten: handwerkliches Schaffen einerseits, Sich-Versenken in die Schmerzen Christi andererseits. Zeichner und Stecher haben ihre Namen jeweils vor einer der beiden Eremitinnen platziert: Maerten de Vos unter dem Eimer und den Werkzeugen der Bauenden, Adriaen Collaert unterhalb der knieenden Büssenden. Die beiden Autoreninschriften weisen, da sie sich den beiden Figuren mit ihren Tätigkeiten zuordnen, auf die Arbeit an der Eremitinnen-Serie als solche hin und kennzeichnen sie als ein einerseits handwerkliches, tätig wirkendes, andererseits kontemplatives Projekt.

VI. Die Eremit:innen sehen

Die Seherfahrung, die die Stiche bieten, ermöglicht jedoch nicht allein einen selbstreflexiven Bezug, sondern ebenso sehr, die Eremit:innen als Gegenüber zu sehen und sie in ihrer Fremdheit und Ferne vom gesellschaftlichen Leben zu begreifen. Es ist der Körper der Eremit:in, an dem der besondere Gottesbezug ausgelebt und sichergestellt wird.⁶¹ Grundlegend dafür ist die soziale Distanzierung, also das Aufsuchen der Einsamkeit, das eine Konfrontation mit sich selbst sowie die Konzentration auf die Andacht und das Zwiegespräch mit Gott ermöglicht.⁶² Weitere Körpertechniken der

Nagel, *Metapainting before Modernity*, in: dies., *Renaissance Metapainting*, 3–12, hier 5 und 6.

60

Gludovatz, *Künstlersignatur*, 24.

61

Almut-Barbara Renger und Alexandra Stellmacher, *Der Asketen- als Wissenskörper. Zum verkörperlichten Wissen des Simeon Stylites in ausgewählten Texten der Spätantike*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 62, 2010, 313–338, 334. Die Autorinnen stellen fest, dass für die eremitische Lebensweise ein Körperwissen konstitutiv sei, das nicht sprachlich kommunizierbar sei. In der jüngeren Forschung zu Bildandacht wurde zudem herausgearbeitet, dass auch das Sehen selbst als Reflexionsfigur spiritueller Einsicht theoretisiert wurde. Vgl. Melion, *The Meditative Art*, 39–104.

62

Thomas Macho, *Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik*, in: Aleida Assmann und Jan Assmann (Hg.), *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI*, 27–44, 38–39. Macho stützt sich auf den Begriff der Körpertechniken nach Marcel Mauss, der diese als „die Weisen“ versteht, „in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“. Neben Alltagstechniken wie etwa Gehen und Schwimmen sieht er die Techniken des Körpers auch „als Grundlage all unserer mystischen Zustände“ und „Mittel [...], um in ‚Kommunikation mit Gott‘ zu treten“. Marcel Mauss, *Der Begriff der Technik des Körpers*, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: *Gabentausch – Soziologie und Psychologie – Todesvorstellung – Körpertechniken – Begriff der Person*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer u. a., München/Wien 1975, 199–220, Zitate 199 und 220. Den Hinweis auf den Aufsatz von Macho verdanke ich dem instruktiven einleitenden Essay von Göttler, *Realms of Solitude*, 17.



[Abb. 9]
Adriaen Collaert nach Maerten de Vos, Cometa und Nicosa, Blatt 7/24 der Serie Solitudo, Sive Vitae Foeminarum Anachoritarum, o. O. (Antwerpen?) um 1600, Radierung und Kupferstich, 17.7 × 22.3 cm, New Haven, CT, Yale University Art Gallery, Inv. 2011.53.1.257
© Yale University Art Gallery.

Askese wie Fasten, Meditation und Nachtwachen sollten die Eremit:innen letztlich zu einer Überwindung des diesseitigen, körperlichen Daseins und hin zur Vereinigung mit Jesus, und zwar bereits im Diesseits, vor dem Ende der Zeiten, führen.⁶³ Der Raum der Eremitage und die Eremit:in selbst bilden in diesem Sinne einen Kontaktpunkt zwischen Diesseits und Jenseits. Dass Gläubige sie aufsuchten, um Rat oder Heilung zu erlangen, war von Beginn an Teil der religiösen Praxis, der Rezeption und der Überlieferung des Einsiedlertums, wie etwa an der berühmten Vita des Heiligen Antonius deutlich wird.⁶⁴

