

BAYERISCHES
JAHRBUCH
FÜR
VOLKSKUNDE

1995

MÜNCHEN 1995

Der ungarische Atlas Marianus

Eine charakteristische und zugleich seltene Gattung unter den Publikationstypen der geistlichen Literatur des 17. Jahrhunderts stellt der sog. Atlas Marianus, eine Sammlung von Erzählungen über Ursprung und Geschichte der besonders verehrten Mariendarstellungen, dar. Zu den berühmtesten Vertretern dieser Gattung gehört das umfangreiche Werk des Münchner Jesuiten Wilhelm Gumpfenberg, das seit 1655 in mehreren Varianten verlegt wurde, mit seinem Titel sich auf die Bezeichnung der Gattung auswirkte und durch seine zahlreichen Auflagen, Übersetzungen und Bearbeitungen einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der Frömmigkeit in Mitteleuropa ausübte. Obwohl Gumpfenbergs Werk in der Fachliteratur, vor allem im Zusammenhang mit der Geschichte der Frömmigkeit und insbesondere des Wallfahrtswesens im Barockzeitalter bis heute oft zitiert wird, stehen eine Untersuchung der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Werkes sowie die Bestimmung seiner Charakteristika hinsichtlich Inhalt, Aufbau und Gattung nach wie vor aus.

Unter den Übersetzungen des Gumpfenbergschen Werkes in die verschiedenen Nationalsprachen nimmt die von Fürst Paul Esterházy (1635–1713), dem Palatin Ungarns, erarbeitete Adaptation einen besonderen Platz ein. Paul Esterházy war einer der tatkräftigsten Mäzene im Kreis des ungarischen Hochadels des 17. Jahrhunderts. Sein Hof in Kismarton (Eisenstadt) gehörte zu den Zentren künstlerischen und musikalischen Lebens in Westungarn, neben seiner politischen Laufbahn betätigte sich der Fürst als Laienkomponist, -poet und -schriftsteller und übte sich aktiv in den verschiedenen Gattungen der geistlichen Literatur der Gegenreformation. Vor und nach der Vertreibung der Türken aus Ungarn (1686) spielte er eine wichtige Rolle in der Wiederbelebung des religiösen Lebens des Landes, insbesondere der Marienverehrung und der Wallfahrten. Sein repräsentatives Buch, das Gumpfenbergs Werk frei und in individueller Auffassung als Hauptquelle benützt und all diese Bestrebungen in sich vereinigt, hat zur mitteleuropäischen Wirkungsgeschichte des Originals wesentlich beigetragen.

Entstehung und Drucklegung

Im schriftstellerischen Werk des Paul Esterházy zeichnete sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre eine neue dichterische Zielsetzung ab, die zum Erscheinen einer neuer Gattung führte. Sie richtete sich, im Gegensatz zu den früheren literarischen Versuchen des Fürsten, auf die Erarbeitung eines Werkes in ungarischer Sprache, das von Anfang an zur Drucklegung bestimmt war und in repräsentativer Form herausgegeben werden sollte. Das Buch erschien 1690 in Nagyszombat (Tyrnau, Trnava) und enthält die mit Kupferstichen illustrierte Geschichte von insgesamt 117, zum größten Teil europäischen, darunter mehreren ungarischen sowie einigen außereuropäischen Marienbildern und -statuen. Laut der Widmung an den Leser gab Esterházy das Buch zur Verbreitung der Herrlichkeit Mariä, „der ewigen Königin Ungarns“, sowie „zum Trost und Heil der Ungarischen Nation, besonders der wahren frommen Herzen“ heraus. Im weiteren spricht er über die „vielfachen ketzerischen Verirrungen“ der Nation; das zeugt von der gegenreformatorischen Absicht des Unternehmens. Auf dem Titelblatt wird nach dem Namen Esterházy der 1687 erteilte Reichsfürstentitel vor dem Palatinstitel genannt – das deutet darauf hin, daß das Werk von der politischen Laufbahn seines Verfassers nicht ganz unabhängig ist.

Auf die Entstehungszeit findet man im Buch nur vereinzelte und indirekte Hinweise. „Es ist bereits seit geräumiger Zeit, daß ich dies mein Vorhaben zu verwirklichen gedenke“, schreibt Esterházy in der Widmung. Ein Teil der aktuellen Zeitangaben im Text ist nur von ungefährender Genauigkeit, so etwa beim Bild von Goa (215).¹ Ein anderer Teil der Hinweise bezeichnet echte Termini post quem. Aus der Beschreibung von Fertő (Boldogasszony, Frauenkirchen) erfahren wir zum Beispiel, daß Esterházy 1661 zum ersten Mal die Statue dort hintragen ließ (69). Bei der Statue von Loreto (Maria Loretto) bemerkt er, Anna Júlia Esterházy sei seine ältere Schwester „gewesen“, sie war also bereits tot (79). Júlia Esterházy ist am 20. Januar 1669 gestorben, die entsprechende Stelle kann also erst danach entstanden sein. Die dem Erschei-

nungsjahr am nächsten stehenden Zeitangaben weisen auf die Zeit nach 1683 (die Türken haben die Stadt Wien „zweimal“ belagert, 102), bzw. auf 1687 hin (das Bild von Cameracum [Cambrai] wurde 1130 in der Trinitätskapelle aufgestellt, wo es bereits seit 557 Jahren verehrt wird, 139). Die Jahreszahl 1698 in der Eremitanumer (Einsiedler) Beschreibung ist vermutlich als Erratum zu betrachten (96).

Im handschriftlichen Nachlaß Esterházy sind Entwürfe und Reinschriften des gedruckten Textes erhalten.² Vor dem Entwurf zum *Oktató levél* (Behrender Brief) sind am oberen Rand der ersten Seite die Jahreszahlen 1663, 1668 und 1681 zu lesen, die vermutlich auf Vorarbeiten zum geplanten Unternehmen hinweisen. Dieser *Belebrende Brief* erwähnt 115 Bilder und gibt Hinweise zur Benutzung des Buches. Danach soll man an jedem Mittwoch und Sonnabend, an den sieben Feiertagen Mariä sowie an den vier großen Feiertagen des Jahres je eine Beschreibung lesen, so wird man in einem Jahr mit dem ganzen Werk fertig. Nach den einzelnen Erzählungen sind jeweils die beiden Gebete am Ende des Buches zu lesen. Diese „Gebrauchsanweisung“, die den Einfluß der kalenderorientierten Andachtsübungen und geistlichen Exerzitien der Jesuiten widerspiegelt, weist auf eine frühere Absicht des Autors hin und ist im gedruckten Werk nicht mehr vorhanden. Demzufolge kam Esterházy von der Frömmigkeitstradition der Jesuiten inzwischen ab, sein Werk war in seiner endgültigen Form als eine Historiensammlung zur Unterhaltung der Leser gedacht. Wie die philologische Untersuchung der Handschriften zeigt, wurde der endgültige Aufbau des Werkes erst nach der Niederschrift des Textes, kurz vor der Drucklegung bestimmt. Auf die Zeit der Niederschrift weist eine Notiz in lateinischer Sprache hin, die in der handschriftlichen Fassung des Werkes an die Geschichte des Bildes von Annicium (Le Puy) anschließt. Am Ende der Erzählung wird in einer Anmerkung die Jahreszahl 1687 genannt, und Esterházy bezeichnet sich als Reichsfürsten. Die handschriftliche Fassung der Beschreibungen des Passauer und Goer Bildes blieb gesondert und in einem von der Handschrift des Kernmaterials abweichenden Format erhalten, diese beiden Beschreibungen sind vermutlich nachträglich entstanden. Aus all dem geht mit ziemlicher Sicherheit hervor, daß die endgültige Fassung und die Reinschrift, selbst wenn die Idee des Werkes Esterházy bereits früher beschäftigt hatte und einige Entwürfe vielleicht schon in den 60er und 70er

Jahren zu Papier gebracht waren, erst in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, zwischen 1687 und 1690 erstellt wurden.

Anhand der erhaltenen Handschriften läßt sich die Arbeitsmethode Esterházy nachvollziehen. Demnach machte er zuerst, meist aufgrund von Quellen, kurze Aufzeichnungen in Latein über die Geschichte der einzelnen Bilder. Diese Notizen wurden dann erweitert und in ungarischer Sprache überarbeitet. In einigen Fällen fertigte der Autor zwei, zum Teil voneinander abweichende ungarische Fassungen an, die sich in Länge und Ausdruck unterscheiden. Danach erfolgten die endgültige Bestimmung der Reihenfolge der einzelnen Texte und die Abschrift ins reine.

Das Buch ist literarisch um so bedeutender, als es das erste gedruckte Werk von Esterházy darstellt, dem später weitere, zum Teil ebenfalls Maria gewidmete Drucke verschiedener Gattungen folgten.³ Unmittelbar nach dieser Arbeit, 1691, erschien zum Beispiel das Buch mit dem Titel „*Az Boldogsagos Szűz Maria szombattya*“ (Der Samstag der Seligen Jungfrau Maria), das Andachten, Erbauungstexte und Betrachtungen für die 52 Samstage des Jahres enthält. In einem anderen, lateinisch verfaßten und 1698 herausgegebenen Werk behandelt Esterházy die unbefleckte Empfängnis Mariä auf scholastischer Grundlage und beweist die Glaubenssätze mit Hilfe verschiedener Wunder. In demselben Jahr gab er die Übersetzung des Werkes *Fasti Mariani* I–II (München 1630) des Münchner Jesuiten Andreas Brunner heraus, in dem Erzählungen aus dem Leben der Heiligen und über die Wunder Mariä für alle Tage des Jahres zusammengestellt sind. All diese Werke wurden, wie andere gedruckte Arbeiten Esterházy, auf eigene Kosten des Fürsten in der Akademischen Druckerei von Nagyszombat bzw. in Wien gedruckt. Als Teil seiner literaturfördernden Tätigkeit finanzierte er die Herausgabe mehrerer mariologischer Werke, z. B. die des Mirakelbuches von Boldogasszony (Frauenkirchen)⁴ und der Predigt, die bei der Einweihung der von ihm errichteten Boldogasszonyer Kirche gehalten wurde.⁵ Unter den handschriftlichen Prosawerken Esterházy befindet sich ebenfalls ein Stück, in dessen Mittelpunkt Maria steht und das bisher in der Forschung unbeachtet blieb. Das Werk steht mit dem Buch über die Geschichte der Mariendarstellungen in engem Zusammenhang und ist als dessen unmittelbare Voraussetzung zu betrachten. Das 1675 geschriebene lateinische Autograph enthält die Geschichte der Boldogasszonyer Franziska-

nerkirche und Marienstatue sowie die Beschreibung der Wunder von dem Jahr 1655 an.⁶ Das Manuskript ist eine redigierte Reinschrift, an deren Ende zwei weitere Wunder aus den Jahren 1678 und 1680 von einer anderen Hand aufgezeichnet sind. In dieser Form wurde das Werk zwar nicht gedruckt, es diente jedoch als Grundlage zum Mirakelbuch von Boldogasszony, das 1679 in Wien, und zwar in Latein und ohne Angabe des Autors, erschienen ist.⁷ Das Buch, das von den Boldogasszonyer Franziskanermönchen zusammengestellt wurde, entspricht in seinem Aufbau und Inhalt genau dem Aufbau und dem Inhalt der Handschrift. Der Titel des einführenden historischen Teiles ist mit dem Titel der Esterházy'schen Handschrift fast wortwörtlich identisch, die Veränderungen sind bloß stilistischer Natur, und als neues Element erscheinen vier Mariengebete am Ende des Buches. Im ersten Teil über die Geschichte des Ortes findet man mehrere Hinweise auf das Zeugnis Esterházy's, auf seine Rolle für die Ereignisse bzw. darauf, daß die Zusammenstellung Wort für Wort seine Arbeit sei. Die Bedeutung der Handschrift wird dadurch erhöht, daß das Buch, durch die neuen Mirakel ergänzt und Esterházy gewidmet, 1697 in deutscher und ungarischer und im darauffolgenden Jahr sogar in tschechischer Sprache erschienen ist.⁸

Unter den inneren Anregungen, die Esterházy zur Zusammenstellung eines Buches über die Geschichte der Marienbilder veranlassen konnten, spielte seine tiefe Marienverehrung eine wesentliche Rolle. Die wichtigsten Quellen dieser Verehrung sind im innigen Marienkult seiner Mutter, Krisztina Nyáry, bzw. in seiner Erziehung durch die Jesuiten zu suchen. Márton Kopcsányi widmete seine Sammlung mariologischer Gebete, Betrachtungen und Predigten Krisztina Nyáry, „die die Ursache dieser Arbeit gewesen war“,⁹ und Esterházy beschreibt selbst, wie er seine Mutter oft vor dem Bild Marias (dem späteren Gnadenbild von Boldogasszony) „unter sehr häufigen Tränen und Fürbitten“ beten sah (67). Den Einfluß der jesuitischen Erziehung zeigt die Tatsache, daß Esterházy während seiner Lehrjahre der Gedanke des Eintritts in den Jesuitenorden beschäftigte,¹⁰ bzw. daß er seine Schulhefte mit der Inschrift „Mariano Honori“ versah.¹¹ Ein Ereignis, das er in seinen *Erinnerungen* beschreibt, konnte wohl kaum ohne Wirkung auf seine Beziehung zu den Wallfahrtsorten bleiben: Mit seinen Grazer Schulkameraden besuchte er 1646 den steirischen Wallfahrtsort Straßengel, wo ein „einem Baum

entwachsenes Kruzifix“ verehrt wird, „bei dem auch jetzt viele Wunder geschehen“.¹² 1649 spielte Esterházy auf der Schulbühne von Nagyszombat die Rolle Judiths, eines der alttestamentlichen Vorbilder Marias, und er wurde Rektor beider Marienkongregationen in Nagyszombat.¹³

Repräsentative Äußerungen der Marienverehrung begleiten das ganze Leben Esterházy's. In deren Hintergrund ist neben der mittelalterlichen Idee der Marienminne der gegenreformatorische, auf Rekatholisierung abzielende Charakter der Kultform ebenfalls klar zu erkennen. Der Einführungsstil seines Testamentes aus dem Jahre 1678 wie seine dort erwähnten Stiftungen im Zusammenhang mit dem Marienkult bezeugen in vielfacher Weise Esterházy's Marienverehrung.¹⁴ Um 1700 führte er die von ihm gestifteten Altäre und im Freien aufgestellten Statuen in einer eigener Liste auf.¹⁵ Demnach stellte die Hälfte der Statuen Maria dar, und mehr als die Hälfte der Altäre stand unter dem Patronat oder Mitpatronat Mariä. Von 1665 an bis zu seinem Tode pflegte er in Form regelmäßiger Wallfahrten, Mitgliedschaften in verschiedenen Bruderschaften, Gaben, Altarstiftungen, Votivbilder usw. enge Beziehungen zum größten, dynastisch bedeutungsvollen Wallfahrtsort des Habsburger-Reiches, zu Mariazell.¹⁶ Esterházy's Beispiel regte auch andere Familien des Hochadels dazu an, Beziehungen zu Mariazell aufzunehmen, und es trug bedeutend zur Entstehung und Blüte anderer Wallfahrtsorte bei. In der Zeit zwischen 1660 und 1711 förderte Esterházy an acht verschiedenen Orten in West-Transdanubien die Entstehung von Wallfahrtsorten durch die Aufstellung von Marienbildern oder -statuen und den Bau von Kirchen. Diese Tätigkeit entsprach den Bestrebungen anderer Hochadliger, in den erwähnten Gebieten in erster Linie denen der Familie Nádasdy, die ebenfalls Wallfahrtsorte gründeten und die Wallfahrten förderten. Sie wollten dadurch die Bevölkerung möglichst fest an ihre Herrschaftsgüter binden und in den ihnen unterstehenden Gebieten eine weitgehende konfessionelle Einheit schaffen.

