

DIE ILLUSTRATIONSSERIEN BAROCKZEITLICHER MIRAKELBÜCHER

GÁBOR TÜSKÉS – ÉVA KNAPP

Unter den populären Erscheinungsformen der religiösen Bildersprache im Barock gebührt der Illustrationsgraphik und der Andachtsgraphik eine besondere Aufmerksamkeit.¹ Zwischen diesen zwei Gruppen, die nach Gebrauchsbestimmungen auseinandergehalten wurden, ist ein breites Übergangsgebiet zu finden, dem die Forschung bisher relativ wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat. Hierher gehören unter anderem all jene Textillustrationen, Frontispize und Illustrationsserien, die in den verschiedenen Publikationstypen der geistlichen Literatur erschienen sind.²

Einen in ganz Europa verbreiteten Publikationstyp der geistlichen Literatur im Barock bilden die Mirakelbücher. Neben dem häufigen Vorkommen der Frontispize und Einzelillustrationen sind in diesen Büchern manchmal auch zusammenhängende Illustrationsserien aus mehreren Bildern zu finden. Während die Frontispize und Einzelillustrationen aus dem originalen Zusammenhang heraus oft auch in einem anderen Kontext vorkommen konnten (z.B. als Andachtsbild, als Titelbild in Gebetsblättern und Flugschriften), verlieren dagegen die Bilden der Serien ohne den Textzusammenhang ihren Sinn, so dass sie anderswo nicht gebraucht werden konnten. Die Illustrationsfolgen in den Mirakelbüchern knüpfen regelmässig an die verschiedenen Erzählgattungen an, und tragen zu Verständnis, zur Deutung und Fixierung dieser Texte wesentlich bei.

Damit haben wir schon auf jenes andere volkskundliche Forschungsgebiet hingewiesen, mit dem die Analyse dieser Darstellungen verknüpft ist; auf die Erzählforschung. Heute braucht kaum noch betont zu werden, dass Bildforschung und Erzählforschung, weil eng verwandte Kommunikationsprozesse betreffend, als komplementäre Bereiche anzusehen sind. Die Illustrationsserien der Mirakelbücher bedeuten nur eine unter vielen Möglichkeiten für die Zusammenarbeit der volkskundlichen Erzähl- und Bildforschung.³ In dieser Zusammenarbeit darf auch die Kunstgeschichte nicht ausser Acht gelassen werden, die in der Analyse der Erzählmethoden herausragender Kunstwerke bedeutende Ergebnisse aufweist, und in der die Erforschung der Buchillustration zu einem selbständigen Gebiet avancierte.⁴

Im folgenden wird versucht, das Illustrationsmaterial der Mirakelbücher von vier ungarischen Wallfahrtsorten zu untersuchen und einige Konsequenzen aus dem sich daraus ergebenden Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Erzählung für die volkskundliche Bildforschung zu ziehen.

Historische Zusammenhänge

Bei der Untersuchung der Illustrationsserien in den Mirakelbüchern muss vor allem berücksichtigt werden, dass diese Darstellungen mit den übrigen ikonographischen, narrativen und Brauchtum-Elementen der Wallfahrt eine untrennbare Einheit bilden. Aus ikonographischem Gesichtspunkt stehen die Bilder der meisten Serien

jener Gruppe der Wallfahrtsbildchen nahe, auf denen neben dem Kultgegenstand auch die Legende des gegebenen Ortes oder einzeln ausgewählte Legendenmotive abgebildet sind. Das Thema der Bilder ist regelmässig die Darstellung jener Legendentraditionen, wunderbaren Heilungen, Errettungen (Mirakel) und historischen Ereignisse, die sich an den Wallfahrtsort knüpfen. Durch ihre Gebrauchszusammenhänge sind die Illustrationen mit der devotionalen Sphäre des Kultes eng verbunden, da die Mirakelbücher vor allem die Förderung des an einem bestimmten Ort entfalteten Kultes, die Vertiefung der Frömmigkeit der verschiedenen Sozialschichten zum Ziel hatten.