Den Aspekt der Verkörperung stellte der Historiker John Howe in einem religionsgeschichtlichen Beitrag zur symbolischen Signifikanz der Eremit:innen besonders heraus. Das Körperbild (der* mageren, haarigen und von der Askese gezeichneten Eremit:in) spiegele religiöse und soziale Vorstellungen: Die* Eremit:in verkörpere das ‚Andere‘, Entfernte, und eine Gemeinschaft, die das alltägliche Leben transzendiere.⁶⁵ Am Beispiel des ersten Eremiten in christlicher Tradition, Johannes des Täuflers, weist er darauf hin, dass dabei dem Sehen besonderes Gewicht zukomme. Er zitiert das Gespräch zwischen Jesus und den Anhängern des Johannes, wie es in Matthäus 11,7–10 geschildert wird:

Als sie gegangen waren, begann Jesus zu der Menge über Johannes zu reden: Was habt ihr denn sehen wollen, als ihr in die Wüste hinausgegangen seid? Ein Schilfrohr, das im Wind schwankt? Oder was habt ihr sehen wollen, als ihr hinausgegangen seid? Einen Mann in feiner Kleidung? Siehe, die fein gekleidet sind, findet man in den Palästen der Könige. Oder wozu seid ihr hinausgegangen? Um einen Propheten zu sehen? Ja, ich sage euch: sogar mehr als einen Propheten. Dieser ist es, von dem geschrieben steht: Siehe, ich sende meinen Boten vor dir her, der deinen Weg vor dir bahnen wird.⁶⁶

63

Vgl. Lindemann, *Die Wüste*, 70, 71; vgl. auch Kirves, *Die Einsiedelei*, 335–337. Zum Körper als Austragungsort religiöser Praxis und Erfahrung im späten Mittelalter vgl. Carolyn Walker-Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991, 181–238, zusammenfassend bes. 183–186 u. 194.

64

Vgl. dazu Maria-Elisabeth Brunert, *Die Bedeutung der Wüste im Eremitentum*, in: Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, 59–69, 61–63; Le Goff, *Die Waldwüste*, 94.

65

John Howe, *The Awesome Hermit. The Symbolic Significance of the Hermit as a Possible Research Perspective*, in: *Numen. International Review for the History of Religions* 30, 1983, 106–119, 109–112.

66

Zitiert nach Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.

Johannes selbst wird hier als Wunder beschrieben, zu dem die Leute gingen, um es zu sehen. Er selbst ist, wie Howe unterstreicht, der Ort des Heiligen.⁶⁷ Das Sehen betont auch der Beginn des Prologs der *Historia Religiosa*, einer Sammlung von Biografien von dreißig Asketen, die der Theologe und Kirchenhistoriker Theodoret (393–458/466) verfasste:

Schön ist es, die Kämpfe der trefflichsten Männer und Tugendstreiter zu sehen und mit dem Blicke des Auges Nutzen daraus zu ziehen. Denn wird das Lobenswerte geschaut, so erscheint es des Besitzes wert und liebenswürdig und drängt die Betrachter zur Erwerbung.⁶⁸

Im übertragenen Sinne ermöglichen auch die Bilder von Eremit:innen in ihren Klausen die visuelle, imaginative Teilhabe an einem Raum, der gerade aufgrund seiner Entzogenheit eine Schwelle zum Transzendenten bildet.⁶⁹ Im Verhältnis von Körper und Raum konstituiert sich die Eremitage: Ein Mensch siedelt am abgeschiedenen, wilden Ort, in einer kargen Höhle oder Hütte, dieser ist Rahmen und Voraussetzung für die Askese und macht sie/ihn zur* Eremit:in.⁷⁰ Wie grundlegend das motivische Zusammenspiel von Körpern und Räumen für die Rezeption der Bilder ist, zeigt sich anschaulich im Inventar der Solothurner Jesuitenbibliothek, das anlässlich der Auflösung des Konvents 1773 angefertigt wurde. Hier ist der Band benannt als „Ein Buech mit Kupferstich, verschiedene Eremiten und Eremitages vorstellend“.⁷¹ Jedes Einzelbild lässt die Betrachtenden eine:n Eremit:in gleichsam als Ort des Heiligen aufsuchen, führt ihre Askese und Körpertechniken vor Augen.

67

Howe, *The Awesome Hermit*, 112.