Unter den äußeren Anregungen des Werkes über die Geschichte der Marienbilder steht der historische Umstand an erster Stelle, daß Esterházy's wichtigstes Lebensziel, die Vertreibung der Türken durch die Befreiung von Buda im Jahre 1686 sich zu verwirklichen schien. Maria wurde im 17. Jahrhundert als die himmlische Patronin des Kampfes gegen die Türken betrachtet. Die Siege über die Türken, so auch die Befreiung Budas

nerkirche und Marienstatue sowie die Beschreibung der Wunder von dem Jahr 1655 an.⁶ Das Manuskript ist eine redigierte Reinschrift, an deren Ende zwei weitere Wunder aus den Jahren 1678 und 1680 von einer anderen Hand aufgezeichnet sind. In dieser Form wurde das Werk zwar nicht gedruckt, es diente jedoch als Grundlage zum Mirakelbuch von Boldogasszony, das 1679 in Wien, und zwar in Latein und ohne Angabe des Autors, erschienen ist.⁷ Das Buch, das von den Boldogasszonyer Franziskanermönchen zusammengestellt wurde, entspricht in seinem Aufbau und Inhalt genau dem Aufbau und dem Inhalt der Handschrift. Der Titel des einführenden historischen Teiles ist mit dem Titel der Esterházy'schen Handschrift fast wortwörtlich identisch, die Veränderungen sind bloß stilistischer Natur, und als neues Element erscheinen vier Mariengebete am Ende des Buches. Im ersten Teil über die Geschichte des Ortes findet man mehrere Hinweise auf das Zeugnis Esterházy's, auf seine Rolle für die Ereignisse bzw. darauf, daß die Zusammenstellung Wort für Wort seine Arbeit sei. Die Bedeutung der Handschrift wird dadurch erhöht, daß das Buch, durch die neuen Mirakel ergänzt und Esterházy gewidmet, 1697 in deutscher und ungarischer und im darauffolgenden Jahr sogar in tschechischer Sprache erschienen ist.⁸

Unter den inneren Anregungen, die Esterházy zur Zusammenstellung eines Buches über die Geschichte der Marienbilder veranlassen konnten, spielte seine tiefe Marienverehrung eine wesentliche Rolle. Die wichtigsten Quellen dieser Verehrung sind im innigen Marienkult seiner Mutter, Krisztina Nyáry, bzw. in seiner Erziehung durch die Jesuiten zu suchen. Márton Kopcsányi widmete seine Sammlung mariologischer Gebete, Betrachtungen und Predigten Krisztina Nyáry, „die die Ursache dieser Arbeit gewesen war“,⁹ und Esterházy beschreibt selbst, wie er seine Mutter oft vor dem Bild Marias (dem späteren Gnadenbild von Boldogasszony) „unter sehr häufigen Tränen und Fürbitten“ beten sah (67). Den Einfluß der jesuitischen Erziehung zeigt die Tatsache, daß Esterházy während seiner Lehrjahre der Gedanke des Eintritts in den Jesuitenorden beschäftigte,¹⁰ bzw. daß er seine Schulhefte mit der Inschrift „Mariano Honori“ versah.¹¹ Ein Ereignis, das er in seinen *Erinnerungen* beschreibt, konnte wohl kaum ohne Wirkung auf seine Beziehung zu den Wallfahrtsorten bleiben: Mit seinen Grazer Schulkameraden besuchte er 1646 den steirischen Wallfahrtsort Straßengel, wo ein „einem Baum

entwachsenes Kruzifix“ verehrt wird, „bei dem auch jetzt viele Wunder geschehen“.¹² 1649 spielte Esterházy auf der Schulbühne von Nagyszombat die Rolle Judiths, eines der alttestamentlichen Vorbilder Marias, und er wurde Rektor beider Marienkongregationen in Nagyszombat.¹³

Repräsentative Äußerungen der Marienverehrung begleiten das ganze Leben Esterházy's. In deren Hintergrund ist neben der mittelalterlichen Idee der Marienminne der gegenreformatorische, auf Rekatholisierung abzielende Charakter der Kultform ebenfalls klar zu erkennen. Der Einführungsteil seines Testamentes aus dem Jahre 1678 wie seine dort erwähnten Stiftungen im Zusammenhang mit dem Marienkult bezeugen in vielfacher Weise Esterházy's Marienverehrung.¹⁴ Um 1700 führte er die von ihm gestifteten Altäre und im Freien aufgestellten Statuen in einer eigener Liste auf.¹⁵ Demnach stellte die Hälfte der Statuen Maria dar, und mehr als die Hälfte der Altäre stand unter dem Patronat oder Mitpatronat Mariä. Von 1665 an bis zu seinem Tode pflegte er in Form regelmäßiger Wallfahrten, Mitgliedschaften in verschiedenen Bruderschaften, Gaben, Altarstiftungen, Motivbilder usw. enge Beziehungen zum größten, dynastisch bedeutungsvollen Wallfahrtsort des Habsburger-Reiches, zu Mariazell.¹⁶ Esterházy's Beispiel regte auch andere Familien des Hochadels dazu an, Beziehungen zu Mariazell aufzunehmen, und es trug bedeutend zur Entstehung und Blüte anderer Wallfahrtsorte bei. In der Zeit zwischen 1660 und 1711 förderte Esterházy an acht verschiedenen Orten in West-Transdanubien die Entstehung von Wallfahrtsorten durch die Aufstellung von Marienbildern oder -statuen und den Bau von Kirchen. Diese Tätigkeit entsprach den Bestrebungen anderer Hochadliger, in den erwähnten Gebieten in erster Linie denen der Familie Nádasdy, die ebenfalls Wallfahrtsorte gründeten und die Wallfahrten förderten. Sie wollten dadurch die Bevölkerung möglichst fest an ihre Herrschaftsgüter binden und in den ihnen unterstehenden Gebieten eine weitgehende konfessionelle Einheit schaffen.

Unter den äußeren Anregungen des Werkes über die Geschichte der Marienbilder steht der historische Umstand an erster Stelle, daß Esterházy's wichtigstes Lebensziel, die Vertreibung der Türken durch die Befreiung von Buda im Jahre 1686 sich zu verwirklichen schien. Maria wurde im 17. Jahrhundert als die himmlische Patronin des Kampfes gegen die Türken betrachtet. Die Siege über die Türken, so auch die Befreiung Budas

wurden ihrer Hilfe zugeschrieben, und somit wirkten diese Siege sich fördernd auf die Marienverehrung aus. Mit der Erteilung des Reichsfürstentitels am 8. Dezember 1687 erreichte Esterházy den Höhepunkt seiner persönlichen und politischen Karriere, von da an mußte er jedoch im politischen Leben vielfache Enttäuschungen erleiden. Seine Adressen, in denen er die elenden Zustände seines Landes beschrieb, wurden von der Wiener Regierung wiederholt mißachtet, und als Josef, der Sohn Leopolds I., zum ewigen König Ungarns gekrönt wurde (am 9. Dez. 1687), büßte Esterházy auch in der Heimat einen großen Teil seiner politischen Popularität ein. Die ungarische Ständeversammlung 1687/88 legitimierte die Abhängigkeit von Österreich, man begann mit der Nutzbarmachung und dem Ausverkauf der von den Türken zurückeroberten Gebiete. Obwohl Esterházy mit diesen zentralisierenden Bestrebungen der Habsburger, die auf eine neue Inbesitznahme des Landes hinausliefen, nicht in allem einverstanden war, konnte er seinem Machtbereich als Palatin, wie das von Emma Iványi gezeigt wurde, immer weniger Geltung verschaffen.¹⁷ Politisch wurde er allmählich in den Hintergrund gedrängt, und Anfang der 90er Jahre zeigte er die Zeichen der Ermüdung und Enttäuschung. Den Forschungen von Géza Galavics können wir weiterhin entnehmen, daß sich der Verlust an politischer Bedeutung, den Esterházy nach 1687 erlitt, auf seine kunstfördernde und ebensowohl auf seine schriftstellerische Tätigkeit auswirkte.¹⁸ Seine Aktivitäten als Mäzen nahmen sprunghaft zu; als ihm der Reichsfürstentitel erteilt wurde, ließ er vor dem Schloß von Fraknó (Forchtenau) eine Marienstatue aufstellen, und 1689 opferten er und seine Frau Éva Thököly für die Rettung seiner Schlösser vor den Türken ein großformatiges Votivbild nach Mariazell. 1690 ließ er einen neuen Altar für die Gnadenstatue in Mariazell errichten, und die Kapelle, die den Altar aufnahm, ließ er in Kupfer stechen.¹⁹ Den Wallfahrtsorten in der Heimat ließ er ebenfalls regelmäßig Spenden zukommen: 1694 schenkte er der Gnadenstatue in Máriavölgy Goldkronen in Wert von 600 rheinischen Gulden,²⁰ 1695 begann er mit dem Bau der neuen Kirche in Boldogasszony und 1701 mit dem des Kalvarienberges in Kismarton (Eisenstadt). In die Reihe dieser Unternehmen fügt sich das Buch über die Mariendarstellungen, das mit Kupferstichen zu illustrieren und zu drucken eine großzügige finanzielle Opferbereitschaft des Fürsten erforderte.

Über die Umstände der Druckarbeiten und der Erscheinung des Buches wissen wir nur wenig. Mit Nagyszombat und den Jesuiten von Nagyszombat verbanden Esterházy enge Beziehungen von seiner Kindheit an. Die Universität und die Druckerei bildeten zu dieser Zeit ein wichtiges geistiges Zentrum innerhalb der Kultur des katholischen Hochadels, und in den Produkten der Druckerei an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert spiegeln sich die Ergebnisse der Zusammenarbeit zwischen Hochadel und Jesuiten. Die Bücher wurden unter schwierigen finanziellen Umständen, hauptsächlich mit der Unterstützung hochadliger Mäzene, verlegt, und neben der verhältnismäßig großen Zahl der lateinischen Werke konnten nur wenige ungarische Bücher gedruckt werden. Die meisten Autoren waren Jesuiten, so daß Esterházy's Schrift gleich zweifach zu den Ausnahmen gehörte. Die Druckerei legte großen Wert auf die Illustrierung der Drucke, und in den 90er Jahren erschienen immer häufiger Bücher mit Kupferstichen.²¹ In der Reihe der reich illustrierten Drucke gehörte das Werk von Esterházy zu den ersten, und die Kupferstiche dazu wurden im Auftrag des Palatins von seinem eigenen Hofkupferstecher angefertigt. Die Druckerei wurde zu jener Zeit von Márton Szentiványi geleitet; die verhältnismäßig vielen Druckfehler sprechen für eine nicht allzu sorgfältige Arbeit. Von den Druckern der Nagyszombater Publikationen aus den 90er Jahren sind uns János Friedl und János Hauck mit Namen bekannt.²² Über die Höhe der ersten Auflage stehen uns keine genauen Angaben zur Verfügung, wir können jedoch von der bei den mit Kupferstichen illustrierten Büchern üblichen Auflage von einigen hundert Exemplaren ausgehen.

Gattung

Sammlungen von Berichten über die Herkunft der Mariengnadenbilder wurden in erster Linie zusammengestellt, um die Darstellungen und Kultorte zu registrieren, sie optisch und topographisch zu erfassen und zu dokumentieren. Die wichtigste ideen- und geistlichkeitsgeschichtliche Voraussetzung für die Entstehung der Gattung bestand darin, daß sich seit dem 15. Jahrhundert auch in der römischen Kirche eine spezielle Verehrung bestimmter Mariendarstellungen verbreitete. Zu den wesentlichsten Elementen dieses Kultes gehörte die Idee des „uralten Abbildes“, d. h. daß man für authentisch gehaltene Marienbilder besaß. 1478

wurde das Marienbild der S. Maria del Popolo in Rom von Papst Sixtus IV. für ein sog. Lukasbild, also für ein vom Evangelisten Lukas gemaltes Bild, erklärt, und dieser Akt trug wesentlich zur Herausbildung der Idee des „Gnadenbildes“ bei. Zur Zeit der Reformation wurde der Gebrauch religiöser Darstellungen zu einem der grundlegenden Streitfragen, die Stellungnahme der 25. Sitzung des Trienter Konzils (1563) garantierte jedoch den Katholiken die Möglichkeit der Bilderverehrung auch weiterhin. In der Zeit nach der Reformation begann die „Wiederentdeckung“ der mittelalterlichen Darstellungen, in den lokalen Kultzentren erschienen zahlreiche Bilder neben den Statuen, die Zahl der kirchlichen Bestimmungen hinsichtlich der Darstellungsweise nahm zu, und in den durch die Entdeckungen und Missionsfahrten erschlossenen Gebieten setzte ebenfalls eine rege Verbreitung der wunderbaren Ereignisse und Darstellungen ein. Unter den Faktoren, die die Entfaltung eines speziellen Kultes der Marienbilder, die Neubewertung der Darstellungen als „Gnadenbilder“ förderten, spielten in ganz Europa die hochadeligen Familien mit ihren Kirchen- und Kapellenstiftungen sowie die Mönchsorden eine wichtige Rolle. Letztere bevorzugten meist die Verehrung eines bestimmten Bildtyps. Während des 17. Jahrhunderts vereinigten sich geistliche Kultformen, Laien-traditionen, literarische und künstlerische Äußerungen von größter Vielfalt in der Verehrung der Marienbilder, die oft mit verschiedenen ideellen Inhalten beladen wurden. Am Anfang der Gattungsentwicklung stehen die spätmittelalterlichen Sammlungen von Marienwundern, theologische Traktate über die Bilderverehrung sowie lokale Beschreibungen, d. h. Mirakelbücher, die die Geschichte eines Wallfahrtsortes und die dort geschehenen Wunder erzählen. Ein frühes Beispiel für ein solches Mirakelbuch ist die von Joannes Trithemius 1511 zusammengestellte Sammlung über Geschichte und Wunder der Dettelbacher Marienstatue.²³ Unter den Autoren, die sich theoretisch mit der Bilderverehrung befaßten, sind die Arbeiten des Conradus Brunus – der unter anderem gegen die „Magdeburger Zenturien“ das Wort erhob –, des als aktiver Teilnehmer des Tridentinums bekannten Gabriele Paleotti und des Joannes Molanus hervorzuheben, da sie selbst für die literarische Entwicklung von Bedeutung waren.²⁴ So untersucht Molanus in seiner betreffenden Schrift nach theologischen Erörterungen die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten der Heiligen, Christi, Marias

und der Engel und ordnet die Bildmotive den Monaten des Jahres zu.

Wie die Forschungen von Stephan Beissel, Torsten Gebhard, Wolfgang Brückner und anderen gezeigt haben, tauchte am Anfang des 17. Jahrhunderts die charakteristische gegenreformatorische Vorstellung auf, wonach die katholisch gebliebenen und rekatholisierten Gebiete im Rahmen der aufblühenden Wallfahrten und der sich erneuernden Marienverehrung auch in geographischem Sinne zu Ländern Mariä umgestaltet werden sollten. Im Zeichen dieser Vorstellung stellte zum Beispiel Ferreolus Locrius (Ferry de Locre), Pfarrer von Arras, ein Inventar jener Mönchsorden, Klöster, Länder, Provinzen und Städte zusammen, die Maria als Patronin verehrten.²⁵ Friedrich Forner stellte in seiner 1620 herausgegebenen und mit einer Widmung an Kaiser Ferdinand II. versehenen gegenreformatorischen Streitschrift den Schutz der von der Reformation in Zweifel gezogenen Marienwallfahrtsorte, Wunder und Bilderverehrung in den Mittelpunkt und behandelte die einzelnen Orte und Bilder in geographischer Reihenfolge.²⁶ Die erste selbständige und in ihrer Wirkung weitreichende Zusammenfassung über die wunderwirkenden Marienbilder Europas und der Übersee wurde vom venetianischen Domherren Felice Astolfi im Jahre 1623 verfaßt.²⁷ Astolfi bringt sein Material in 15 Büchern, und zwar in der chronologischen Folge der Entstehungsdaten der einzelnen Orte und nimmt neben den wirklichen Darstellungen und historischen Daten die verschiedensten legendenhaften Ereignissen im Zusammenhang mit der Marienverehrung in seine Sammlung auf. Bei der Jahreszahl 1000 wird etwa in vierzehn Zeilen von der Weihe Ungarns an die Gottesmutter durch König Stephan den Heiligen berichtet. Der Jesuit Jakob Gretscher (Gretser) beschäftigt sich in einem seiner Traktate mit den Christus- und Mariendarstellungen, die als nicht von menschlicher Hand herrührend betrachtet werden.²⁸ Den in Rom befindlichen, sog. Lukasbildern widmet er besondere Aufmerksamkeit. Die zentrale Idee, die hinter der geographischen Bestandaufnahme der Mariengnadenbilder steckt, wird durch die mariologische Traktatsammlung des Jesuiten Laurentius Chrysogonus eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht.²⁹ Der Grundgedanke dieses Werkes besteht darin, daß die allmächtige Hilfe Mariä nicht nur das menschliche Leben, sondern die ganze Welt durchdringt. Bestimmend sowohl für die weitere Entwicklung als auch für die Bezeichnung der Gattung wurde

das große Unternehmen des Münchner Jesuiten Wilhelm Gumpfenberg. Als erstes gab Gumpfenberg einen Entwurf des geplanten Werkes 1655 heraus. Diesem folgte zwei Jahre später die mit Kupferstichen illustrierte Beschreibung von 100 Mariengnadenbildern. Während das Buch in neuen Auflagen verlegt wurde, arbeitete Gumpfenberg weiter und ließ 1672 eine wesentlich erweiterte Fassung des ursprünglichen Textes mit der Beschreibung von 1200 Marienbildern erscheinen. Da Gumpfenbergs Sammlung die bedeutendste Anregung und zugleich die wichtigste Quelle für Esterházy's Arbeit wurde, werden wir sie unter den Quellen behandeln.