Im 17–18. Jahrhundert haben wir in Ungarn ca 150 Wallfahrtsorte inventarisiert. Von diesen wurden etwa über zwanzig, fast ausnahmslos bedeutenden Orten insgesamt etwa fünfzig gedruckte Mirakelbücher herausgegeben.⁵ In den meisten Büchern sind nur Frontispize oder einzelne Innenillustrationen zu finden, ganze Serien wurden nur Publikationen über vier Orte beigefügt. Von den vier Orten hatten drei, von Orden betreute Wallfahrtsorte eine landesweite Bedeutung in der Barockzeit. Der vierte Ort war einer der bedeutendsten, ebenso von einem Orden betreuter spätmittelalterlicher Wallfahrtsort des Landes, der von den Türken vernichtet wurde und in der Barockzeit nicht revitalisiert werden konnte. All das zeigt, dass die Herausgabe der illustrierten Mirakelbücher, der Auftrag für die Herstellung der Bilder ausschliesslich eine Angelegenheit der Orden war, die über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügt haben. Die weltlichen Verlage beginnen erst von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Neuauflage der Bücher und damit spielt die Ergänzung bzw. Ersetzung der verbrauchten Druckplatten eine Rolle. Vergleichsweise wurden über die benachbarten österreichischen Wallfahrtsorte auch nur über die bedeutendsten illustrierte Mirakelbücher herausgegeben (Mariazell,⁶ Maria Taferl,⁷ Wien-Franziskanerklosterkirche zum Hl. Hieronymus,⁸ Klosterneuburg⁹).

Am frühesten wurde die Kupferstichserie des 1672 in Graz herausgegebenen lateinsprachigen Mirakelbuches über Zágárbremete hergestellt.¹⁰ Die aus dem Humanismus stammenden Elemente der antiken Mythologie im Text und die Bilderrahmen mit Bandornamentik weisen beide Züge der Spätrenaissance auf. Am Anfang des Buches zeigt das Frontispiz eine allegorische Komposition des Grazer Stechers Johann Caspar Mannasser, und aller Wahrscheinlichkeit nach hat er auch die ganze unsignierte Serie verfertigt. Die 15 gleichmässig verteilte Bilder knüpfen ohne Ausnahme an bestimmte dieser ca 120 Mirakeltexte, die den grösseren Teil des Buches bilden. (Abb. 1) Diese Texte waren zugleich die unmittelbaren Quellen der Darstellungen. Man könnte sich auch denken, dass noch vorhandene Motivtafel dabei als Quelle verwendet wurden. Die Serie ist aber keine systematische Umsetzung von vereinzelt gebotenen Motivbildern, da im Text gemalte Motivtafeln äusserst selten erwähnt werden. Der Stecher hat regelmässig die sog. typischen Notsituationen ausgewählt, die meistens durch ihre Attraktivität eine gute Möglichkeit zur Darstellung geboten haben. Die Illustrationen haben in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu den Wandmalereien der Klosterkirche von Zágárbremete als unmittelbare Vorlage gedient.¹¹ Als europäische Parallele dazu kann erwähnt werden, dass z.B. zu den Deckenfresken des Kapitelsaals in Klosterneuburg die Texte des 1670 herausgegebenen Mirakelbuches als Vorlage gedient haben.¹² In ähnlicher Weise führte Notre-Dame de la Poterie in Brügge um 1520 ein Mirakelbuch mit künstlerisch hochstehenden Federzeichnungen und Text auf jeder Seite. Gestützt darauf sind in der Mitte des 16. Jahrhunderts drei Bildteppiche gewirkt worden.¹³