68

Theodoret von Cyrus, *Mönchsgeschichte*, aus dem Griechischen übersetzt von Dr. Konstantin Gutberlet, München 1926, 21.

69

Vgl. zum Verhältnis von Bildern und Imaginationen grundlegend: Klaus Krüger und Alessandro Nova, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 7–11. Zur Darstellung des Raums der Eremitin als Schwellenraum vgl. Kristin Böse, Weltrückzug und Weltbezug, Vereinzelung und öffentliche Präsenz in bildlichen Darstellungen von Eremitinnen und Reklusinnen des 15. Jahrhunderts, in: Caroline Emmelius u. a. (Hg.), *Offen und Verborgен. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2004, 33–45, bes. 40, 41.

70

Vgl. Brunert, *Bedeutung der Wüste*.

71

Inventar der Jesuitenbibliothek Solothurn, Zentral-Bibliothek Solothurn, Signatur S I 15, fol. 44.

VII. Körper und Landschaft

Anders als den Betrachtenden ist den dargestellten Eremit:innen die Wildnis nicht fremd, sondern konstitutiv für ihre Existenz und ihre Nähe zu Gott. Dieses enge Verhältnis von Ort und Körper wird in den Grafiken durch subtile visuelle Mittel zur Darstellung gebracht. So fällt in einigen der Stiche die enge Verbindung zwischen dem Körperbild der Eremit:innen und ihrer Umgebung auf. Deutlich zeigt sich diese etwa in Tafel 7 der Serie *Sylvae Sacrae* [Abb. 10]. Dargestellt ist Jacob, ein wenig bekannter Heiliger des 5. oder 6. Jahrhunderts, der in der Wüste Palästinas lebte. Nachdem er ein Mädchen getötet hatte, erlegte er sich noch strengere Askese auf und verbrachte, um für seine Sünde Buße zu tun, zehn Jahre in einem Grab.⁷² Die Grafik zeigt ihn über dem offenen Grab knieend und sich mit einem Stein gegen die Brust schlagend. Der Ort, an dem er sich befindet, ist weit von der Stadt links im Hintergrund entfernt. Im Vordergrund, an der Schwelle zum Bildraum, reihen sich Büsche, ein Baumstumpf, wild wachsendes Gras und andere Pflanzen aneinander. Jacob kniet unter einer Böschung, über die sich ein alter Baum mit knotigem Stamm und Wurzeln beugt, und an der das Erdreich teils ausgehöhlt scheint. In auffälliger Weise sind diese wilde Vegetation und sein Aussehen formal ineinander verschränkt: Das Gras auf dem Grab ähnelt den langen Haaren des Eremiten, sein vorgebeugter Oberkörper findet eine Verlängerung in dem Baumstamm über ihm und das ausgehöhlte Erdreich der Böschung hinterfängt seinen Rücken. Die Landschaft scheint sich wie um den Körper des Eremiten herum zu entwickeln – oder das Körperbild des Eremiten gleicht sich an die Wildnis an. Auf weiteren Blättern der Sadeler-Serien sind auch die Behausungen – Höhlen und Verschläge – formal eng mit den Körpern der Eremiten verzahnt. Die Höhle etwa, in der der Heilige Helias (Elias) sitzt, wiederholt in ihrer eckigen Form seine Körperhaltung [Abb. 11]. Wie bei Jacob ähnelt die Vegetation – Wurzeln, Gras, Bäume – formal seinen Haaren und seinem Bart, die dünn, lang und glatt nach unten hängen. Der Eremit und die Landschaft entsprechen einander auf subtile Weise.

Die wechselseitige Durchdringung der Umgebung und der Körperbilder der Einsiedler:innen verdeutlicht ihre Zusammengehörigkeit. Diese formale Besonderheit kann als *Othering* der Eremiten im Bild verstanden werden, insbesondere derjenigen, die in extremer Askese und an unwirtlichen Orten lebten wie Jacob im Grab.⁷³

⁷²

Vgl. Joachim Schäfer, Artikel „Jakob der Asket“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (03.01.2021).

⁷³

„Othering“ bezeichnet eine Abgrenzung und Distanzierung von Menschen oder Gruppen vom Selbst oder der als eigen definierten Gruppe. Zentral ist dabei die aktive Herstellung einer Vorstellung von Andersheit durch Diskurse und Repräsentationen. Die dabei häufig mitgemeinte Hierarchisierung und Abwertung des Anderen ist in den Eremit:innen-Bildern nicht vorhanden, dennoch geht es um eine Markierung des Anderen, Distanzierten.