Die Wirkung des Gumpfenbergschen Werkes läßt sich bis ins 19. Jahrhundert verfolgen. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts an erscheinen in dichter Reihenfolge Sammlungen, die die Mariengnadenbilder bestimmter Gebiete, Provinzen oder Länder, so etwa die von Böhmen,³⁰ Mähren, Schlesien,³¹ Litauen,³² Polen,³³ und Sizilien³⁴ bzw. die Marienbilder je eines Mönchsordens³⁵ beschreiben. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts werden die Gnadenbildbeschreibungen immer öfter als Grundlage verschiedener Andachtstexte verwendet, so vor allem bei der unter der Bezeichnung „geistliche Wallfahrt“ bekannten Frömmigkeitsform sowie bei den monatlichen, auf mehrere Tage verteilten Andachtsübungen.³⁶ So verarbeitete z. B. Antonius Maurisberg im Jahre 1709 die Geschichte von zwölf steirischen Marienwallfahrtsorten in Versen, indem er jedem Ort einen Zyklus von Epigrammen, Chronostichen, Bildgedichten und Anagrammen widmete und die jeweiligen Zyklen den Tierkreiszeichen zuordnete.³⁷ In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Reihe der Sammlungen über die Gnadenbilder einzelner Städte oder Länder fortgesetzt. Thomas Ertl gab z. B. gleich zwei Bücher heraus, in denen er die Geschichte von je 11 Marienbildern aus Wien und seiner Umgebung bzw. aus Österreich erzählt. Unter den ersten berichtet er über die Geschichte des 1697 nach Wien gebrachten Bildes von Máriapócs.³⁸ Auf dem ausfaltbaren Vorsatzkupfer des Buches ist die Vedute von Wien mit den kleinformatigen Darstellungen der Gnadenbilder zu sehen. In Ertls zweitem Buch findet man ebenfalls einen Hinweis auf Ungarn: den Bezeugungsbrief Ádám Czobors aus dem Jahre 1689 über das Weinen des von Királyfalva nach Wiener Neustadt gebrachten Marienbildes im Jahre 1683.³⁹ Etwa zu derselben Zeit und von der lokalen Variante der Atlas-Marianus-Idee ausgehend stellte Odo Koptik,

der später nach Ungarn gekommene Benediktinermönch aus St. Lambrecht, seine monumentale Handschrift über die Geschichte Mariazells zusammen.⁴⁰ In Koptiks Auffassung ist das ganze Gebiet im Einzugsbereich des Ortes, d. h. das ganze Habsburger-Reich, „Regio Mariana“, und dieser Gedanke stellt einen bestimmenden Faktor in den Beziehungen der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten zu Mariazell dar.

Esterházy hat, wie das aus diesem gedrängten Überblick der gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen und der Gattungsentwicklung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hervorgeht, in einer sekundären, halbliterarischen geistlichen Gattung gewirkt, die sich zum einen ständig mit anderen Gattungen mischte und überlappte, andere Formen in sich aufnahm bzw. von ihnen aufgenommen wurde, die zum anderen in engem Zusammenhang mit verschiedenen religiösen Handlungsformen stand. Esterházy griff zu dieser Gattung zu einem Zeitpunkt, als sie besonders beliebt und bereits voll entwickelt war, und der Verweltlichungsprozeß in den verschiedenen, für den Laiengebrauch bestimmten geistlichen Publikationen einsetzte. Zur wichtigsten Grundlage seiner Arbeit hat Esterházy gerade jenes Werk gewählt, das die wesentlichsten Charakteristika der Gattung sozusagen gebündelt aufweist.

Die Quellen

Wie in seinen früheren Werken, so etwa im *Mars Hungaricus*, führt Esterházy seine Quellen auch diesmal nicht auf. In der Widmung sagt er nur, er hätte sein Buch „von vielen Stellen Zeugnis nehmend und auch gewisse Geschichten lesend“ geschrieben. Über das Marienbild von Mianum (Chambéry) in Sabaudia (Savoyen) bemerkt er, „über die vielen Wunder“ von ihm „ist bereits ein eigenes Buch gedruckt worden“ (192). In der Vorrede an die Leser der zweiten, erweiterten Ausgabe aus dem Jahr 1696 verrät er jedoch, seine größte Hilfe sei „das lateinisch herausgegebene Buch des Jesuitenpaters Guilielmus Gumpfenberg gewesen, dem ich den größeren Teil der Historien entnahm“.⁴¹

Wilhelm Gumpfenberg ist 1609 in München geboren und trat 1625 in den Jesuitenorden ein.⁴² Jahrzehntlang lehrte er Theologie und Philosophie an verschiedenen deutschen Universitäten, trat als Redner auf und war vier Jahre lang päpstlicher Beichtvater in Rom. Er starb am 8. Mai 1675

in Innsbruck. Von seinen beiden kleineren Andachtsbüchern ist das erste eine sog. geistliche Wallfahrt zu den Kirchen Roms, verteilt auf die Tage des Jahres, während im Mittelpunkt des zweiten die Verehrung des leidenden Christus steht. Sein Hauptwerk stellt die auch von Esterházy als Quelle genannte Sammlung *Atlas Marianus* dar, die zwischen 1655 und 1862 mindestens fünfzehn verschiedene Ausgaben und Bearbeitungen erlebte und auch ins Deutsche, Italienische und Tschechische übersetzt wurde. Das Buch erschien in zwei voneinander wesentlich abweichenden Grundaussagen: Die Ausgabe 1657 enthält in zwei Oktavbänden, geteilt in vier Bücher, die illustrierte Beschreibung von insgesamt hundert Marienbildern, die Ausgabe aus dem Jahr 1672 enthält in einem einzigen Folioband, und zwar geteilt in vier Triaden und zwölf Zenturien, die Geschichte von 1200 Bildern ohne Illustrationen. Kennzeichnend sowohl für die komplizierte Editions-geschichte als auch für die Beliebtheit des Werkes und seine über den Jesuitenorden weit hinausreichende Bedeutung ist die Tatsache, daß die Ausgabe 1657 noch in demselben Jahr in Ingolstadt und in München und 1659 noch einmal in Ingolstadt verlegt wurde.⁴³

In der an Maria von Loreto gerichteten Widmung der Ausgabe 1672 faßt Gumpfenberg seine Zielsetzung und die Entstehungsgeschichte des Werkes zusammen. Er wollte demnach durch die Sammlung und Veröffentlichung der alten Geschichten („fabulosa antiquitas“) über die mit Wundern glänzenden („per miracula inclaruerunt“) Marienbilder die Verehrung Mariä erhöhen und den Nutzen der Kirche („Ecclesiae utilitatem“) fördern. Seine Gedanken über das geplante Buch teilte er zuerst seinen Ordensbrüdern mit, die zur Generalwahl 1650 aus Trient nach Rom gefahren waren, und bat sie, den Plan dem neuen General vorzulegen. 1652 wendete er sich in einem Brief an die Vorsteher der europäischen Provinzen und die Rektoren der Kollegien mit der Bitte, Geschichten über die Marienbilder zu sammeln und ihm zu schicken. Seine Arbeit erhielt sowohl vom General Goswin Nickel als auch vom Assistenten der deutschen Provinz, Christoph Schorrer, Unterstützung. 1655 legte er seine Vorstellungen im Druck vor und schickte diese in die Provinzen, aus denen er große Hilfe in Form von Publikationen und brieflichen Informationen über die einzelnen Gnadenbilder erhielt.

Die benutzten Quellen gibt Gumpfenberg überall konsequent an. Als Hauptquellen dienten ihm die

Mirakelbücher, so z. B. die Arbeiten des Joannes Trithemius, Bohuslav Balbín und Andreas Goldnowski, Sammelwerke wie die zum Teil bereits erwähnten Kollektaneen des Ferreolus Locrius, Felice Astolfi und Joannes Baptista Alberti, im weiteren die Jubiläumspublikation von Octavius Panciroli über die Kirchen Roms,⁴⁴ die Kirchengeschichte von Baronius, das *Calendarium Marianum* des Antonius de Balinghem und die *Iconologia* des Placidus Samperius. Die einzelnen Beschreibungen teilt er in beliebiger Reihenfolge, ohne ein vorher festgelegtes System mit. Die Bilder aus demselben Gebiet oder derselben Quelle stehen oft nebeneinander, dieselben Gebiete und Quellen kehren jedoch mehrere Male wieder. Demnach hat Gumpfenberg kontinuierlich, die Quellen in der Reihenfolge ihres Eintreffens auswertend am Buch gearbeitet, ein äußeres Prinzip des Aufbaus schwebte ihm nicht vor. Statt dessen hilft in beiden Grundaussagen ein kompliziertes System von Registern, an das vorgelegte Material möglichst vielseitig heranzutreten. Die Ausgabe 1672 enthält 13 verschiedene Register. Mit ihrer Hilfe können wir einen Überblick über Stoff, Form und Hersteller der Gnadenbilder, ihre besonderen Eigenschaften, ihre Verehrung und die ihnen zugeschriebenen Mirakel wie über andere Erzählmotive erhalten, und die Mitwirkenden am Buch sowie die benutzten Quellen sind ebenfalls in einem umfangreichen Register aufgeführt. Außer der Zahl der beschriebenen Bilder sowie dem Vorhandensein bzw. Fehlen der Illustrationen besteht ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Grundaussagen darin, daß Gumpfenberg in der Ausgabe 1672 vor jeder Beschreibung ein Anagramm zur Ehre der unbefleckten Empfängnis eingefügt hat. Das Nebeneinander der Anagramme und Register läßt klar die zweifache, geistliche und wissenschaftliche Zielsetzung des Unternehmens erkennen.

Auf die Frage, welche Ausgabe von Esterházy zur ersten, 1690 erschienenen Ausgabe seiner Arbeit benutzt wurde, kann vorerst keine endgültige Antwort gegeben werden. Die Hauptquelle der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1696 kann nur die nicht illustrierte Münchener Ausgabe 1672 gewesen sein. Diese Ausgabe war nach dem Possessorvermerk des Exemplars der Nationalbibliothek Széchényi in der Bibliothek Esterházy vorhanden,⁴⁵ die Grundaussage 1657 oder eine ihrer Varianten hingegen sind weder im Katalog der Esterházy'schen Bibliothek noch in den Verzeichnissen der Bibliothek des Kismartoner (Eisenstädter)

Franziskanerklosters aufgeführt.⁴⁶ Die Erstausgabe 1657 und die späteren lateinischen Ausgaben sind in ihrem Text und Bildmaterial vollkommen identisch, und die Ausgabe 1672 bringt im ersten Zenturium den vollständigen Text der Ausgabe 1657 ohne jede Veränderung, in derselben Reihenfolge. Esterházy konnte daher im Prinzip alle Ausgaben als Textquelle benutzen. In Wirklichkeit jedoch sprechen zwei schwerwiegende Gründe dafür, daß der Ausgabe 1690 nur die Erstausgabe 1657 oder eine ihrer Varianten als Quelle dienen konnten. Zum einen wurden alle Illustrationen in Esterházy's Buch, die auf Gumpfenberg beruhende Texte begleiten, aufgrund der von Gumpfenberg gebrachten Illustrationen angefertigt. Der andere Grund ergibt sich aus dem Vergleich der Texte. Die Beschreibungen jener drei Bilder, die bei Esterházy zu finden sind, in Gumpfenbergs Ausgabe 1657 jedoch fehlen und erst in der Ausgabe 1672 auftauchen, gehen nicht auf Gumpfenberg zurück. Diese drei Texte sind die Beschreibungen der Bilder von Passau, Tál (Máriavölgy, Marienthal, Marianka) und Goa, und Esterházy berichtet zum Teil von anderen Ereignissen und Daten und in anderer Reihenfolge als Gumpfenberg. Aus alledem ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Hauptquelle der Publikation von Esterházy aus dem Jahr 1690 die illustrierte Erstausgabe des Gumpfenbergschen Werkes von 1657 oder eine ihrer Varianten gewesen ist, und die Ausgabe 1672 des Gumpfenbergschen Buches erst nach 1690, wahrscheinlich durch die Vermittlung der Jesuiten, zu Esterházy gelangte.

Wie der Vergleich der beiden Werke zeigt, sind von den insgesamt 117 Bildern in Esterházy's Publikation 100 nach Gumpfenbergs Buch beschrieben. Fünf der 17 übrigen Beschreibungen behandeln ausländische, die restlichen 12, zusammen mit dem von Esterházy Kroatien zugeordneten Tersato (Trsat), ungarische Marienbilder. Vier der ausländischen Bilder stehen im Mittelpunkt eines österreichischen bzw. südbayrischen Wallfahrtsortes. Zwei, die beide ein antitürkisches Element in ihrer Legende enthalten, befinden sich in Wien (Hietzing, Karmelitenkirche), und Esterházy konnte sie während seiner Wiener Aufenthalte auch unmittelbar kennenlernen. Über das Bild von Hietzing stand ihm außerdem ein 1662 erschiene- nes Mirakelbuch zu Verfügung, das er als Quelle benutzen konnte, obwohl seine Beschreibung gerade in diesem Fall ziemlich skizzenhaft ist.⁴⁷ Maria Taferl galt neben Mariazell und Sonntagberg als dritter bedeutender Wallfahrtsort Österreichs,

der Kult entfaltete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁴⁸ Das Mirakelbuch von Hietzing erschien zwischen 1660 und 1680 in drei Ausgaben. Von diesen ist uns zwar heute kein Exemplar bekannt, Esterházy konnte aber alle Ausgaben als Quelle heranziehen. Der Text, der dem vierten Bild, dem von Passau, beigelegt ist (119 f.), erzählt nicht die Geschichte dieses Bildes, sondern stellt eine gekürzte Variante der zweiten Hälfte des beim Bild von Mariazell gebrachten Textes (90 f.) dar. Letzterer Text berichtet über die Herkunft des auf Ludwig den Großen zurückgehenden sog. Schatzkammerbildes, wozu Esterházy noch soviel hinzufügt, daß eine Kopie dieses Bildes 1620 nach Passau gekommen sei. Da nun die Geschichte des Passauer Bildes, das nach einer Mariendarstellung des Lucas Cranach gemalt wurde, Esterházy aus mehreren Quellen bekannt sein konnte,⁴⁹ wissen wir nicht genau, worauf sein Irrtum zurückzuführen ist. Weiterer quellenkritischer Forschung bedarf die Beantwortung der Frage, ob die Beschreibung tatsächlich „die öffentliche Meinung seiner Zeit widerspiegelt“,⁵⁰ bzw. inwiefern diese Textstelle zur Herausbildung der nationalen Züge des Passauer Bildtyps und zu seiner Verbreitung in Ungarn beigetragen hat.⁵¹ Das fünfte bei Gumpfenberg fehlende Gnadenbild ist das von Goa. Der Beschreibung konnte ebensowohl einer der gedruckten Missionsberichte der Jesuiten als auch eine Biographie des hl. Franz Xaver zugrunde liegen, vor allem aber Daniello Bartolis Werk über die Geschichte der Missionen der Jesuiten in Asien, das von Gumpfenberg in der Ausgabe 1672 bei der Beschreibung der asiatischen Marienbilder ebenfalls als Quelle benutzt wurde.

Die Beschreibungen der auf ungarischem Gebiet befindlichen Bilder sind hinsichtlich ihrer Quellen in zwei Gruppen zu teilen. Zur ersten Gruppe gehören die Bilder, deren Geschichte bereits vor einigen Jahrzehnten bekannt wurde, so daß Esterházy neben der zeitgenössischen mündlichen Überlieferung auch gedruckte Quellen, meist Mirakelbücher zur Verfügung gestanden sind. In diese Gruppe gehören die Berichte über die Bilder von Pozsony (Bratislava / Preßburg),⁵² Tersato,⁵³ Máriavölgy⁵⁴ und Zágárbremete (Remete).⁵⁵ Der zweiten Gruppe gehören Texte über solche Bilder an, in deren Geschichte Esterházy selbst eine aktive Rolle gespielt hat, bzw. die sich auf seinem Gut befanden. Als Quellen kommen hier meist die Familienüberlieferung, eventuell Dokumente aus dem Familienarchiv bzw. die persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen Paul Esterházy's in Be-

tracht. Hierher gehören die Berichte über die Bilder von Boldogasszony, Fraknó (Forchtenau), Kismarton (Eisenstadt), Rőjt (Rattersdorf), Loreto, Pázsit (Kisboldogasszony, Kleinfrauenhaid), Lok (Unterfrauenhaid) und Osli. Beim Text über Boldogasszony konnten ihm noch seine erwähnte Handschrift sowie das 1679 erschienene Mirakelbuch als Grundlage dienen,⁵⁶ und beim Bild von Loreto konnte er auch von der entsprechenden Stelle in Augustinus Maria Romers Geschichte des Servitenordens ausgehen.⁵⁷ Hier soll noch die Beschreibung des Bildes von Pázsit (Kleinfrauenhaid) erwähnt werden, wo als Vorgeschichte der Bildstiftung über den Ursprung eines eigentümlichen Tanzbrauches berichtet wird (80 f.). Derselbe Brauch ist in einem Urbarium des Herrschaftsgutes von Fraknó (Forchtenau) aus dem Jahre 1675 aufgezeichnet, die erwähnten Personen und beschriebenen Ereignisse sind jedoch durch keine historische Angaben zu belegen.⁵⁸ Ausbau und Einrichtung des Kultortes sind mit dem Namen Esterházy verbunden, und er hat auch die Wiederbelebung des Brauchs gefördert. Wir können also vermuten, daß die Beschreibung unmittelbar auf der mündlichen Überlieferung beruht, die Esterházy als erster aufzeichnete und die dann in verschiedenen Varianten zusammen mit dem Brauch bis ins 20. Jahrhundert lebendig blieb.⁵⁹

Inhalt und Aufbau

Im quartformatigen Buch, das 217 nummerierte Seiten enthält, steht vor dem Titelblatt das fürstliche Wappen Paul Esterházy's, nach dem Titelblatt ist die Widmung an den Leser auf drei nicht nummerierten Seiten zu lesen. Der Widmung schließen sich die Berichte über die Geschichte von 117 Marienbildern mit je einer Illustration an. Auf den Seiten 216 und 217 sind je ein Gebet an Gott und Maria in Prosa zu lesen. Vier nicht nummerierte Blätter schließen das Werk ab, die das Inhaltsverzeichnis und eine Liste der Druckfehler aufweisen. Die Paginierung beginnt auf der zweiten Seite des Textes zum ersten Bild, zwischen die Seiten 154 und 155 wurden außerdem zwei nicht nummerierte Seiten nachträglich eingefügt. Die Paginierung bezieht sich nur auf die Textseiten, die Illustrationen wurden vom Stecher extra mit fortlaufenden Nummern versehen. Die Illustrationen wurden jeweils auf Einzelblättern gedruckt, deren Rückseiten keinen Text enthalten. Wenn daher eine Beschreibung nur eine einzige gerade Seite

umfaßt und der Illustration auf der gegenüberliegenden Seite wieder eine Illustration folgt, befinden sich zwischen den beiden jeweils zwei leere Seiten.