Die nächste illustrierte Publikation erschien 1732 in Wien.¹⁴ Das Werk bietet viel mehr als ein einfaches Mirakelbuch: Im Rahmen des mittelalterlichen Programms „*vita et miracula*“ bringt es den legendären Lebenslauf des Patrons des Paulinerordens, des Hl. Paulus des Eremiten, berichtet über das Schicksal seiner nach Budaszentlőrinc überbrachten Reliquie und beschreibt die wunderbaren Ereignisse, die dem Patron

bzw. seiner Reliquie zugeschrieben wurden. Das Buch besteht aus zwei Teilen, und an beiden Teilen knüpft sich je eine Stichserie mit 35 bzw. 25 Bildern. Der Text und die Stiche stammen in gleicher Weise von dem österreichischen Paulinermonch und nicht berufsmässigen Kupferstecher Matthias Fuhrmann. Fuhrmann hat auch andere Bücher mit Bezug auf den Orden geschrieben, die er in seinem eigenartigen Stil selbst illustrierte.¹⁵ Das Textmaterial des Bandes beruht grösstenteils auf mittelalterlichen Legenden und Mirakeln sowie auf der historischen Tradition des Paulinerordens. (Abb. 2) Das Werk spiegelt gleichzeitig die Bestrebung des Verfassers wider, den mittelalterlichen Wallfahrtsort um die Reliquie des Heiligen wiederzubeleben.¹⁶ Fuhrmann fügt jedem Kapitel eine Darstellung bei, in unserem Zusammenhang sind in erster Linie die Bilder der zweiten Serie interessant. Einige Stiche der Serien haben in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Holzschnitzereien für den Sakristeischrank des in dieser Zeit neu aufgebauten Paulinerklosters zu Túskevár als Vorlage gedient.¹⁷

Das dritte bebilderte Mirakelbuch erschien 1742 über Mariatal bei Pressburg, ebenfalls in lateinischer Sprache.¹⁸ Die erste Auflage des Buches wurde 1734 in deutscher Sprache herausgegeben, ihr hat man aber, ebenso wie den meisten weiteren Auflagen, keine Darstellungen beigelegt.¹⁹ Die selbe Stichserie ist nur noch einmal in der Auflage von 1773 erschienen.²⁰ Der Band erzählt die legendären und historischen Ereignisse um den Ort und bringt die detaillierte Beschreibung von 128 Mirakeln. Die Illustrationsreihe, die aus neun Bildern besteht, ist im Einführungsteil des Buches in einem Block zu finden. Der Stecher ist Joseph Jäger aus Tyrnau, der auch über mehrere andere Wallfahrtsorte verschiedene Darstellungen gefertigt hat. Im Einführungsteil erfährt man, dass den Stichen Fresken jener Kapelle zu Grunde liegen, die Johannes Maholányi 1697 über dem Hl. Brunnen in Mariatal errichtet hat.²¹ Dann bringt der Band die kurze Beschreibung dieser Fresken, was gleichzeitig als Erklärung zu den Illustrationen gelten kann. Diese Beschreibungen, die übrigens auch in den Auflagen ohne Bilder zu finden sind, weisen darauf hin, wo die detaillierte Erzählung der abgebildeten Ereignisse im Buch nachzulesen ist.

Für die Verwendung der Darstellungen am Gnadenort als direkte Vorlage zu den Illustrationen der Mirakelbücher sind im europäischen Material mehrere Parallelen bekannt. So hat man z.B. auf Grund der Tafelbilder des um 1520 entstandenen sog. Grossen Mariazeller Wunderaltars, auf dem die Entstehungsgeschichte und Mirakel des Ortes in etwa 50 Szenen abgebildet sind, zuerst eine Holzschnittfolge mit 26 Bildern verfertigt.²² Die zwei Serien haben dann die Ikonographie des Gnadenortes grundsätzlich bestimmt, und dienen unter anderem zu den Illustrationen des 1638 herausgegebenen Mirakelbuches als Vorlage.²³ Der Stecher benützt hier die Vorlagen ziemlich grosszügig und strebt in erster Linie die kontinuierliche Abbildung der Mirakeltexte an, die inzwischen durch mehreren Erzählmotiven erweitert wurden.