Vgl. zu dem Begriff Lajos Brons, *Othering, an Analysis*, in: *Transcience* 6, 2015, 69–90.



[Abb. 10]

Jan Sadeler nach Maerten de Vos, Jacob, Blatt 7/29 aus der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 16 × 19.8 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.283 © Rijksmuseum, Amsterdam.



[Abb. 11]
Jan Sadeler nach Maerten de Vos, Helias, Blatt 14/29 der Serie Solitudo, Sive Vitae Patrum Eremicolarum, o. O. (Frankfurt?) ca. 1585/1587, Radierung und Kupferstich, 17 × 21.4 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-1890-A-16008 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Ihre Ferne von der Gesellschaft, ihre Absonderung vom Betrieb menschlichen Lebens wird dadurch verdeutlicht, dass sie Teil der Wüste werden. Der Blick auf die* Eremit:in als radikal „Andere“ scheint über lange Zeit hinweg den Diskurs um eremitische Praktiken mitgeprägt zu haben. Noch in der aktuellen Forschung wird Kritik daran geübt, dass das Stereotyp der Einsiedler:in als „unfathomable, alien ,other“⁷⁴ den wissenschaftlichen Blick auf historische Phänomene religiöser Praxis und Erfahrung verstellt habe. Im Zusammenhang der Grafikserien jedoch hat die formale Angleichung mancher Eremit:innen an die Wildnis eine bedeutungsgenerierende Funktion. Sie macht deutlich, wie die* Eremit:in gerade auch durch ihren* Körper, durch Körpertechniken der Abgeschiedenheit, einen liminalen Raum schafft, der zur Schwelle zwischen Diesseits und Transzendenz werden kann.

VIII. Sichtbarmachen des Entzogenen und des transzendenten Raums

Der Raum der Eremitage bildet eine eng umschlossene Einheit, in der die* Eremit:in mit sich allein und in Konzentration auf Gott lebt. Der Begriff Einsamkeit, *Solitudo*, steht synonym für Wüste und bezeichnet damit sowohl den Zustand als auch den Ort des einsiedlerischen Lebens.⁷⁵ In diesem Sinne evozieren die Bilder der Serien eine paradoxe Situation des Betrachtens, denn sie machen Räume sichtbar, die konstitutiv der Sichtbarkeit und der Teilhabe entzogen sind.

Beim Durchblättern der Serien fällt auf, dass die vielen Behausungen und Kapellen, die Hütten, Verschläge, Felsspalten und hohlen Baumstämme, in denen die Einsiedler:innen Schutz finden, Schauöffnungen aufweisen.⁷⁶ Sie scheinen sich den Betrachtenden wie kleine Bühnen zu öffnen. Besonders eindrücklich ist dies anhand der Darstellung Simeons des Styliten nachvollziehbar [Abb. 12]: Er ist als Inkluse in eine enge Zelle eingemauert, die zur linken Seite hin die eigentlich einzige Öffnung, die Interaktionsöffnung, aufweist.⁷⁷ Durch diese reicht ihm gerade ein Mönch eine Hostie. In der Darstellung fehlt jedoch die vordere Wand. Die Betrachtenden haben somit visuell Anteil an dem eingemauerten, isolierten Raum des Heiligen, der zugleich Ort und Instrument jener körperlichen Übung ist, die seine Nähe zu Gott herstellen soll. Die abgeschlossene Kontaktstelle zwischen Diesseits und Jenseits öffnet

74

McAvoy und Hughes-Edwards, *Gender and Enclosure*, 6.

75

Vgl. Göttler, *Realms of Solitude*, 7; Lindemann, *Etymologie*, 89, 90.

76

Zur Funktion der Schauöffnungen für die Bilderzählung vgl. Kemp, *Die Räume*, 29–31.

77

Der Stich stellt zwei verschiedene Phasen im Leben des Asketen dar. Im Vordergrund ist er eingemauert in eine kleine Zelle zu sehen, im Mittelgrund auf einer Säule lebend. Zu der Vita Simeons vgl. Renger und Stellmacher, *Der Asketen- als Wissenskörper*, 326, 327.