Hinsichtlich der Reihenfolge der Texte hat Esterházy die Einteilung Gumppenbergs nicht beachtet, sondern ordnete das Material nach dem territorialen Prinzip um und stellte die Texte nach Ländern bzw. Provinzen zusammen. An erster Stelle steht Italien mit 30 Bildern, ihm folgen Ungarn mit 11, Kroatien mit 1, Deutschland mit 17, Böhmen mit 5, Belgien mit 12, Sizilien mit 9, Malta mit 2, Spanien und Frankreich mit je 6, Lothringen mit 2 Bildern, dann kommen Savoyen, Dalmatien, Polen und Litauen mit je 3 Bildern. Die Reihe schließen vier Bilder unter der zusammenfassenden Bezeichnung „Indien“ ab, von denen sich 2 in Südamerika und je eins auf den Kanarischen Inseln bzw. in Indien befinden.

Zwischen dem handschriftlich erhaltenen Inhaltsverzeichnis und dem Aufbau des gedruckten Werkes sind drei Unterschiede festzustellen, die zum Teil auf nachträgliche Ergänzungen der Handschrift, zum Teil auf Fehler der Druckerei zurückgehen. Nr. 41, das Bild von Remete, gehört nach der Einteilung der Handschrift zu Kroatien, im gedruckten Buch jedoch zu Ungarn, obwohl es im Text selbst als „im Kroatienland“ befindlich bezeichnet wird. Das Passauer Bild wird in der Handschrift unter Nummer 46 aufgeführt, im Buch hingegen steht es zwischen Nummer 58 und 59 mit der Bezeichnung 00. Der dritte Unterschied besteht darin, daß die beiden letzten sizilianischen Bilder, die von De Camera (Messina) und Drepanum (Trapani) in der Handschrift und im Buch in umgekehrter Reihenfolge stehen.

Aus dem Vergleich mit dem Werk von Gumpfenberg geht hervor, daß Esterházy einige Ortsbezeichnungen Gumpfenbergs, die sich auf kleinere Provinzen und Landschaften beziehen, so etwa die von Österreich, Tirol, Franken, vom Rheingebiet, Elsaß, Burgund und Gascogne unbeachtet ließ. Zum anderen fügte er als neues Element im Vergleich zu Gumpfenberg die Beschreibungen der elf ungarischen Bilder zusammen mit dem Kroatien zugeordneten und ebenfalls neu hinzugekommenen Tersato zwischen die beiden, mit den meisten Bildern vertretenen Länder, Italien und Deutschland, ein, so daß sich dieser neue Block in der ersten Hälfte des Buches zu finden ist. Die drei bei Gumpfenberg ebenfalls fehlenden österreichischen Bilder stehen nebeneinander innerhalb des deutschen Materials, das gleichfalls neu hinzu-

gekommene Bild von Goa dagegen steht am Ende des Werkes. Im ungarischen Block wechseln sich Bilder, die auf Esterházy's Herrschaftsgut zu finden sind, mit Bildern aus anderen Gebieten ab. Esterházy hat sich mit der Erweiterung und Neuordnung des Gumpenbergschen Werkes, das geht allein aus diesem Aufbau hervor, zum Ziele gesetzt, zum einen die Bilder auf den ihm unterstehenden Gebieten als mit anderen Gnadenbildern in Ungarn gleichrangig aufzuführen und zum anderen die ungarischen Darstellungen in den Rahmen des europäischen Bilderkultes einzuordnen. Wenn Esterházy Bilder aus ungarischen Gebieten außerhalb seines Herrschaftsgutes in die Sammlung aufnahm, dann wohl deswegen, weil diese im westlichen Teil des Landes als die bekanntesten galten. Bei dem ferner liegenden Tersato könnte die Beziehung zu Miklós Zrínyi als Grund für die Aufnahme in Betracht kommen, da Zrínyi mit den Erbauern der Kirche von Tersato, der Familie Frangepán, in Verwandtschaft stand.

Für den Inhalt der Erzählungen waren die Quellen bestimmend: Im Mittelpunkt steht die Absicht, die Legenden der Marienbilder, ihre aus wunderbaren Elementen zusammengesetzte Geschichte und ihre Verehrung aufzuzeichnen. Nach dem stereotypen Titel, der auf Aufbewahrungsort und Wundertätigkeit der Bilder hinweist, berichtet Esterházy zuerst meist von der Herkunft der Bilder, von ihrer Entdeckung oder Entstehung und beschreibt den Weg, auf dem sie zum späteren Kultort gelangt sind. Außerdem berichtet er in den meisten Fällen vom Bau der Kirche, der Kapelle oder des Klosters, von der Betreuung der Kultstätte und den Formen des Kultes, vor allem von den Wallfahrten und Mirakeln. Besondere Beachtung widmet er der Wundertätigkeit der Bilder und den damit zusammenhängenden legendenhaften und historischen Ereignissen. In der Einführung wird manchmal die geographische Lage des Ortes beschrieben, der Leser wird mit den lokalen Schutzheiligen und anderen bedeutenden Persönlichkeiten der Ortsgeschichte bekannt gemacht, und am Schluß der Beschreibungen steht meist ein allgemeiner Hinweis auf die Mirakel. Dem Umfang nach weisen die Texte eine große Vielfalt auf, ihre Länge reicht von einer halben bis zu sechs Seiten, wobei die meisten Beschreibungen eine bis zwei Seiten umfassen.

Die vergleichende Analyse der Texte zeigt, daß Esterházy die Struktur der Gumpenbergschen Beschreibungen nur selten übernimmt. Am häufigsten wendet er die verschiedenen Techniken des

Exzerpierens an; er redigiert die Texte neu und kürzt sie. Stellen, die ihm weniger wichtig sind, läßt er weg. Die Methoden des Weglassens, Kürzens, Hervorhebens und Neuredigierens wendet er in den meisten Texten an. Nur äußerst selten übersetzt er wörtlich. Ebenso selten werden inhaltliche Ergänzungen hinzugefügt, und diese sind meist nur interpretierenden, aktualisierenden Charakters. Die eine Möglichkeit des Exzerpierens besteht darin, ganze Texteinheiten wegzulassen und die stehengelassenen Stellen zusammenzuziehen (188). Ein anderes Mal übernimmt Esterházy nur den Kern der ursprünglichen Beschreibung und verzichtet auf den einführenden und abschließenden Teil (185 f.). Die Quellenhinweise Gumpenbergs läßt er konsequent weg, und statt der konkreten Mirakel begnügt er sich mit einem allgemeinen Hinweis auf die Wunder (158 f.). Die aktualisierende Ergänzung besteht oft darin, daß Esterházy außer der Jahreszahl eines Ereignisses die Zahl der seitdem vergangenen Jahre angibt (139). In anderen Fällen hingegen verzichtet er auf die Erwähnung der Jahreszahl oder nennt aus unbekanntem Gründen ein anderes Datum (139). Eine aktualisierende Ergänzung anderer Art macht der Autor, indem er etwa bemerkt, die protestantische Adelsfamilie, die in der Geschichte des betreffenden Bildes eine Rolle spielte, sei inzwischen zum Katholizismus übergetreten (105–107). Ein eindrucksvolles Beispiel für die interpretierende Ergänzung bietet die Geschichte von Dettelbach, wo die Gestalt, die der Miklós (Nikolaus) genannten Hauptfigur der Erzählung im Traum erscheint, von Esterházy mit dem hl. Nikolaus identifiziert wird (94–103).

Gumpenbergs gelehrte Bemerkungen werden von Esterházy im allgemeinen nicht übernommen, z. B. wenn Gumpenberg über das Bild von Padua bemerkt, er könne dessen Herkunft vom hl. Lukas nicht beurteilen („non habeo dicere“, S. 28 f.). Gumpenberg hatte, wie er berichtet, Athanasius Kircher über das Bild gefragt und erörtert dessen Stellungnahme ausführlich, für Esterházy ist das jedoch nicht wichtig genug, um erwähnt zu werden (58–61). Relativ selten macht Esterházy von einer anderen Möglichkeit der Kürzung Gebrauch, wenn er nämlich Teile, die selbständige Erzählungen innerhalb der Beschreibungen sind und mit der Geschichte des Bildes nur indirekt im Zusammenhang stehen, wegläßt. So verzichtet er z. B. beim Bild von Tremitanum (Isole Tremiti) auf die Wiedergabe der von Gumpenberg ausführlich erzählten Geschichte über König Diome-

des (S. 43 f.), und beim Bild vom Jungfrauenberg (Avellino) läßt er das Exempel, das den mit dem Bild verknüpften Aberglauben (daß nämlich bestimmte Lebensmittel an den Ort nicht mitgebracht werden dürfen) beweisen soll, ebenfalls weg (S. 36–39). Für die genaue Übernahme des zugrunde liegenden Textes in seinen strukturellen Grundeinheiten bietet die Legende des Bildes von Montserrat ein Beispiel. Hierbei verzichtet Esterházy nur auf die abschließenden Hinweise, die den aktuellen Zustand der Kirche sowie die Beziehungen des Ignatius Loyola und der Tochter des Kaisers Maximilian II. zum Ort bezeugen sollen, und beendet die Erzählung mit einem allgemeinen Hinweis auf die Wunder (166–171). Esterházy hat also die Texte Gumpenbergs, wie das aus dem Bisherigen hervorgeht, in individueller und selbständiger Weise und nach eigenen Vorstellungen umgestaltet. Anstatt sich in den Einzelheiten zu verlieren, stellte er in den meisten Fällen einheitlich redigierte, runde und ganze Erzählungen her. Nur in einigen Fällen ist, infolge des Lakonismus der Vorlage oder der übermäßigen Kürzungen, ein schematischer Text ohne individuelle Züge zustande gekommen.

Die Beschreibungen, die nicht auf Gumpenbergs Texte zurückgehen, sind im allgemeinen durch den gleichen Aufbau und die gleiche Vortragsweise wie bei den anderen gekennzeichnet. Die Geschichte der Bilder aus ungarischen Gebieten außerhalb seines Herrschaftsgutes faßt Esterházy trotz des reichen Legendenmaterials relativ kurz zusammen (84), in anderen Fällen strebt er jedoch nach einer ausführlicheren Darstellung. Bei den Bildern, in deren Geschichte er selbst oder seine Familie eine Rolle gespielt haben, erwähnt er die persönlichen Bezüge immer (72 f.). Manchmal hebt er bereits am Eingang der Erzählung seine Beziehung zum Bild (65–69) oder zur Siedlung (78) hervor.

Die Gattung der Erzählungen ist die mit dem jeweiligen Wallfahrtsort verbundene Ursprungslegende. Diese Legenden bilden die Kristallisationspunkte von Erzählmotiven verschiedener Herkunft, ihre Entstehung entspricht anderen Formen der Traditionsbildung. In ihrer Herausbildung spielen neben dem Kultobjekt, seiner Umgebung und der mündlichen Überlieferung die Betreuer der Gnadenorte bzw. jene Geistlichen eine bestimmende Rolle, die die Texte aufzeichnen, in literarische Form gießen und weitergeben. Eine weitere Eigentümlichkeit der Gattung besteht darin, daß die Texte durch das Zusammentreffen

der verschiedenen Erzähltechniken und Motive, durch die Wechselwirkung der mündlichen Tradierung und der literarischen Gestaltung ständigen Modifizierungen unterworfen sind, so daß eine schriftlich festgehaltene Variante nur als ein Stadium im längeren Texttradierungsprozeß zu betrachten ist.

Inhaltlich bilden die kleineren narrativen Einheiten, die Motive die wichtigsten Komponenten der Geschichten. Dasselbe Motiv kann mit mehreren Orten oder Bildern in Zusammenhang stehen, wodurch zahlreiche verschiedene Kombinationen zustande kommen können. Ein Teil der Motive hängt eng mit den Gnadenbildern und Kultstätten zusammen, andere sind allgemein bekannte Erzählmotive oder Motivkombinationen. Die zwei am häufigsten wiederkehrenden Motive betonen das hohe Alter der Verehrung und die hohe Zahl der Wunder. Die beliebtesten Motive über den wunderbaren Ursprung der Darstellungen sind die folgenden: Das Bild wird von Maria selbst dem in Not Stehenden geschenkt; es wurde vom Evangelisten Lukas gemalt; es wurde vom Propheten Jeremia, von den Druidenpriestern oder vom hl. Augustin in Auftrag gegeben; es wurde mit Hilfe der Engel angefertigt; es wird in Höhlen, unter der Erde, zwischen Balken, in der Wand, an einer Quelle oder an einem Baum gefunden bzw. aufgestellt. Eine andere Gruppe der Motive stellt die wunderbaren Eigenschaften der Darstellungen in den Vordergrund: Das Bild bewegt sich; es macht Drohungen oder schaut einen zornig an; es weint; es spricht; bleibt im Feuer unversehrt; läßt sich nicht von der Stelle rücken; kehrt an seinen ursprünglichen Ort zurück; ist nur an bestimmten Tagen sichtbar; begibt sich selbst an einen bestimmten Ort oder wird von Engeln dort hingetragen (das sog. Motiv der himmlischen Beförderung); erglänzt in hellem Licht; seine spätere Kultstätte wird von Tieren gezeigt oder gebaut.

Die dritte Gruppe der Motive erläutert die Funktion der Darstellungen: So hilft das Bild in verschiedener Weise, den Feind und den Drachen der Zerstörung zu besiegen; schützt vor dem Unheil (wie etwa Pest, Erdbeben, Schiffsbruch, Sturm, Überschwemmung, bösem Willen; der Kranke wird geheilt, der Tote wird wiedererweckt, in der Dürrezeit bringt das Bild Regen, die verlorenen Tiere werden wieder gefunden, die Keuschheit wird gerettet), ja in einem Fall füllt sich sogar die leere Flasche mit Wein. Zur selben Gruppe gehören noch das Motiv des verletzten und strafenden Gnadenbildes in seinen Varianten (z. B. das Fest-

binden des Diebes am Ort) und die Erzählung, wonach ein Bild auf das unerfüllte Gelübde aufmerksam macht oder den Verstoß gegen eine Vorschrift bestraft.

Visionen und Gesichte, im Traum erhaltene Anweisungen, Heilung und Befreiung aus der Gefangenschaft, himmlische Anweisungen zur Aufstellung eines Bildes oder zum Bau einer Kirche und zum Fasten, die heidnische Bilderzerstörung und das Erkennen des helfenden Marienbildes sind weitere Motive, die im Zusammenhang mit Darstellungen und Kultstätten oft in den Erzählungen vorkommen. Als Beispiele für Motive, die auch unabhängig von den Bildern auftauchen, können der in der Erde gefundene Schatz, die von sich aus aufflammende Kerze, die von selbst ertörende Glocke, das ungetauft verstorbene Kind, das für die Zeit der Taufe erweckt wird, der Säugling, der für den Schutz seiner Mutter mit wunderbaren Kräften ausgerüstet wird, sowie das Zweifeln an der himmlischen Botschaft, genannt werden. In dieselbe Reihe fügen sich jene Erzählmotive, die in Esterházy's Text zwar nur ein einziges Mal vorkommen, ansonsten aber allgemein bekannte Motive oder deren Varianten sind. So holt einmal der Teufel den kalvinistischen Prediger, der das Bild beschimpft (193 f.), ein anderes Mal vernichtet er den sündigen Mönch und seine Gefährten (190–192), die Seele des Verstorbenen erscheint und gibt Anweisungen (76 f.), die vertrocknenden und ergrünenden Äste bestätigen die himmlische Botschaft (31), die Brennzeit des Öls und der Kerze neben dem Bild kündigt die Heilung oder den Tod des Kranken an (155). All diese Erzählmotive sind sowohl in den Gumpfenberg entliehenen Geschichten als auch in jenen vielfach vorhanden, die über die von Esterházy geopfert Bilder berichten, und es gibt eine kurze Erzählung, die ohne lokale Besonderheiten, allein durch die Verknüpfung allgemein bekannter Legendenmotive zustande gekommen ist (178). Eine selbständige Gruppe bilden die Motive der verschiedenen legendären historischen Ereignisse, die auch lokale Bezüge enthalten. Beispiele hierfür sind der apokryphe Brief Mariä an die Messiner (145 f.) oder die Weihe des Landes an Maria durch den französischen König Priscus in der Stadt Carnotum (Chartres, 182 f.).