Aus dem Vergleich der Mariataler Fresken mit den Illustrationen geht hervor, dass sich der Stecher bemüht hat, den Vorbildern genau zu folgen. Die kleineren Abweichungen ergaben sich meistens aus der anderen Technik. Die teilweise im Querformat hergestellten Fresken musste er ins Stehformat umsetzen, der Cartouche-Rahmen der Bilder verschwindet und um die perspektivische Wirkung zu steigern, zeigt manchmal der Fussboden die beliebte Quadrateinteilung. Die teilweise individuellen Gesichtszüge der Personen wurden zu Typen vereinfacht, die Elemente der Landschaft sind zeichnerisch, die architektonischen Details sind stärker hervorgehoben. (Abb. 3, 4) Die sachlichen Abweichungen bleiben im allgemeinen unbedeutend, und berühren die Struktur und den Inhalt der Bilder nicht. So wird z.B. auf einem Bild, auf dem zwei Kinder auf dem Boden liegen, bei dem einen die Decke weggelassen. Auf einem anderen Bild verschwindet die Gnadenstatue, die auf dem Fresko aus dem Brunnen auftaucht, oder es wird statt des Brunnens eine Quelle dargestellt.

Bei der vierten und letzten Illustrationsfolge verdient nicht in erster Linie die Entstehungsgeschichte, sondern das Nachleben der Bilder Aufmerksamkeit.²⁴ Diese Serie besteht aus 12 Bildern und erscheint das erste Mal 1763 in dem deutschsprachigen Mirakelbuch über Máriaradna in Siebenbürgen. Der Stecher ist jener Johann Philipp Binder, von dem bisher die meisten Graphiken über ungarische Wallfahrtsorte bekannt sind. Die Bilder knüpfen an die in mehrere Kapitel eingeteilte Geschichte des Gnadenortes bzw. seiner Gründungslegende und an den ersten legendenartigen Mirakeltext. Die gleichen Abbildungen erscheinen auch in einer der deutschsprachigen Auflagen von 1771 mit dem Unterschied, dass das letzte Stück der Serie durch einen anderen Kupferstich ersetzt wurde, auf dem dieselbe Szene seitenverkehrt zu sehen ist.²⁵ (Abb. 5, 6) Auf dem Nachstich wurden ausserdem kleinere Details weggelassen, die Darstellung des Gnadenbildes ist verheddelt, die Frage des Raumabschlusses blieb ungelöst. Die ebenfalls zwölfteilige Holzschnittfolge der anderen Auflage von 1771 wurde aller Wahrscheinlichkeit nach auf Grund der Originalserie von Binder aus dem Jahre 1763 hergestellt.²⁶ (Abb. 7) Die Verwendung der verschiedenen Techniken in zwei Auflagen des Buches, die im selben Jahr und in der selben Sprache erschienen sind, weist darauf hin, dass der Verlag in dieser Zeit schon bemüht war, den verschiedenen Ansprüchen und finanziellen Möglichkeiten der Käufer entgegen zu kommen. Der unbekanntere Holzstecher hat versucht, die Vorlagen nach Möglichkeit genau zu folgen, und er hat nur einige kleinere Details weggelassen bzw. modifiziert. Die selbe Holzschnittfolge erscheint auch in den ungarischen Auflagen von 1773²⁷ und 1796²⁸ sowie in der kroatischen Auflage von 1824.²⁹ Das letzte Mal taucht die Serie 1843 in der zweiten, anonymen Auflage des Buches von András Dugonics unter dem Titel „Geschichten von Radna“ auf. Das Buch wurde 1808 teilweise auf Grund der früheren Mirakelbücher geschrieben. Die Holzstöcke waren infolge der wiederholten Verwendung total abgenutzt und damit ist es zu erklären, dass sie 1857 für eine weitere Publikation teilweise wieder neu in Holz gestochen wurden.³⁰ (Abb. 8) Diese Serie besteht nur noch aus 9 Bildern und man kann ihre einzelnen Stücke und die entsprechenden Bilder der Vorlage in eine Parallele stellen. Aus dem Vergleich der zwei Serien geht hervor, dass die Holzschnittfolge mit neun Bildern zwar der Vorlage strukturell entspricht, die Darstellungen wurden aber von dem Stecher des 19. Jahrhunderts in mehreren Details modifiziert, den veränderten Verhältnissen angepasst, quasi modernisiert. Diese Bestrebung ist z.B. in der Form der Häuser und der Einrichtung gut zu beobachten. Ausserdem verändert der Stecher mehrmals die Perspektive, verwendet eine differenziertere Schattierung und die barocken Ranken werden durch Blumengirlanden im volkstümlichen Stil ersetzt.