[Abb. 12]
Raphael Sadeler nach Maerten de Vos, Simeon Stylites, Blatt 2/25 der Serie Trophaeum Vitae Solitariae, Venedig 1598, Radierung und Kupferstich, 16,5 × 19,9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.308 © Rijksmuseum, Amsterdam.

sich dem Blick.⁷⁸ Das Fehlen der Wand wirkt zunächst anti-illusionistisch und ist einem informierenden Bildmodus vergleichbar, wie er etwa in anatomischen (Klapp-)Bildern im 16. Jahrhundert zu finden war.⁷⁹ Gleichwohl inkludiert es auch den ambivalenten Reiz, etwas eigentlich Verborgenes nun offen vor sich zu sehen.

Die eremitischen Körpertechniken gehen jedoch weit über die einsame Existenz in der Wildnis hinaus. Sie umfassen Fasten, Nachtwachen und selbstzugefügte Schmerzen, wie sie etwa die sich geißelnde Nicosia vor Augen führt [Abb. 9]. Es fällt auf, dass die Klausen, Verschläße und Höhlen, die die Serien darstellen, im Verhältnis zur Körpergröße der Eremit:innen häufig sehr klein sind. Dies macht die harte Askese anhand der Raumverhältnisse vorstellbar, da viele der Heiligen in ihren Behausungen offensichtlich weder stehen noch ausgestreckt liegen könnten. Der gebaute Raum gibt die knieende Körperhaltung für Gebet und Buße vor.⁸⁰ Das unter den Stichen konfrontativste Beispiel eines solchen für Körperübungen eingerichteten Raumes ist das Blatt zu Andreas Zoëardus aus der Serie *Sylvae Sacrae* [Abb. 13].⁸¹ Der Eremit sitzt im hohlen Stamm eines alten Baumes. Diesen Platz hat er als Geisselungs-Apparat ausgestattet: Der Stamm ist mit nach innen gerichteten großen Dornen gespickt, auf Kopfhöhe hängt ein Ring, an den schwere Steine gebunden sind. Unter dem zerrissenen Gewand schauen schwere Ketten hervor, die der Eremit um seinen Unterleib und seine Beine geschlungen hat. Aus der Inschrift geht hervor, dass Zoëardus sich strenge Nachtwachen auferlegt hat. Neben ihm liegt die heilige Schrift und seine Hände sind zum Gebet gefaltet. Enge und Beklemmung vermitteln sich jedoch nicht nur über die selbstverletzende Bußvorrichtung des Eremiten, sondern auch über die Landschaft: Der dichte Wald erlaubt keinen Ausblick in die Weite, sondern ist in sich geschlossen. Die Äste eines im Mittelgrund wurzelnden Baumes berühren den grossen Baumstamm im Vordergrund, so dass Entfernungen, Nähe und Abstand optisch nicht mehr kohärent und einschätzbar sind. Dicke Wurzeln und ein abgebrochener Ast greifen zudem nach vorn, in Richtung der

78

Vgl. auch die überzeugende Analyse einer ähnlichen Darstellungsstrategie bei Böse, Welt-rückzug, bes. 40, 41, Zitat 40. Vgl. auch Berkel, *Healing Spaces*, 157.

79

Vgl. Jörn Münkner, *Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit*, Berlin 2008, 129–135; *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe* (Ausst.-Kat. Cambridge, MA, Harvard Art Museums), hg. von Susan Dackerman, New Haven/London 2012, Kat. 10–12.

80

Vgl. zum regulierenden Verhältnis zwischen gebautem Raum und Körper Ulrich Leitner, *Corpus Intra Muros. Raum als heuristische Kategorie der Historischen Bildungs- und Sozialforschung*, in: ders. (Hg.), *Corpus Intra Muros. Eine Kulturgeschichte räumlich gebildeter Körper*, Bielefeld 2017, 11–33.

81

Zoëardus war ein aus Polen stammender Mönch, der um das Jahr 1000 in Polen, der Slowakei und Ungarn als Eremit, Missionar und Benediktiner tätig war. Vgl. Joachim Schäfer, Art. „Andreas, Taufname: Zoëard, polnisch: Swierad“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon* (06.02.2022).



[Abb. 13]

Johan Sadeler nach Marten de Vos, Andreas Zoëardus, Blatt 24/29 der Serie Sylvae Sacrae, München 1594, Radierung und Kupferstich, 164 × 200 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-60.300 © Rijksmuseum, Amsterdam.