Zu einigen Bildern gehören Erzählungen, die dadurch hervortreten, daß sie aus der speziellen Kombination mehrerer, verhältnismäßig seltener Erzählmotive bestehen. Beispiele hierfür bieten die Ursprungslegende des Marienbildes in der rö-

mischen Frauenkirche (S. Maria Maggiore, 4–6) und die des Bildes von Einsiedeln (94–98). Durch die Aneinanderreihung mehrerer selbständiger Episoden ist die Legende des Bildes von Culma (Chelmo) zustande gekommen, in der das Bild selbst in den Hintergrund gedrängt wird und verschiedene blutige und schaurige Motive (Mord, Festnahme der Räuber usw.) im Mittelpunkt stehen (127–130). In der Ursprungslegende von Montserrat, d. h. in der Geschichte des Eremiten Guarinus sind mindestens acht verschiedene aus dem Mittelalter stammende Motive zu unterscheiden, die eng miteinander verbunden sind, in dieselbe Richtung weisen und eine kontinuierliche Handlung, eine runde Erzählung, letztlich eine novellistische Wirkung ergeben (166–171). In einigen Fällen ist in der Geschichte des Bildes die Legende des Schutzheiligen eingebaut, z. B. die Legende des hl. Alexius in der römischen Alexiuskirche (9–10) oder das Motiv aus der Legende des hl. Johannes von Damaskus in der Geschichte des Bildes, das in der Johannes-Damaszenus-Kapelle von San Marco in Venedig verehrt wird (22–25).

Sprache und Stil

Für Sprache und Stil des Werkes waren zwei Faktoren von grundlegender Bedeutung. Der eine ist die Benutzung lateinischer Quellen, der andere die bewußte Entfernung Esterházy's von den zugrunde liegenden Textquellen. Esterházy war im Jesuitenlatein, und zwar in dessen weniger gebundenen Variante um die Mitte des 17. Jahrhunderts bewandert, und seine lateinischen Sprachkenntnisse entsprachen dem Gebrauch des Lateins in den gebildeten Kreisen des zeitgenössischen Hochadels. Lateinisch und ungarisch schrieb er gleichermaßen leicht und gerne. Er strebte nach einem gewählten Gebrauch des Ungarischen und schuf einen einheitlichen und ausgeglichenen, an individuellen Zügen jedoch armen Stil.

Der stilistische Vergleich der als Hauptquelle dienenden Texte Gumpfenbergs mit den Beschreibungen von Esterházy hat gezeigt, daß der ungarische Autor die regelmäßigen Hinweise seiner Vorlage auf die Bibel, die Autoritäten und die benutzten Quellen in den meisten Fällen wegläßt. Gumpfenberg achtet sorgfältig auf die Glaubhaftigkeit des Gesagten und belegt seine Berichte durch eine ganze Reihe von Daten, Namen und Jahreszahlen, Esterházy hingegen verwendet nur einen Teil der Angaben, die Glaubhaftigkeit

möchte er vor allem mit Hilfe literarischer Mittel sichern; er bringt zugleich mit der Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen eine unterhaltsame Lektüre zustande. Aus diesem Gattungswechsel ergibt sich ein weiterer Unterschied: Während Gumpfenberg mit Einführungen versehene und durch allgemeine Betrachtungen ergänzte Beschreibungen bringt, verzichtet Esterházy in den meisten Fällen auf diese Rahmentexte, und im Rest nimmt er ebenfalls Kürzungen vor. Seine Berichte wirken dadurch gestraffter, der narrative Kern kann besser hervorgehoben werden, die Kette der Geschehnisse läßt sich klarer verfolgen. Eine genaue Entprechung zwischen der Quelle und ihrer ungarischen Bearbeitung kann man nur bei einigen feststehenden Texteinlagen, so etwa im Vortrag der in die Erzählungen eingefügten Gebete (23) und Meßtexte (96) beobachten. Aber selbst hier übersetzt Esterházy nie ganz wörtlich, und je nach Möglichkeit macht er von inhaltlichen und ästhetischen Ergänzungen, Erweiterungen oder Kürzungen Gebrauch. In solchen Fällen schlägt manchmal das lateinische Original in der Übersetzung durch, es entstehen weniger gelungene Lösungen, Strukturen, die stark an das Latein erinnern. Hie und da deutet das Nebeneinander von Synonymen auf die Unsicherheit des Übersetzers, und für eine Adaptation des Originals an ungarische Verhältnisse lassen sich ebenfalls Beispiele finden. Eine weitere Gruppe der Erzählungen ist von interpretierendem, erklärendem Charakter. Der Stil Esterházy ist stark und konsequent rhetorisiert, der Rhythmus der Erzählungen ergibt sich zum einen aus der Charakterisierung der Figuren und der Entfaltung der Handlung, zum anderen aus dem Wechsel der Beschreibungen, Dialoge, Gebete, Exempel und formelähnlichen Einlagen. Der Autor strebte bewußt nach einheitlichem Wortgebrauch, dafür zeugen bereits die konsequente Bezeichnung der Marienbilder und die Betitelung der Abschnitte. Von formelähnlichen Anfängen und Abschlüssen macht Esterházy mit Vorliebe Gebrauch, und zwar durch Fürbitten bzw. durch den aktualisierenden Hinweis auf die Kontinuität der Wunder oder des Kultes. Mit einer anderen Formel beteuert er die Unmöglichkeit der Beschreibung. Er legt großen Wert auf die Ausarbeitung der Historien und dramatisiert gerne. Sein beliebtestes Mittel dabei ist der Dialog zwischen irdischen Wesen bzw. zwischen Menschen und überirdischen Personen. In den Visionen wird das menschliche Agens von der himmlischen Person oft direkt an-

gesprochen und angewiesen. In mehreren Fällen läßt Esterházy am Höhepunkt der Erzählung die Hauptfigur sprechen und schlägt dabei einen persönlichen Ton an. Zum Ausdruck der Gefühle werden häufig Aufrufe und vorwurfsvolle Fragen eingesetzt.

Die Satzbildung ist durch den wiederholten Gebrauch reihender Satzkonstruktionen, langer, mehrgliedriger Perioden und mehrfach zusammengesetzter Sätze gekennzeichnet. Diese schwerfälligen Satzkonstruktionen deuten auf einen bewegten inneren Zustand während des Schreibens und eine tief gefühlvolle Religiosität. Zu den beliebten syntaktischen Mitteln Esterházy gehören die inhaltliche Wiederholung sowie die antithetische Satzkonstruktion mit dem Effekt der inhaltlichen Spannung.

Detaillierte Beschreibungen werden von Esterházy relativ selten benutzt, die plastische Beschreibung Marias durch Epiphanius zitiert er jedoch, indem er Gumpfenbergs Text inhaltlich übersetzt und erweitert (203 f.). Bewegte und anschauliche oder kurze, fesselnde Beschreibungen sind ihm eher lieb. Bevorzugte Mittel der Erweiterung sind Gleichnisse und Vergleiche, wobei die Gleichnisse meist aus der Bibel stammen.

Zur Erhöhung des Nachdrucks verwendet Esterházy die verschiedenen Formen der Häufung und Steigerung. Besonders gern macht er von einer Vielzahl an Attributen Gebrauch und charakterisiert oft durch die Zusammenstellung der Eigenschaften. In anderen Fällen soll die Häufung die Wichtigkeit des Gegenstandes oder der Person hervorheben. Im Interesse der Bezeugung und Beglaubigung werden die Ereignisse gern mit der Gegenwart in Verbindung gebracht, und demselben Zweck dienen die Deutung der geographischen Namen und die Erläuterung der Bezeichnungen, unter denen die jeweiligen Gnadenbilder bekannt sind. Durch die Einfügung selbständiger Historien und Exempel wird der Unterhaltungswert der Erzählungen wesentlich erhöht.

In den Beschreibungen der Bilder, in deren Geschichte Esterházy selbst eine Rolle spielte, betont er die persönlichen Bezüge in verschiedener Weise. So erzählt er eine Geschichte ganz oder zum Teil in erster Person und hebt seine eigene Rolle hervor (65–69, 71, 78, 83), er teilt biographische und familiengeschichtliche Einzelheiten mit, läßt sich als Zeugen auftreten, er sucht sich zu rechtfertigen, setzt die eigene Persönlichkeit herab oder verspricht eine Erhöhung der Andacht. Nur in diesen Texten nimmt er außerdem ausführliche

Beschreibungen geographischer Orte vor, und nur hier finden sich Verweise auf andere, ebenfalls beschriebene Bilder, wodurch die Beziehung zwischen den Erzählungen enger wird.

Illustrationen

Die bildlichen Darstellungen der Mariengnadenbilder besitzen im Buch dieselbe Bedeutung wie der Text. Ihrer Kunstgattung nach stellen die Illustrationen einen Zyklus auf graphischem Wege vervielfältigter Gnadenbilddarstellungen dar. Die zyklenförmige Darstellung von Mariengnadenbildern gehört zu den beliebten Themen der Barockkunst. Mit einem solchen Zyklus wurden z. B. der Kreuzgang des Schlierbacher Zisterzienserklosters um 1700, die kreuzgangähnlichen, offenen Korridore im Anschluß an die Wallfahrtskirche im böhmischen Rímov und die Ambitenanlage des 1704–1730 gebauten Klosters auf dem Weißen Berg (Bílá Hora) bei Prag geschmückt. In Ungarn wurde die bekannteste Bilderfolge dieser Art für die Übertragung der Dömölker Gnadenstatue im Jahre 1748 geschaffen: Die auf Holztafeln gemalten Darstellungen wurden in einer Prozession herumgetragen und danach in der Schatzkammer der Kirche aufbewahrt.⁶¹

Die unmittelbare Anregung zur Illustrierung des Werkes erhielt Esterházy von Gumpenbergs Buch. Der dokumentativen, propagativen und repräsentativen Funktion der Druckgraphik war er sich bereits seit langem bewußt, und er kannte den zunehmenden Bildbedarf seiner Zeit, zu dessen Befriedigung er mit seinem Kunstmäzenatentum selbst beigetragen hat. Sein dauerhaftes Interesse für die Graphik bezeugen seine Federzeichnungen zum eigenen Werk *Mars Hungaricus* sowie die von ihm in Auftrag-gegebenen Kupferstiche über Ereignisse des Türkenkrieges. Seine Vorliebe für die Druckgraphik spiegelt sich im Thesenblatt, das 1691 anlässlich der Universitätsprüfung seines Sohnes Mihály gedruckt wurde und von welchem Géza Galavics vermutet, Esterházy habe sich selbst am Entwurf des Programms beteiligt.⁶² Weitere Zeugnisse seiner graphischen Liebhaberei sind die drei großen Kupferstichzyklen, die zur mit Ansichten illustrierten Topographie Ungarns, zum *Trophaeum*⁶³ und zur *Harmonia coelestis*⁶⁴ entstanden sind.

Im Buch über die Mariengnadenbilder sind zusammen mit dem Wappen insgesamt 118 Kupferstiche zu finden, und auf drei signierten Stichen

(Wappen, Nr. 4 u. 50) ist der Name Matthias Greischers zu lesen. Außer diesen, an verschiedenen Stellen des Buches befindlichen signierten Blättern belegen die stilistischen Analogien ebenfalls eindeutig, daß die Stiche von derselben Hand stammen, und die technischen und künstlerischen Lösungen des gesamten Bildmaterials im Buch weisen auf denselben Künstler hin. Die Stil- und Kompositionsunterschiede, die man zwischen den Blättern beobachten kann, sind durch die Ungleichheiten der als Vorlage benutzten Darstellungen zu erklären.

Über das Leben des Matthias Greischer wissen wir nur wenig.⁶⁵ Er stammte aus Frankfurt, nach 1670 war er in Wien als akademischer Kupferstecher und Kunsthändler tätig. 1686 ist er noch in Wien, 1688–89 aber bereits in Kismarton (Eisenstadt) zu finden,⁶⁶ und im Wappenstich des 1690 erschienenen Buches bezeichnet er sich als Hofkupferstecher Esterházy. Vermutlich ist er identisch mit jenem Matthias Greischer, der sich 1693 ein Haus im „Wasserstadt“ genannten Viertel von Buda gekauft hat und im Auftrag der Hofkammerverwaltung von Buda 1695 eine Aufstellung der Häuser und Grundstücke in der Wasserstadt, im darauffolgenden Jahr der im Burgviertel verfaßte.⁶⁷ Nach einer Angabe von Dénes Pataky, der sich auf eine Mitteilung von György Bánrévy bezieht, starb Greischer vor Mai 1697, nach anderen Quellen im Jahre 1712.⁶⁸

In Wien nahm Greischer an der Illustrierung mehrerer österreichischer Ansichtenwerke teil.⁶⁹ Mit Esterházy kam er wahrscheinlich um 1681–82 in Verbindung, als er den vereinigten Stammbaum des Palatins und seiner Frau, Orsolya Esterházy, angefertigt hat.⁷⁰ Danach beteiligte er sich am Stechen der Ansichten, die die von Esterházy in Auftrag gegebene Topographie Ungarns illustrieren sollten. Dazu fertigte er Federzeichnungen am Ort an, und die Burgansichten in der Gemäldegalerie der Familie konnte er ebenfalls als Vorbilder benutzen. Seine Signatur ist auf mehreren Blättern der Bilderfolge zu lesen.⁷¹ Wenngleich der Zyklus unvollendet blieb, ist die Bedeutung des Unternehmens hoch einzuschätzen, da die Ansichten der von Esterházy geplanten Topographie, wie das von Géza Galavics festgestellt wurde, vom Stecher der 1686 erschienenen Topographie Burckhards von Birkenstein in mehreren Fällen als Vorlagen verwendet wurden. Zwischen 1682 und 1688 fertigte Greischer eine Anzahl von Stichen über verschiedene Ereignisse des Türkenkrieges an, zum Teil im Auftrag des Fürsten.⁷² Zu diesen, von

Esterházy bestellten Stichen gehört z. B. das Blatt aus dem Jahr 1684, das eine bei Ercsi erbeutete türkische Flagge darstellt,⁷³ und dasselbe gilt vermutlich für ein anderes Blatt von Greischer Hand, das die Krönung 1687 in mehreren Szenen verewigt.⁷³ Nach alldem scheint Greischer vor allem im Stechen von Ansichten, von Gebäude- und Belagerungsdarstellungen geübt gewesen zu sein, und diese Aufgaben erforderten neben dem technischen Können vor allem die Kunst des Kopisten, die genaue Wiedergabe der Vorlagen. Esterházy hat somit auch diesmal den Meister gefunden, dessen mehrfach bewiesene Fähigkeiten mit den durch den Auftrag bedingten Forderungen in Einklang standen.

Die Illustrationen zum Buch fertigte Greischer während seines Kismartoner Aufenthaltes, zwischen 1688–1690 an. Auf der vermutlich zuletzt gestochenen Wappendarstellung ist die Jahreszahl 1690 zu lesen. Für den Beginn der Arbeit im Jahre 1688 spricht das Blatt über die Statue von Máriavölgy. Vor der Statue erblickt man nämlich die dort im April 1688 angebrachten Goldplatten mit den Schlußworten des *Salve regina* (Abb. 15),⁷⁵ so daß das Bild erst nach diesem Zeitpunkt entstanden sein kann. Die Platten hat Greischer fortlaufend nummeriert, und vom 5. Bild an gab er auch die Seitenzahlen der Handschrift an. Die fortlaufenden Nummern und die Seitenzahlen befinden sich abwechselnd in der rechten und linken unteren Ecke der Platten: die Nummern sind auf den Bildern Nr. 1–30 und 42–43 in der rechten, auf den Bildern Nr. 31–41 und 44–117 in der linken Ecke, die Seitenzahlen jeweils gegenüber zu sehen. Die zweifache Numerierung war für die Erleichterung der Druckarbeiten nötig. Die Foliozahlen im handschriftlichen Inhaltsverzeichnis des Werkes sind mit den Seitenzahlen auf den Stichen identisch, was darauf hinweist, daß Greischer erst nach Abschluß der Handschrift mit der Arbeit begann. Das nachträglich in die Handschrift eingefügte Passauer Bild (Nr. 59) trägt keine Seitenzahl, die Numerierung ist aber fortlaufend, und von da an ist die fortlaufende Nummer auf den Bildern um eine Nummer höher als die im Inhaltsverzeichnis angegebenen Nummern der Bilder. Gehen wir davon aus, daß Greischer die Stiche in der Reihenfolge des Textes angefertigt und nummeriert hat, dann muß er den Auftrag zum Stechen des Passauer Bildes vor der Anfertigung des Bildes mit der Nummer 59 erhalten haben.