Das Verhältnis von Wort und Bild

Das Verhältnis zwischen dem Textmaterial und den Illustrationsserien der Mirakelbücher wird in erster Linie dadurch bestimmt, dass Text und Bild gleichermassen im Dienste der Vermittlung von gewissen Sinnzusammenhängen stehen. Während die Einzelillustrationen der Publikationen der geistlichen Literatur oft nur von dekorativen Charakter sind und ihre unmittelbare Verbindung mit dem Text nicht immer nachweisbar wird, kann man bei den Illustrationsfolgen der Mirakelbücher die Bestrebung nach der Konkretisierung und informativen Vergegenwärtigung der wichtigen Fakten der narrativen Quellen beobachten. An die Texte verschiedener Gattung und Struktur knüpft sich regelmässig eine unterschiedliche bildstruktur, die mit dem Aufbau des gegebenen Textes im engen Zusammenhang steht. Die am meisten illustrierten Texttypen dieser Publikationen sind die Wallfahrtslegende und das Mirakel, und weil beide Erzählgattungen sind, bleibt der gemeinsame Zug der Darstellungen der narrative Aufbau. Die Textstruktur und der dadurch vermittelte Inhalt wird durch die Bilder unterstützt, sodass sie die Zeitbezüge der Texte auflösen und auf den verschiedenen

Bildteilen das Nacheinander der Ereignisse in unterschiedlicher Zeit nebeneinander und gleichzeitig darstellen. Der grundlegende Unterschied zwischen den Legenden- und Mirakeltexten auf den Bildern erkennt man darin, dass zu den Mirakeln regelmässig nur ein einziges Bild gehört, auf dem die Ereignisse, die sich nach dem gleichstrenden Schema abspielen und im Einzelnen nicht zu verstehen sind, nebeneinander abgebildet sind. Die Legenden bestehen dagegen aus mehreren verschiedenen Motiven, die auch in sich selbst interpretierbar und lose aneinander gebunden sind und deren Darstellung meistens nur mit Hilfe mehrerer separater Bilder möglich ist. Den anderen charakteristischen Zug der Illustrationen erkennt man Frontispize und Wallfahrtsbildchen einander gegenüberstellt.³¹ Während auf den letzteren der Kultgegenstand und seine Umgebung im Mittelpunkt steht, nimmt auf den Illustrationen die Darstellung der Ereignisse der Legende oder des Mirakels den grösseren Platz ein, und der Kultgegenstand rückt an die zweite Stelle.

Auf das Verhältnis von Wort und Bild weisen auch die Inschriften der Stiche hin. In den Büchern von Zággrábremete und Máriaradna besitzen die Darstellungen keinen Textteil. Hier findet man die Auslegung und Begründung der Bilder ausschliesslich im Buchtext. Besonders auffallend ist das Fehlen der Inschriften auf den Bildern von Zággrábremete. (Abb. 9) Diese sind alle sog. Mirakelbilder und sind ähnlich wie die Voltivbilder aufgebaut. Zur Struktur der Motivbilder gehört aber auch die textliche Information eng dazu, die hier gänzlich in den Mirakelbeschreibungen zu finden ist. Im unteren Teil der Illustrationen des Mirakelbuches von Budaszentlőrinc sind latein- und deutschsprachige Inschriften zu lesen, die den kurzen Auszug der jeweiligen Texte mitteilen und die immer mit dem Titel jenes Kapitels identisch sind, dem die Darstellung beigelegt wurde. Damit weisen die Inschriften auf den unmittelbaren Zusammenhang der Bilder mit einem bestimmten Textteil eindeutig hin.