Bildgrenze aus, der Wald rückt nah an die Betrachtenden heran. Somit vermitteln sich Gefühle von Beengtheit und Verunsicherung eindrücklich durch die Gestaltung des Raumes. Hier ist nicht mehr an einen Rückzug in die kontemplative Ruhe der Natur zu denken. Das Bild selbstzerstörerischer Askese lässt die Härte des Strebens nach Transzendenz auf drastische Art deutlich werden.

IX. Konklusion

Die Eremit:innen stehen den Betrachtenden als Gegenstände *und* Modelle der Kontemplation vor Augen. Zwei verschiedene Modi der Auseinandersetzung sind darin angelegt: eine distanzierende, objektivierende Betrachtung der einzelnen historischen Eremit:innen sowie eine aktiv nachvollziehende und aneignende Rezeption ihres andächtigen und asketischen Lebenswandels. Distanz und Nähe bestimmen somit zunächst die verschiedenen möglichen Rezeptionshaltungen, mit denen Betrachtende sich den Serien nähern können. Diese schließen einander nicht aus, sondern können sich ergänzen oder überlappen. Das serielle und ausgreifende Format der Druckgrafikserien trägt dazu bei, denn die Folge von insgesamt 132 Einzelblättern vermag beides zu vermitteln: die Individualität der Eremit:innen und das allgemeine, überzeitlich präsente Ideal der Askese.

Das Format der Grafikfolge erlaubt zugleich, unterschiedliche Aspekte motivisch auszudifferenzieren, spezifische Umgebungen, Körpertechniken und Körperbilder zu zeigen. Damit bringen die Bilder den Rückzug und die geistlichen Übungen deutlich konkreter zur Anschauung, als es in den verbreiteten Darstellungen von Eremit:innen als Staffagefiguren oder als Typus in Landschaftsbildern der Fall ist. Die unwirtlichen Umgebungen, die teils extremen Körperübungen, die bewusst gewählten Schmerzen, die Aktivität und Kontemplation der Eremit:innen involvieren die Betrachtenden auch emotional. Die intime Rezeption der eher kleinformatigen Grafiken, wohl meist allein und in einer Bibliothek, ermöglicht eine weitere Annäherung: Die Betrachtenden suchen die Eremit:innen nicht nur in der Imagination auf, sondern begeben sich gleichsam auch körperlich mit ihnen in die Zelle.

Distanz- und Nähe-Verhältnisse werden in den Grafikfolgen nach Maerten de Vos somit auf unterschiedlichen Ebenen hergestellt und moduliert. Die Grafikserien vollziehen eine Doppelbewegung: Sie vermitteln die lebensweltliche Fremdheit und Entfernung der dargestellten Körper und Orte vom Erfahrungshorizont der Betrachtenden und machen diese als Räume des Kontakts zu einer transzendenten Sphäre vorstellbar. Zugleich aber bieten die Grafiken den Betrachtenden einen privilegierten Zugang zu diesen entzogenen, isolierten Räumen. Sie machen diese nicht nur sichtbar, sondern verklammern die dargestellten Räume rezeptionsästhetisch mit den Betrachter:innenräumen. Weiterhin parallelisieren sie die Körpertechniken der Einsamkeit, Andacht, Askese und Handarbeit mit dem Herstellen und Betrachten der Bilder selbst.

Die Grafiken zeigen Distanz und erzeugen Nähe. Sie vermitteln neben Informationen über die Viten der Eremit:innen auch eine tiefere Vorstellung von den erfahrungs- und körperbasierten eremitischen Übungen.

[Annette Kranen](#) promovierte 2018 an der Freien Universität Berlin als Mitarbeiterin der DFG-Forschergruppe 1703 „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen“ mit einem Projekt zu reisenden Künstlern im Osmanischen Reich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert (publiziert als *Historische Topographien Bilder europäischer Reisender im Osmanischen Reich um 1700*, Paderborn 2020). Seit 2019 ist sie Wissenschaftliche Assistentin (Postdoc) am Kunsthistorischen Institut der Universität Bern. 2020 hat sie das [Netzwerk topografische Bildmedien](#) mitbegründet, das sich seither zu einer Plattform für den Austausch zwischen Wissenschaftler:innen und Wissenschaftlern aus verschiedenen Bereichen entwickelt hat, die sich mit topografischen Visualisierungen beschäftigen. Annette Kranens aktueller Forschungsschwerpunkt ist die Sakralisierung von Landschaften nach dem Konzil von Trient.