Text und Stiche wurden im Laufe der Druckarbeiten getrennt gedruckt. In einem Fall hat der Ste-

cher die Anweisung Esterházy's für die Einordnung der Erzählung an die richtige Stelle außer acht gelassen, so daß in der Druckerei die Bilder 84 und 85 mit den dazu gehörenden Texten vertauscht wurden. Es existieren Exemplare des Buches, in denen bestimmte Stiche (Nr. 85, 100 und 115) wiederholt fehlen. In diesen Exemplaren kann man eine auf der Platte vorgenommene Veränderung des einen Stiches beobachten: Die Nummer des 101. Bildes wurde auf 100 korrigiert.⁷⁶ Es ist also anzunehmen, daß die Abzüge nicht alle auf einmal hergestellt wurden und die Kupferplatten der Druckerei nur eine Zeit lang zur Verfügung standen. Esterházy betrachtete die Platten höchstwahrscheinlich als sein Eigentum und forderte sie zurück. Daß diese Darstellungen in den Publikationen der Druckerei von Nagyszombat nicht mehr auftauchen, spricht ebenfalls dafür.

Die Stücke des Zyklus sind hinsichtlich der verwendeten Bildvorlagen in zwei Gruppen zu teilen. In die erste Gruppe gehören jene Stiche, die nach den Illustrationen der Gumpenbergschen Ausgabe entstanden sind (als Beispiele Abb. 10–13). Wie es sich aus dem Vergleich feststellen läßt, dienten bei den hundert Bildern, die in beiden Werken vorhanden sind, ausnahmslos die Stiche des Gumpenbergschen Werkes als Vorlage. Dessen Illustrationen waren von fünf verschiedenen Stechern angefertigt, die man aufgrund der Signaturen und Monogramme auf den Blättern identifizieren kann: Wolfgang Kilian (1581–1662) und seine beiden Söhne Philipp (1628–1693) und Bartholomäus (1630–1696) Kilian, Mathäus Küsell (1629–1681) und schließlich Georg Andreas Wolfgang d. Ä. (1631–1716). Alle fünf Stecher wirkten in Augsburg, schufen ein bedeutendes Lebenswerk und fertigten neben Einzelblättern zahlreiche Illustrationen an, darunter viele kleingraphische Darstellungen verschiedener Wallfahrtsorte. Gumpenberg sagt selbst, daß er noch im Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe, 1657 in Augsburg, an der Handschrift gearbeitet hat.⁷⁷ Zum einen macht diese Bemerkung den auch sonst naheliegenden Auftrag der Augsburger Meister noch verständlicher, zum anderen geht aus ihr hervor, daß die Stiche in relativ kurzer Zeit hergestellt wurden, was auch ihre Qualität beeinflusst hat.

Bei Greischer's Stichen handelt es sich nicht nur um inhaltliche und kompositionelle Übernahmen, sondern um stilistische und bis ins kleinste Detail gehende Entsprechungen. Die Erklärung dafür liegt vor allem darin, daß diese Gattung eine möglichst authentische Wiedergabe, eine sorgfältige

Nachahmung der graphischen Vorlagen mit den Darstellungen der Kultobjekte erforderte. Zum anderen wurden der Behandlung der Vorlagen durch die eigenen Fähigkeiten des Künstlers Grenzen gesetzt, wie auch bei den früheren Aufträgen Greischers die genaue und getreue Wiedergabe die wichtigste Forderung war. Neben der Übernahme der frontalen Einstellungen, Einzelmotive, des Gesichtsausdrucks, der Körperhaltung und der Bewegungen verwendet Greischer meist dieselben Hintergrundlösungen, Schattierungen und architektonischen Elemente wie die Gumpenbergschen Stiche, und selbst die unbeholfenen Lösungen der Vorlage übernimmt er in den meisten Fällen. Ab und zu kommt es dann dennoch vor, daß er den Bildausschnitt vergrößert und die Proportionen modifiziert, das Verhältnis der Figuren zueinander verändert und sowohl den Vordergrund als auch den Raum links und rechts vom Hauptmotiv größer gestaltet. Diese Veränderungen ergeben sich meist aus der Vergrößerung des Bildformats und wirken vorteilhaft auf die Komposition. Die übrigen Veränderungen sind bloß technischer Natur: Greischer arbeitet etwa die Strahlen des Glorienscheins oder das Schnitzwerk eines Throns detaillierter als seine Vorlage aus, anderswo verleiht er der Draperie im Hintergrund eine reichere Schattierung.

In die zweite Gruppe der Illustrationen gehören die bei Gumpenbergschen nicht vorhandenen Darstellungen. Zusammen mit dem Wappenstich sind insgesamt 18 Bilder hier einzuordnen, in der Wirklichkeit jedoch nur 17, da das Blatt von Tersato (Nr. 42) dem von Loreto (Nr. 1), welches denselben Gnadenbildtyp bringt, nachgestochen wurde. Der Wappenstich stellt das neue, nach der Verleihung des Reichsfürstentitels ergänzte Wappen Esterházy dar.⁷⁸ Das Wappen ist auf dem Stich von Kette und Abzeichen des Ordens vom Goldenen Vließ umrahmt, die an einen Lorbeer- und einen Palmenzweig gehängt sind. Dasselbe Wappen in derselben Umrahmung erblickt man z. B. an der Spitze jenes Elefantenzahns, der mit Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid geschmückt ist, und den Esterházy um 1688 in Augsburg anfertigen ließ, um die Verleihung des Fürstentitels zu feiern.⁷⁹

Bei einigen der 16 übrigen Darstellungen haben wir versucht, die graphische Vorlage zu identifizieren. Dabei können wir die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Greischer einige der Gnadenbilder aus eigenem Erlebnis gekannt oder nach der Erteilung des Auftrags persönlich besucht hat,

und die vor Ort gemachten Federzeichnungen die unmittelbare Vorlage bedeuteten. Das könnte unserer Ansicht nach z. B. für die mit vollständigem Familiennamen signierte Darstellung des Gnadenbildes in der Wiener Karmelitenkirche (Nr. 50; s. Abb. 14) zutreffen, die zu den qualitätvollen Stücken des Zyklus gehört. Das Gnadenbild wurde zwar im 17. Jahrhundert mehrfach dargestellt,⁸⁰ eine Verwendung dieser Darstellungen als Vorlage läßt sich jedoch nicht nachweisen. Zum Preßburger Stich (Nr. 35) diente vermutlich jener Holzstich zur Vorlage, der 1643 in der lateinischen und deutschen Fassung einer Publikation über die dem Kult zugrunde liegenden Ereignisse erschienen ist.⁸¹ Der einzige wesentliche Unterschied zwischen den beiden Stichen besteht darin, daß auf Greischers Blatt das Kruzifix zwischen dem rechten Arm und der Wundenseite Christi fehlt, während die beiden anderen besonderen Motive, die Stola am Hals der Maria und die Kerze in der rechten Fußwunde Christi in derselben Weise wiedergegeben sind. Die restlichen Abweichungen sind auf die veränderte Technik zurückzuführen. Dem Stich von Zágrábremete (Nr. 41) diente mit ziemlicher Sicherheit die Gnadenbilddarstellung auf dem Vorsatzkupfer des 1672 erschienenen Mirakelbuches als Vorlage.⁸² Dafür sprechen die Formen der beiden Kronen und die Kopfhaltung Jesu sowie die Kette und das Haar Mariä, die in derselben Weise wie auf dem Vorsatzkupfer gestaltet sind. Der Stich von Máriavölgy (Nr. 34) kann nur zum Teil nach dem Vorsatzkupfer des 1661 erschienenen Mirakelbuches entstanden sein, da die an beiden Seiten angebrachte Draperie und die Form der durchbrochenen Krone identisch sind, die Bekleidung der Statue jedoch unterschiedlich gestaltet ist (Abb. 15).⁸³ Gedruckte graphische Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert standen außerdem unter anderem über die Gnadenbilder von Loreto, Maria Taferl und Passau zur Verfügung, ob sie jedoch als Vorlagen benutzt wurden, ist nicht nachweisbar.⁸⁴ Von allen übrigen Blättern abweichende Stilmerkmale, eine weiche Linienführung und leichte Handhabung des Stichels, spiegeln sich in der Goer Darstellung (Nr. 117; s. Abb. 17), die nach einer unbekanntenen qualitätvollen Vorlage geschaffen wurde.

Ein beachtenswertes Element der Greischerschen Stiche stellen das kleinformatige Wappen Esterházy und die dieses einfassende zweizeilige Inschrift in der Mitte eines jeden unteren Blattrandes dar. Bei Gumpenbergschen wurden die Stiche ohne Inschriften gedruckt, die Idee dazu und die In-

schriften selbst rühren aller Wahrscheinlichkeit nach von Esterházy her. Die Anordnung der Inschriften an den beiden Seiten des Wappens nimmt die im *Trophaeum* angewandte Lösung vorweg. Wappen und Inschrift erhöhen bedeutend die künstlerische Wirkung der Bilder, indem das Wappen in die Bildfläche hinübergreift und gleichsam eine Verbindung zwischen dem Inschriftenfeld und der eigentlichen Darstellung schafft. Diese Anordnung spiegelt außerdem das Familien- und Standesbewußtsein sowie die innige Beziehung des Mäzens zu Maria wider. Die Verteilung der Inschriften ist im allgemeinen gleichmäßig, in einigen Fällen kommt es jedoch vor, daß die Inschrift in das Wappen hinübergreift oder daß Wörter zusammengeschrieben werden. Das deutet zugleich darauf hin, daß die Wappen zusammen mit den bildlichen Darstellungen, genauer vor ihnen gestochen wurden und die Inschriften zuletzt entstanden. Zwischen den Titeln der gesetzten Textteile und den gestochenen Bildinschriften besteht ein enger Zusammenhang, jedoch keine vollständige Identität, neben Buchstabenfehlern, verkehrten Akzenten und orthographischen Abweichungen kommen in den Inschriften im Vergleich zum gesetzten Text kleinere Einfügungen, Kürzungen, abweichende Wortformen, Veränderungen in der Wortstellung vor, und statt der lateinischen Ausdrücke in den Titeln steht manchmal der entsprechende ungarische Ausdruck.

Die durch das kleine Format bedingten Schwierigkeiten meistert Greischer mit geübter Hand. Während der stark begrenzte Rahmen seine Aufgabe erschwerte, war das stehende Format für die Ausarbeitung des Themas günstig. Die künstlerische Qualität der Blätter erreicht meist das Durchschnittsniveau der anspruchsvolleren kleingraphischen Gnadenbilddarstellungen der Zeit, in manchen Fällen übertrifft sie es sogar. Die Stiche sind treue Kopien der graphischen Vorlagen, das Künstlerische spielte in der Komposition bloß eine zweitrangige Rolle, und das Thema selbst bot nur wenig Möglichkeit für die Verwirklichung eigener künstlerischer Bestrebungen.

Das Hauptthema der Illustrationen ist immer das Kultobjekt: die bildliche oder vollplastische Darstellung Marias. Die Mehrzahl der Blätter zeigt verschiedene Typen der stehenden und der thronenden Gottesmutter, wesentlich seltener sind Darstellungen der trauernden Mutter Maria (Pietà) und alleinstehende Marienfiguren. Von den Bildtypen, die Maria allein darstellen, findet man den betenden Typ (Nr. 4 u. 112) und den mit ge-

senktem Kopf (Nr. 50). Auf einigen Blättern begreifen uns Szenendarstellungen: Maria betet das Kind an (Nr. 24), Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige (Nr. 69), Grablegung Christi (Nr. 55) und Marienvisionen (Nr. 20, 21, 26), während für eine zusammenhängende narrative Darstellung keine Beispiele im Zyklus zu finden sind. Mehrmals wird auch die unmittelbare Umgebung des Kultobjektes, jeweils stark stilisiert, mit dargestellt (z. B. Nr. 33, 44, 85, 93), auf einem Blatt ist Maria zwischen den Pestheiligen Rochus und Sebastian (Nr. 83), auf einem anderen zwischen den Aposteln Petrus und Paulus (Nr. 100) zu sehen. In zahlreichen Fällen läßt sich die Gewohnheit der „Ankleidung“ der Statue (z. B. Nr. 31, 33, 34, 37, 56, 72) und der Verhüllung der Bildfläche (Nr. 13, 38) beobachten.

Die annähernde Übereinstimmung der Texttitel mit den Bildinschriften, bzw. die Tatsache, daß zu jedem Text konsequent nur eine Illustration gehört, machen darauf aufmerksam, daß die Darstellungen in erster Linie nicht eine bestimmte Stelle im Text, sondern die Beschreibung als Ganzes illustrieren sollen. Daß die Bilder narrative Elemente, die mit einer konkreten Textstelle in engerem Zusammenhang stehen, nur in relativ geringer Zahl aufweisen, spricht ebenfalls dafür. Die Illustrationen sind hauptsächlich von dekorativem Charakter, gelegentlich kann man jedoch die Bestrebung, die wichtigeren Textstellen darzustellen, beobachten.

Wesentliche Elemente der Kompositionen bilden jene Motive, die die Kultobjekte begleiten bzw. zu ihnen gehören und mit den Gnadenbildern oder mit deren Hauptthema ideell eng verknüpft sind. Auf den Blättern erscheinen diese Motive als eine Einheit, hinsichtlich ihrer Beziehung zum Text sind sie jedoch in drei große Gruppen zu teilen. In die erste Gruppe gehören jene Motive, die sowohl in den Illustrationen als auch im Text zu finden sind. Hierher gehören die Attribute, die den Titulus der Gnadenbilder ausdrücken und oft auf ein wunderbares Element der Legende hinweisen, z. B. der Anker (Nr. 76) und die Leiter (Nr. 78). Derselben Gruppe gehören jene Einzelheiten an, die die Aufstellungsart und die Umgebung der Kultobjekte wiedergeben, so etwa das Eisengitter (Nr. 65) und die Votivgaben (Nr. 109). Hier sind zuletzt jene bildlichen Details einzuordnen, die wichtige Einzelmotive der Legenden darstellen, z. B. die Höhle (Nr. 115), zwei Engel (Nr. 98), den Glanz um das Kultobjekt (Nr. 41), die Pestpfeile (Nr. 29), die Quelle (Nr. 25), den Baum (Nr. 8, 23,

28, 48, 49), das verletzte Gnadenbild (Nr. 22), das Schriftband mit der im Gesicht erhaltenen Anweisung (Nr. 21) und die darauf hinweisende, von Maria überreichte Schriftrolle (Nr. 84) sowie die Kerze und die Stola, die auf Wunsch der Seele des Verstorbenen am Kultobjekt geopfert wurden (Nr. 35).

Die zweite Gruppe bilden jene Bildmotive, die in den Texten Gumpenbergs vorhanden sind, von Esterházy jedoch nicht erwähnt werden. In diesen Fällen fehlt die unmittelbare Verbindung zwischen dem dargestellten Motiv und dem Text, und der Leser muß den Zusammenhang infolge der allzu knappen Beschreibung selbst herausfinden. Hierher gehören zum Beispiel die zwei Pestheiligen (Nr. 83) und die Anbetung der Heiligen Drei Könige (Nr. 69) als Bildthemen, der gekreuzigte Christus hinter Maria, umgeben von den Häuptern der zwölf Apostel (Nr. 22), das aufgrund einer Vision eine Kapelle errichtende Stifterpaar (Nr. 15) sowie das Schild unter den vom Feind erbeuteten Flaggen und Schwertern und der ebenfalls auf den Sieg hinweisende Lorbeer- und Palmzweig in der Hand Jesu (Nr. 101).

Der dritten Gruppe haben wir jene Motive zugeordnet, die weder bei Esterházy noch bei Gumpenberg erwähnt werden. Diese gehören zum Teil einem bestimmten ikonographischen Typ an, wie die von der Mondsichelmadonna besiegte Schlange und der gespannte Bogen in der Hand Jesu (Nr. 110), zum Teil handelt es sich dabei um ergänzende Details, die ohne Einfluß auf die Geschehnisse sind, z. B. die Sichel und die Garbe neben der in ihrer Vision Maria erblickenden Magd als Symbole der Feldarbeit (Nr. 20). Hierher gehören schließlich die Motive, die im betreffenden Text nicht, anderswo aber vorkommen, z. B. die musizierenden Engel um das Haupt Mariä (Nr. 14) und der Schlüssel am Gürtel Marias (Nr. 90) oder vor ihrem Fuß (Nr. 93). Letzteres Motiv wird in zwei Texten (62, 180) als der Schlüssel der Stadt, als Symbol der Weihe an Maria erwähnt.