Die Bildunterschriften der Serie von Mariatal stimmen mit den ins Bild hineinkomponierten Inschriften der als Vorlage gebrauchten Fresken genau überein. Diese Bibelzitate, Marien-Allegorien und Details aus dem *Salve Regina* sind eigentlich als Lemmata zu bezeichnen, die den Bildern einen symbolischen Inhalt geben und sie in die Nähe der Embleme bringen. (Abb. 10) Diese auslegenden und begleitenden Inschriften der Bilder zeigen unmittelbar die didaktische Funktion der Illustrationen. Infolge dieser Konzeption werden die Illustrationen von dem Leser nicht nur als zu irgendeinem Textteil, sondern auch zum ganzen Text gehörend wahrgenommen, und dadurch wird er zur weiteren aktiven Handlung, zum Weiterdenken von Text und Bild, zur Meditation angeregt. So spiegeln diese Bilder auch einen Teil jenes Prozesses wider, in dem die Ikonographie der algorisch-emblematischen Bildtypen durch die Vermittlung der graphischen Illustrationen der geistlichen Literatur den breiteren Schichten nahe gebracht wird.

Formale und motivische Charakteristiken

Die formalen und motivischen Eigentümlichkeiten der Darstellungen werden grundsätzlich durch zwei Faktoren bestimmt: Einerseits durch die zugrundeliegenden Text- oder Bildquellen, andererseits durch die künstlerischen Qualitäten und die Erzählperspektive des Stechers. Die determinierende Rolle des Textes ist auf den Mirakelbildern besonders gut zu sehen, deren drei Hauptmotive, der Textstruktur und dem Bildtyp entsprechend, die folgenden sind: Das Subjekt der Ereignisse mit seiner Umgebung, die Notsituation und der Kultgegenstand. Ausserdem kommt manchmal als viertes Motiv die Darstellung der Hilfe, der Errettung aus der Notsituation hinzu. (Abb. 11) An diese Hauptmotive knüpfen sich gelegentlich weitere Ergänzungsmotive. So kann an das Motiv „Subjekt mit Umgebung“ das Motiv des Gelübdes (des Zuhilferufens), an das Motiv der Notsituation irgendein Symbol und an den Kultgegenstand die

Darstellung des Kultortes anschliessen. Auf das Gelübde (Zuhilferufen) weist die typisierte Gebetshaltung des Subjektes oder weiterer Personen hin (ausgestreckte Arme, gefaltete Hände, Knien). Unter den Symbolen, die an die Notsituation anknüpfen bzw. diese Situation ausdrücken oder betonen, ist die Allegorie des Todes als Skelett mit seinen üblichen Attributen am häufigsten zu beobachten (mit Pfeil, Sense, Sanduhr, beim Ausheben des Grabes, als Bewegter eines Transportmittels). (Abb. 12) Ausserdem kommt auch die symbolische Darstellung des Teufels und verschiedener Dämonen vor. Die Darstellungen der Umgebung der Kultgegenstände (d. h. der Wallfahrtsorte) zeigen im Gegensatz zu den meisten Wallfahrtsbildchen im allgemeinen nicht das zeitgenössische Bild der gegebenen Kirche, sondern stellen ein zeichnerisch verballhorntes „Irgendwie“ von Gotteshaus oder ein Phantasiebild im Hintergrund dar. Die Ereignisse werden auf den Mirakelbildern regelmässig in eine landschaftliche Umgebung oder architektonischen Rahmen eingefügt. Das hat zusammen mit dem Bildausschnitt (auf den Bildern von Zágrábremete mit dem ornamentalen Rahmen, der ein ovales Feld bildet) eine theatralische Wirkung zur Folge. Das zeigt nicht nur den allgemeinen Einfluss des Theatralischen auf die bildkünstlerische Produktion des Barock und auch auf die Illustrationen, sondern besitzt auch eine symbolische Bedeutung: Die Landschaft und die Architektur bezeichnen das Diesseits, gegenübergestellt mit der abgegrenzten Darstellung des Kultgegenstandes, was auf das Jenseits, auf das Übernatürliche hinweist. Die Kontaktmöglichkeit zwischen den zwei Welten wird seitens des Menschen durch die Gebetshaltung, seitens der himmlischen Macht durch den Lichtstrahl bewiesen. Aus dem Vergleich der zu unterschiedlichem Zeitpunkt hergestellten Mirakelbilder geht hervor, dass die episodisch-realistische Darstellung der Notsituationen stufenweise von dem gekürzten formelhaften Bildhinweis abgelöst wird (z.B. Krankentbett), dessen Erzählinhalt aber schon wesentlich kleiner ist.