Nachleben und Bedeutung

1696 gab Esterházy eine um das Mehrfache erweiterte neue Ausgabe des Buches ohne Illustrationen unter dem Titel *Mennyei korona* (Himmlische Krone) heraus. Nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe hatte er am Werk vermutlich bald weitergearbeitet, denn 1693 verfaßte er bereits eine Vorrede zur neuen Ausgabe mit dem Titel *A kegyes*

olvasóhoz (An den gnädigen Leser). In der Handschrift spricht er von seinem „vor drei Jahren“ herausgegebenem Buch, und hier sind die später ausgeschiedenen Titelvarianten der Ausgabe 1696 zu finden: *Hajnali csillag* (Morgenstern) und *Lölki vigasztalás* (Seelischer Trost). Wohl ebenfalls als Teil der Vorarbeiten wurde von Esterházy das verbesserte Inhaltsverzeichnis der Ausgabe 1690 in Latein erarbeitet, in dem er die Seitenzahlen des gedruckten Buches angab. Die Ausgabe 1696 ist entsprechend der Ausgabe 1672 des Gumpenbergschen Werkes in Zenturien geteilt. Bei Esterházy sind jedoch 1300 Bilder beschrieben, und die Zunahme um hundert Bilder ergibt sich aus den ungarischen bzw. ungarische Bezüge aufweisenden Mariendarstellungen. Das Buch eröffnen die 117 Bildbeschreibungen der Ausgabe 1690, nach diesen folgen die Beschreibungen von weiteren 83 ungarischen und ungarische Bezüge aufweisenden Marienbildern und Statuen, und den Rest machen die der Ausgabe 1672 Gumpenbergs entnommenen Beschreibungen in einer vom Original abweichenden Reihenfolge aus. Die Erzählungen sind ihrem Charakter nach ähnlich, und Esterházy strebte auch diesmal danach, die persönlichen Bezüge zu erwähnen: Unter Nr. 138 beschreibt er z. B. die Mariensäule von Fraknó (Forchtenau), die er 1694 errichten ließ. In dieser Ausgabe findet man unter anderem die erste ungarische Bearbeitung der Legende der hl. Genoveva,⁸⁵ und am Ende des Buches können wir über die Patrona-Hungariae-Idee lesen. Dem Vergleich der beiden Ausgaben und der Identifizierung der Quellen, die zum neuen Material der Ausgabe 1696 benutzt wurden, müßte eine eigene Untersuchung gewidmet werden.

1697 ließ Esterházy ein drittes Werk erscheinen, das sich ebenfalls mit Mariendarstellungen befaßt und vor allem für Andachtszwecke gedacht war. Es handelt sich um eine lateinische Litanei, in der die Gnadenbilder nach Ländern geordnet sind und die veränderlichen Textteile der Litanei die Bezeichnungen von 1550 Gnadenbildern durch Tituli und Ortsnamen bilden.⁸⁶ Die Verknüpfung der Tituli mit den Ortsnamen ist meist zufällig, den meisten Tituli dienen die auf Maria bezogenen Attribute aus dem *Hohelied* und dem *Buch David* als Quelle. Ein Teil der Ortsnamen weist auf nur lokal verehrte Mariendarstellungen hin, ein anderer Teil beruht auf legendenhaften Elementen und bezeichnet unidentifizierbare Gnadenbilder.

Mit Hilfe der Esterházy'schen Litanei hat Márton Szentiványi den IX. Katalog zum 1699 erschiene-

nen ersten Teil seiner *Dissertatio* zusammengestellt, in dem er die „der ungarischen Krone unterstehenden“ Mariengnadenbilder aufzählt.⁸⁷ Er hat dabei die bei Esterházy in zwei Spalten stehenden Tituli und Ortsnamen bloß zusammengedrückt und durch Kommas getrennt sowie einige kleinere Veränderungen und Ergänzungen gemacht. Die Ausgabe von 1696 des Esterházy'schen Werkes inspirierte den Jesuiten László Nedeczky zu seinem 1739 in Kolozsvár (Klausenburg, Cluj) gedruckten Buch, das die Geschichte der in Ungarn und Ungarn angegliederten Provinzen befindlichen Mariengnadenbilder zusammenfaßt.⁸⁸ Der Jesuit wurde bei seiner Arbeit, mit der er den Doktorgrad erreichen wollte, neben der andachtsliterarischen Zielsetzung von kritischer Absicht geführt: Er kritisiert Esterházy wegen der Mischung legendenhafter Elemente mit den historischen Angaben bzw. dem Fehlen letzterer. Die Methode seiner Beschreibungen ist jedoch im wesentlichen dieselbe wie die Esterházy's.

Das lange Nachleben der beiden Sammlungen Esterházy's bezeugt die Tatsache, daß das 1836 erschienene und mit Kupferstichen illustrierte Buch über ungarische Mariengnadenbilder, das vom Domherren von Esztergom, Elek Jordánszky, zusammengestellt wurde, Esterházy als eine seiner Hauptquellen benutzt.⁸⁹ Neben der Erschließung historischer Daten wollte Jordánszky mit dem Buch, im Rahmen der Erneuerungsbestrebungen der Kirche, die Wallfahrten wiederbeleben. Er bringt sowohl die Widmungen und Vorreden der beiden Ausgaben der Esterházy'schen Publikation als auch die Mahnung der Druckerei vom Ende der Ausgabe 1696 und zählt die in den beiden Ausgaben enthaltenen ungarischen Gnadenbilder auf. 23 der insgesamt 69 Gnadenbilder beschreibt Jordánszky nach Esterházy, indem er ihn zitiert bzw. ergänzt, und zu fünf Illustrationen seines Werkes dienten die Stiche Greischers als Vorlage. Jordánszky gab das Buch außer ungarisch 1836 deutsch, 1838 slowakisch heraus, und Alajos Bucsánszky besorgte 1863 eine neue, mit Holzschnitten illustrierte Oktavausgabe in Ungarisch und Deutsch. Im Vorwort beruft sich Bucsánszky auf Esterházy und erwähnt dabei, daß er das Werk des Fürsten zur Verehrung Mariä an Samstagen früher mehrere Male verlegt hatte.

Nachleben und Wirkung der Greischerschen Kupferstichfolge zu untersuchen wird durch die partielle Identität der Bilder mit denen in Gumpenbergs Werk erheblich erschwert. Die Blätter wurden in erster Linie unabhängig vom Zyklus ein-

zeln wieder verwendet. So wurde z. B. der Wapenstich in Esterházy's Publikation mit Marienandachten für die Samstage erneut benutzt, und er gab vielleicht die Vorlage zur unsignierten Wapendarstellung in der 1703 gedruckten Predigt zur Einweihung der Kirche von Nagyboldogasszony ab.⁹⁰ In einem Brief vom 6. Dezember 1712 schreibt Esterházy, daß zur Marienstatue, die neben dem fürstlichen Bad in Nagyhöflány aufgestellt und 1711 auf den Kalvarienberg in Kismarton (Eisenstadt) versetzt wurde, die Darstellung der Statue von Einsiedeln in seinem Buch über die Marienbilder als Vorlage diente.⁹¹ Die Stiche wurden mehrfach als Vorlagen kleingraphischer Darstellungen der Gnadenbilder ungarischer Wallfahrtsorte verwendet, wie das z. B. durch die nach den Blättern von Máriavölgy und Pázsit (Abb. 16) entstandenen Stiche bezeugt wird,⁹² wie auch bei ausländischen Gnadenbildern und bei den keinem konkreten Typ zuzuordnenden, sog. Devotionalkopien die Möglichkeit einer Verwendung als Vorlage in mehreren Fällen anzunehmen ist.

Nachdem der Politiker, Poet und Geschichtsschreiber Paul Esterházy rehabilitiert wurde, kann sein *Atlas Marianus* den Weg zur Wiederentdeckung und Würdigung seiner Prosa eröffnen. Die literaturhistorische Bedeutung des Werkes besteht vor allem darin, daß hier von einem Laien aus dem Kreis des Hochadels, dem ersten Mann des Landes, ein nationalsprachiges Buch für einheimisches Publikum geschaffen wurde. Indem Esterházy ein gelehrtes Werk eines Geistlichen grundlegend überarbeitete, schuf er ein neues, das die Ansprüche der breiteren Schichten vor Augen hielt, mit nationalen Bezügen bereichert war und sowohl die Bedürfnisse der Andacht als auch die der Unterhaltung befriedigen konnte, das außerdem seinem eigenen Wunsch nach Repräsentation entsprach und zugleich als Quelle und literarisches Vorbild für weitere Publikationen diente.

In der schriftstellerischen Tätigkeit Esterházy's steht das kollektive Element im Vordergrund.⁹³ Er vermittelt und überliefert vor allem, und neben den zweifellos vorhandenen individuellen Zügen besteht seine wichtigste Bestrebung in der Umformung, dem Adaptieren. Seine literarische Vermittlerrolle ist mehrschichtig: Sie läßt sich als eine Vermittlung sowohl zwischen Mitteleuropa und Ungarn als auch zwischen dem Mittelalter und dem Barock sowie zwischen geistlicher und weltlicher Prosa definieren.⁹⁴ Den Einfluß der Barockkultur des Münchener und Wiener Hofes drückt die Tatsache aus, daß gerade ein maßgebendes Werk aus

der reichen Marienliteratur dieses Gebietes zur wichtigsten Anregung und Quelle seines Buches wurde. Zum anderen verflochten sich im Buch die mittelalterlichen und barocken Elemente auf dem Niveau der Themenwahl, der Themenbehandlung, der Auffassung und des Stils gleichermaßen zu einer Einheit. Zahlreiche Erzählungen und Erzählmotive der mittelalterlichen und barocken geistlichen Literatur erklingen hier zum ersten Mal in ungarischer Sprache, um dann im Laufe des 18–19. Jahrhunderts sowohl in den vor allem für das Laienpublikum gedachten Publikationen verschiedener Art als auch in der mündlichen Tradition gleichermaßen häufig aufzutreten.

Die kunsthistorische Bedeutung des Unternehmens liegt vor allem darin, daß Esterházy, das Beispiel der westlichen Aristokratie, ihre Kunstförderung und ihren Geschmack nachahmend, einen Künstler an seinen Hof berufen und ihn dort eine längere Zeit hindurch beschäftigt hat, der die ihm anvertraute Aufgabe, wenngleich mit bescheidenen künstlerischen Mitteln, ausführen und den ständigen Bedarf an Repräsentation befriedigen konnte. Durch das Buch wurden zahlreiche ausländische und eine Anzahl einheimischer Mariengnadenbilder in Form bildlichen Quellenmaterials zugänglich gemacht, und zwei Jahrhunderte lang hat das Buch die ungarländische Verbreitung der Gnadenbilddarstellungen und Bildtypen und die Herstellung von Kopien in Graphik, Gemälde und Plastik beeinflußt.

Als Vermittler der ausländischen Bildtypen und der mit ihnen verknüpften Geschichten spielte das Buch auch in der Geschichte der Frömmigkeit eine wichtige Rolle. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts nahm die Zahl der neuen Wallfahrtsorte sprunghaft zu, und diese Tatsache ist neben der Befreiung großer Teile des Landes von der Türkenherrschaft vor allem mit dem Lebenswerk des Paul Esterházy in Zusammenhang zu bringen. Von dieser Zeit an erlebten die Wallfahrten einen großen Aufschwung und spielten in den Prozessen des gesellschaftlichen, politischen und geistlichen Lebens beinahe hundert Jahre lang eine nicht unbedeutende Rolle.

Anmerkungen

¹ Den Text der Ausgabe von 1690 führen wir durch die Seitenzahl, die Illustrationen durch die laufende Nummer der Kupferstiche in Klammern an. Die Ausdrücke „Gnadenbild“, „Marienbild“ weisen, dem zeitgenössischen Sprachgebrauch ent-

sprechend, auf die bildlichen und plastischen Darstellungen in gleicher Weise hin. Für die sprachliche Betreuung der deutschen Fassung danken wir der Redaktion. – Der Titel des Buches von Esterházy: *Az egesz vilagon levő csudalatos boldogsagos Szüz kepeinek rövideden föl tet eredeti.* Nagyszombat 1690. (Faksimileausgabe Budapest 1994).

- ² Landesarchiv Budapest, Archiv des fürstlichen Zweiges der Familie Esterházy, Akten des Palatins Paul, P 125. fasc. 55. Nr. 11898 f.
- ³ *Karl Semmelweis*, Die gedruckten Werke des Palatins Paul Esterházy (1635–1713). In: *Burgenländische Heimatblätter* 23 (1961), S. 32–42; Régi magyar költők tára. XVII. század. Hgg. *Imre Varga, Ágnes Cs. Havas, Béla Stoll.* Bd. 12. Budapest 1987, S. 796.
- ⁴ *Gratia plena, et super omnes Benedicta Virgo Maria Fraukirchen.* Wien 1679.
- ⁵ *Johann Kapistran Sebacher*, Der zum vierten erbaute Tempel Salomon. Tyrnau 1703.
- ⁶ *Origo et status Ecclesiae B. Virginis ad Lacum Förtö sitae, ubi et Sacrae eiusdem Divae Virginis Mariae statuæ ibidem existentis Anno M.DC.LXXV.* Klosterarchiv Frauenkirchen, Nr. 8.
- ⁷ Vgl. Anm. 4.
- ⁸ *Titkos értelmő Róza a' vagy a Förtö mellett lévő Boldog Aszszony érdemeinek drága illattyáról [...]* könyvecské. Bécs [Wien] 1698. – Auf die Beziehung zwischen den beiden Werken weist hin: *István Gulyás*, A XVII. század katolikus aszkétikus irodalma. Budapest 1939, S. 51; Geheimnuss-reiche Rosen, oder Wahrhaftte Beschreibung Himmlischer Wohlthaten. Wien 1697; *František Babčanský* (Übers.), Zwazek Kwitkúw Na Lukach Maryanských pry Gezeru u Najzydle Zebrynich. W Wyndy [Wien] 1698; vgl. *Andreas Angyal*, Ein burgenländisches Dokument der tschechischen Barockliteratur. In: *Burgenländische Heimatblätter* 27 (1965), S. 69–72.
- ⁹ *Márton Kopcsányi*, A bodog Szüz Maria élete. Bécs [Wien] 1631.
- ¹⁰ *Esterházy Pál Visszaemlékezése ifjúkorára (1635–1653).* In: *Pál Esterházy*, Mars Hungaricus. Hg. *Gábor Hausner.* Budapest 1989, S. 305–320; hier: S. 312, 314.
- ¹¹ Vgl. Anm. 2, fasc. 57. Nr. 11931–11963.
- ¹² Vgl. Anm. 10, S. 311.
- ¹³ Vgl. Anm. 10, S. 312, 316; *Éva Knapp*, Gabriel Dietenshamer: Judit (Nagyszombat 1649). Vortragsmanuskript auf der Tagung „Das Schultheater und das Barock“, 1.–3. September 1994 in Eger (im Druck).
- ¹⁴ *Lajos Merényi*, Gróf Eszterházy Pál 1678. évi végrendelete. In: *Történelmi Tár* 1911, S. 598–619.
- ¹⁵ *Adelheid Schmeller-Kitt*, Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie, Gerichtsbezirk Mattersburg, Burgenland. Bd. I. Wien 1982, Nr. 124.
- ¹⁶ *Gábor Tüskés, Éva Knapp*, Österreichisch-ungarische interethnische Verbindungen im Spiegel des barockzeitlichen Wallfahrtswesens. In: *BJV* 1990, S. 1–42; hier: S. 17–20.
- ¹⁷ *Emma Iványi*, Esterházy Pál nádor közigazgatási tevékenysége (1681–1713). Budapest 1991, S. 25.
- ¹⁸ *Géza Galavics*, A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez). In: *Művészettörténeti Értesítő* 1988/3–4, S. 136–161.
- ¹⁹ Ebd. S. 148–152, Abb. 17, 22, 23.
- ²⁰ *Documenta Artis Paulinorum.* Bd. I. Hg. *Béla Gyéressy.* Budapest 1795, S. 283.
- ²¹ *Béla Iványi, Albert Gárdonyi, Elemér Czakó*, A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története 1577–1927. Budapest 1927, S. 53; *István Käfer*, Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577–1977). Budapest 1977, S. 52.

- ²² Vgl. RMK I. 1396, RMK II. 1668–1670, 1673, 1675.
- ²³ *Joannes Trithemius*, De Miraculis Beatissimae Mariae semper Virginis in Ecclesia nova prope Dettelbach in arena nuper in eius honorum constructa factis libri duo, 1511. In: *Johannes Buseaeus* (Hg.), Joannis Trithemii [...] opera pia et spiritualia. Mainz 1604, S. 1075–1129; Vgl. *Josef Dünninger*, Maria in arena (in vineis). Studie zur Geschichte des fränkischen Wallfahrtswesens, besonders über die Wallfahrt zum Vesperbild von Dettelbach. In: BJV 1951, S. 62–68.
- ²⁴ *Conradus Brunus*, Opera tria, nunc primum aedita. De legationibus libri quinque. De caeremoniis libri sex. De imaginibus liber unus. Moguntiae 1548; *Gabriele Paleotti*, De imaginibus sacris et profanis [...] libri quinque. Ingolstadii 1594; *Johannes Molanus*, De historia sanctorum imaginum et picturarum [...] libri IV. Lovanii 1594.
- ²⁵ *Ferreolus Locrius*, Maria Augusta Virgo Deipara [...] sive historia, enarratio ad descriptio locorum. Atrebatii 1608; vgl. *Stephan Beissel*, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte. Freiburg/Br. 1913; *Torsten Gebhard*, Die marianischen Gnadenbilder in Bayern. Beobachtungen zur Chronologie und Typologie. In: Kultur und Volk. Festschrift für Gustav Gugitz. Hg. von *Leopold Schmidt*. Wien 1954, S. 93–116; *Wolfgang Brückner*, Erzählende Kurzprosa des geistlichen Barock. Aufriß eines Forschungsprojektes am Beispiel der Marienliteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts. In: ÖZV 86 (1983), S. 101–148.
- ²⁶ *Fridericus Forner*, Palma Triumphalis. Ingolstadii 1620.
- ²⁷ *Felice Astolfi*, Historia universale delle imagini miracolose della Gran Madre di Dio riverite in tutte le parti del Mondo. Venetia 1623.
- ²⁸ *Jacobus Gretser*, Syntagma de imaginibus manu non factis, deque aliis a Sancto Luca pictis. In: Opera omnia. T. XV. Ratisbonae 1741, S. 178–210.
- ²⁹ *Laurentius Chrysogonus*, Mundus Marianus. I–III. Wien 1646; Passau 1651; Augsburg 1712.
- ³⁰ *Georgius Castulus*, Peregrinus Mariana Bohemiae tempe obiens. Pragae 1655; *Melchior Guthwirth*, Tempe Bohemia seu famosiores et verae effigies Deiparae Virginis, quae in regno Bohemiae miraculis clarent. Pragae 1665.
- ³¹ *Joannes Obrteckzi*, Statuae et imagines omnes beatae Virginis Mariae in Bohemiae, Moraviae et Silesiae celebres. O. O. 1670.
- ³² *Joannes Drews*, Effigies miraculosa B. V. Mariae Novogrodecii in Lithuania narratione illustrata. Vilnae 1682.
- ³³ *Joannes Drews*, Methodus peregrinationis Menstruae Mariana ad imagines Deiparae Virginis per ditiones Regni Poloniae et M. Ducatus Lituaniae miraculis celebriores. Vilnae 1684.
- ³⁴ *Octavius Gaetano*, Icones aliquot, et origines illustrium Aedium Sanctissimae Deiparae Mariae quae in Siciliae insula coluntur. Panormi 1657.
- ³⁵ *Johannes Bonus Haydt*, Mariale Augustinianum sive brevis descriptio plus quam XL imaginum BMV, quae in nostra religione ut thaumaturgae venerantur. Monachii 1707.
- ³⁶ *Renatus von Köln*, Marianischer Gnadenfluß. Mainz 1717.
- ³⁷ *Antonius Maurisparg*, Zodiacus Mariana Styriae. Graecii 1709.
- ³⁸ *Thomas Ertl*, Austria Mariana. Viennae 1735.
- ³⁹ *Thomas Ertl*, Austriae Mariana, seu Dei-Parentis iconum per Austriam. Viennae 1736.
- ⁴⁰ *Odo Koptik*, Regio Mariana. I–V. Stiftsarchiv St. Lambrecht, Nr. 1487. III A/b8–12. Vgl. *Gábor Tüskés*, *Éva Knapp*, Frömmigkeit zwischen Aufklärung und Gegenklärung. Eine personengeschichtliche Untersuchung. In: Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 9 (1994), S. 56–73.
- ⁴¹ *Pál Esterházy*, Mennyei Korona. Nagyszombat 1696.
- ⁴² *Carlos Sommervogel*, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie: Bibliographie. I–X. Paris 1890–1909; hier: III, 1952–1955.
- ⁴³ Die Ausgaben sind bei *Sommervogel* aufgeführt (wie Anm. 42); Zum Vergleich wurden die folgenden Ausgaben verwendet: Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculis. I–II. Ingolstadii 1659; Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum miraculosarum origines Duodecim Historiarum Centuriis explicantur. Monachii 1672; Die Textausgabe der Auflage von 1672: *Paul Migne*, Summa Aurea de laudibus B. Mariae. I–XIII. Paris 1862–1866, hier: XI, col. 1110–1476, XII, col. 9–715; Zur Entstehung und Interpretation des Werkes vgl. Bayerische Staatsbibliothek, München, Handschriftenabteilung, „Öfeliana“, Mss. Bavaria Docta Nr. 2, Tom. I. 256–273; *Ludwig Dorn*, Aus dem Atlas Marianus: Die Marienwallfahrten des Bistums Augsburg im Jahre 1672. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 11 (1977), S. 66–83.
- ⁴⁴ *Ottavio Pancioli*, I tesori nascosti nell' alma città di Roma. Roma 1600.
- ⁴⁵ „Bibliotheca C. P. Esterházy No. Inv. 15/816. M/6.“ Das Exemplar: Nationalbibliothek Széchényi, Budapest, Sign. 503.946.
- ⁴⁶ Catalogus librorum in Arce, et Bibliotheca Frakno repositorum. Vgl. Anm. 2, P 108, Repositorium 8. fasc. A. Nr. 46; vgl. *János Hárích*, Eszterházy Pál nádor könyvtára. Budapest o. J. (Masch.) Nationalbibliothek Széchényi, Fol. Hung. 2149; Inventarium Conventus Kismartoniensis 1722. Bibliothek des Franziskanerklosters, Eisenstadt, Ad Lad. 6. Fasc. 1; *Michael Weiss*, Elenchus librorum veterum conventus Eisenstadiensis Franciscanorum. Eisenstadt 1982 (Masch.).
- ⁴⁷ *Ernst Saur*, Maria Hiezingensis. Viennae 1662.
- ⁴⁸ *Gustav Gugitz*, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. 5 Bde. Wien 1955–1958, hier Bd. 2, S. 115–124.
- ⁴⁹ *Walter Hartinger*, Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum. Passau 1985, S. 12–21.
- ⁵⁰ *Zoltán Szilárdfy*, Kegyképtípusok a pestisjárványok történetében. In: Orvostörténeti Közlemények Suppl. 11–12 (1979), S. 207–236; hier S. 226.
- ⁵¹ *Zsuzsa Urbach*, „Genuina effigies ...“ A máriacelli kincstár kegyképének másolata a Szépművészeti Múzeumban. In: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991, S. 255–261, hier S. 256.
- ⁵² *Michael Kopchani*, Narratio Rei Admirabilis ad Posonium gestae. Posonii 1643; *Ders.*, Beschreibung einer wunderlichen Tat, die sich zu Preßburg zugetragen. Preßburg 1643.
- ⁵³ *Francesco Glavinich*, Historia Tersattana. Udine 1648.
- ⁵⁴ *Ferdinandus Ignatius Grieskircher*, Magnae Hungariae Dominae, unci Dei Matris admirabilis mirabilia, quae in statua sua sacra, super Posonium in Thal. Viennae 1661.
- ⁵⁵ *Andreas Eggerer*, Pharmacopaea coelestis seu Maria Remetensis. Graecii 1672.
- ⁵⁶ Vgl. Anm. 4 und 6.
- ⁵⁷ *Augustinus Maria Romer*, Servitus Mariana. Viennae 1667.
- ⁵⁸ *Clara Prickler*, Der „Lange Tanz von Kleinfrauenhaid“ im Licht archivalischer Forschung. In: *Olaf Bockhorn*, *Helmut P. Fielbauer* (Hgg.), Kulturelles Erbe und Aneignung. Festschrift für Richard Wolfram zum 80. Geburtstag. Wien 1982, S. 193–206.

- ⁵⁹ *Elemér Schwartz*, A nyugatmagyarországi német helységnevek. Budapest 1932, S. 44 f.
- ⁶⁰ *Dietmar Assmann*, Berühmte Marien-Gnadenbilder im 17. Jahrhundert. Die Wandgemälde im Kreuzgang des Stiftes Schlierbach. In: Oberösterreichische Heimatblätter 1983/4, S. 263–302; *Johanna Herzogenberg*, Marianische Geographie an böhmischen Wallfahrtsorten. In: Alte und moderne Kunst 16 (1971), Nr. 114, S. 9–21.
- ⁶¹ *Gábor Tüskés*, Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében. Budapest 1993, S. 162 f.
- ⁶² *Géza Galavics*, Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Budapest 1986, S. 122 f., Abb. 89.
- ⁶³ *Gizella Cennerné Wilhelmb*, Portrét az Esterházyak „Trophaeum” – ából. In: Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Magyar Nemzeti Galéria 1988 március-augusztus. (Katalógus) Budapest 1988, S. 74–77.
- ⁶⁴ *Arisztid Valkó*, A Harmonia Coelestis rézmetszeteinek számadásai. Magyar Könyvszemle 1959, S. 85 f.
- ⁶⁵ *Ulrich Thieme, Felix Becker*, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907–1950, Bd. XIV, S. 590; *János Szendrei, Gyula Szentiványi*, Magyar képzőművészek lexikona. I. Budapest 1915, S. 600; *Gyula Szentiványi*, Magyar képzőművészek lexikona. Pótlások. Budapest o. J. (Masch.) Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Lexikon der Ungarischen Künstler.
- ⁶⁶ *André Csatkai, Dagobert Frey*, Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust. ÖKT Bd. XXIV. Wien 1932, S. XXVIII, Anm. 4.
- ⁶⁷ Archiv der Hauptstadt Budapest, IV. 1009/b. B. Grundbücher, Von der Hofkammervverwaltung übernommene Bücher 5/a. Zaiger über die Wasserstadt, 1695; vgl. *Klára Vass*, A Vár és Újlak utca nevei 1696–1872. Budapest 1929, S. 27; *Arnold Schoen*, Buda építőmestereiről töredékek, vázlatok. I. Kik építették újjá Budát az 1686. évi romokból? In: Művészettörténeti Értesítő 6 (1957), 4, S. 297–302, hier S. 299.
- ⁶⁸ *Dénes Pataky*, A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig. Budapest 1951, S. 132 f.; vgl. Anm. 65.
- ⁶⁹ *Johannes Weichard-Valvassor*, Topographia Archiducatus Carinthiae. Laibach 1681 ff.; *Georg Matthäus Vischer*, Topographie von Steiermark. Graz 1673–1681; vgl. *Ingo Nebebay, Robert Wagner*, Bibliographie altösterreichischer Ansichtenwerke aus fünf Jahrhunderten. Graz 1981–1984, Nr. 767, 783, 784, 785.
- ⁷⁰ *Géza Galavics*, Családfák, genealógiák. In: Főúri ősgalériák (wie Anm. 63) S. 46–51; hier: S. 48 f. Nr. A.8. Abb. 30.
- ⁷¹ *János Hárlich*, A hercegi főlevéltár rézmetszetgyűjteménye. Budapest 1937. (Masch.) Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, Historische Bildergalerie von Ungarn (= HBU), S. 4–14; *Éva D. Askercz*, A soproni Liszt Ferenc Múzeum Grafikai gyűjteményének története. In: Arrabona 14 (1972), S. 157–174, hier S. 162–164; *Galavics* (wie Anm. 18), S. 146, 160, Anm. 21. Zu den Blättern der Serie vgl. z. B. *György Rózsa*, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Wandmalereien im Schloß von Nagybittse (Bytča). In: Acta Historiae Artium 15 (1969), S. 281–292, hier S. 282; *Ders.*, Nádasdy Ferenc és a művészet. In: Művészettörténeti Értesítő 19 (1970), S. 185–202, hier S. 187. Für die Hilfe in der Historischen Bildergalerie von Ungarn danken wir Frau Gizella Cenner Wilhelmb.
- ⁷² Karte von Ungarn mit der Darstellung der ungarisch-türkischen Grenzlinie, 1682. *Andor Borbély*, Kéziratot ábrázolások Buda visszafoglalásáról. In: Tanulmányok Budapest
- Multjából 5 (1936), S. 132–141, hier S. 141, Anm. 39; Die Belagerung von Érsekújvár, Situationsplan, 1685: HBU T. 4563; Die Eroberung von Szentjób, 1686: HBU T. 8339; Die Belagerung von Buda, 1686: HBU T. 1177. II; *Pataky* (wie Anm. 68), S. 303, Nr. 3; *György Rózsa*, Budapest régi látképei (1493–1800). Budapest 1963, Kat. 59/b. und 113; Die Belagerung von Buda, 1686: Nationalbibliothek Széchényi, Stichsammlung Apponyi; *Galavics* (wie Anm. 62), S. 108, Abb. 72; Buda nach der Belagerung von 1686: *Arnold Schoen*, A budai Szent Anna templom. Budapest 1930, Abb. 7; *Rózsa* (wie Anm. 72), Kat. 264; Die Schlacht von Eszék, 1687: HBU T. 7071; Die Belagerung von Munkács, 166: „München Rosenthal Kat. 58.“ Aufzeichnung im Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Lexikon der Ungarischen Künstler.
- ⁷³ *Galavics* (wie Anm. 62), S. 114 f., Abb. 51.
- ⁷⁴ Eisenstadt, Wolfmuseum. Aufzeichnung im Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Lexikon der Ungarischen Künstler.
- ⁷⁵ Documenta (wie Anm. 20), S. 283.
- ⁷⁶ So z. B. im Exemplar der Universitätsbibliothek Budapest, Sign. RMK I. 323:2.
- ⁷⁷ *G. K. Nagler*, Die Monogrammist. I–V. München 1858–1879 hier V, Nr. 1779; IV, Nr. 3084; I, Nr. 1918; II, Nr. 2737; *Thieme-Becker* (wie Anm. 65), XX, S. 302–305, 299–301, 288–291; XXXVI, S. 221; XXII, S. 73; *Gumpfenberg* (wie Anm. 43, Ausgabe von 1659) II, S. 199.
- ⁷⁸ *János Eszterházy*, Az Eszterházy család és oldalágainak leírása. Budapest 1901, S. 115, Abb. 3.
- ⁷⁹ *Galavics* (wie Anm. 18), S. 148–150, Abb. 18 f.
- ⁸⁰ *Gugitz* (wie Anm. 48), I, S. 52.
- ⁸¹ Vgl. Anm. 52; Die Abbildung in *A. M. Gaibl*, Narratio rei admirabilis oder Beschreibung einer wunderlichen Tat. Pozsony (1910), zwischen den Seiten 118/119.
- ⁸² Vgl. Anm. 55; Die Abbildung bei *Zoltán Szilárdffy, Gábor Tüskés, Éva Knapp*, Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről. Budapest 1987, Nr. 360.
- ⁸³ Vgl. Anm. 54; Die Abbildung bei *Szilárdffy, Tüskés, Knapp* (wie Anm. 82), Nr. 201.
- ⁸⁴ *Csatkai, Frey* (wie Anm. 66), S. 229; *Gugitz* (wie Anm. 48), I, S. 120; *Hartinger* (wie Anm. 49), S. 155 f.
- ⁸⁵ *Lajos György*, A Genovéva-legenda legrégebb magyar változata. In: Irodalomtörténeti Közlemények 39 (1929), S. 198–200.
- ⁸⁶ *Litaniae ad Beatam Virginem Mariam, per totius mundi miraculosas imagines divisae*. Viennae 1697; vgl. *Aladár Ballagi*, Esterházy Pál litániái. In: Irodalomtörténeti Közlemények 2 (1892), S. 177 f. Dazu und zu den folgenden vgl. *Tüskés* (wie Anm. 61), S. 77–81.
- ⁸⁷ *Dissertatio paralipomenonica rerum memorabilium Hungariae. Ex parte prima decadis tertiae, Curiosiorum et Selectiorum, Variarum Scientiarum Miscellaneorum. Tyrnaviae 1699.*
- ⁸⁸ *Fontes Gratiarum Marianarum novi et veteres. Claudiopoli 1739.* (Auf dem Doppeltitelblatt: *Agriae 1740.*)
- ⁸⁹ *Gábor Tüskés, Éva Knapp*, Utószó. In: *Elek Jordánszky*, Magyar Országban [...] lévő [...] Mária kegyelem Képeinek rövid leírása. Póson 1836. Reprint: Budapest 1988. S. 1–49.
- ⁹⁰ *Pataky* (wie Anm. 68), S. 133, Nr. 5; vgl. Anm. 5.
- ⁹¹ Zitiert bei *Béni Nagy*, Herczeg Esterházy Pál nádor, a „fenczesek jötevője“. Eger 1903, S. 34.
- ⁹² *Szilárdffy, Tüskés, Knapp* (wie Anm. 82), Nr. 203, 250.
- ⁹³ *Andreas Angyal*, Fürst Paul Eszterházy (1635–1713). In: Südostdeutsche Forschungen 4 (1939), S. 339–370, hier S. 367.
- ⁹⁴ *Angyal* (wie Anm. 93), S. 339, 360–363; *Semmelweis* (wie Anm. 3), S. 32 f.