Zwischen den Mirakelbildern und den Darstellungen mit Details aus der Ursprungslegende ergibt sich ein wesentlicher formeller Unterschied. Während auf den Mirakelbildern der Kultgegenstand von der irdischen Sphäre abgegrenzt abgebildet wird, ist auf den Legendenbildern der Kultgegenstand (der Patron) und seine Umgebung eng mit den irdischen Geschehnissen verbunden. Zwischen den Mirakelbildern und den Darstellungen der Legendenzyklen bilden jene Illustrationen einen Quasi-Übergang, die das konkrete Mirakel als Teil oder als Anhang der Ursprungslegende vergegenwärtigen. (Abb. 13) Neben der Darstellung der Erzählmotive sind in der Serie von Mariatal und besonders von Budaszentlőrinc auch mehrere Abbildungen mit Ordensbezügen oder mit sonstigem symbolischen Inhalt zu finden bzw. solche, die den allgemeinen wundertätigen Charakter des Ortes oder des Patrons betonen.

Die drei Illustrationsserien mit einer Ursprungslegende zeigen nur jene Erzählmotive, die sich auf den gegebenen Ort beziehen und auch in den Texten zu finden sind. Die Darstellungen sind aber auch unter dem Gesichtspunkt des allgemeinen Motivbestandes der barocken Wallfahrtslegenden als repräsentativ zu betrachten, weil sich um alle drei Wallfahrtsorte ein bedeutender Legendenkreis herausgebildet hat. Hier und im folgenden besteht in einigen Fällen die Möglichkeit, zwischen dem ungarischen und dem österreichischen Illustrationsmaterial eine motivische Parallele zu ziehen, unter anderem im Bezug auf die strukturelle Ähnlichkeit der Darstellungen und die qualitative Unterschiede der Stecher. Unter den Erzähleinheiten, die auf eine historische Tatsache hinweisen, sind auf den Illustrationen folgende Motive zu finden: Das Motiv der Gründung und der Erbauung des Kultortes, das Motiv der Erwerbung, der Übertragung und der Anbringung des Kultgegenstandes auf einem Altar, (Abb. 14, 15) weiterhin die Verknüpfung des Kultgegenstandes mit konkreten historischen (regelmässig militärischen) Ereignissen. In der Serie von Máriaradna sind das Motiv der Türken, die den Kirchenbau verhindern, die Kirche vernichten wollen und die Mönche

verfolgen, sowie das Motiv des Franziskaners, der die Türken überlistet, die Hauptfaktoren der Legendenbildung. Von den Wandermotiven kommt in dem Legendenzyklus von Mariatal die Darstellung der wunderbaren Auffindung und der Verbergung des Kultgegenstandes vor, und zwar das erste mit dem Quellen-(Brunnen)motiv, das letztere mit dem Baummotiv, was zugleich auf die auch anderswo beobachtete Affinität der zwei letzteren Motive hinweist.³² Das Frolvmotiv ist mit mehreren Variationen vertreten (Verbrennen, Raub; die Täter sind im allgemeinen die Türken, einmal ein walachisches Mädchen), es ist einmal mit dem Motiv der Unversehrtheit, mehrmals mit dem Motiv des Strafwunders verbunden.³³ Das Strafmotiv, dessen primäres Ziel in der Mahnung des Feindes liegt, wird zweimal mit der wunderbaren Bindung des Täters zum Ort, einmal in der Verfolgung der Täter durch die brennenden Schindeln der ins Brand gesteckten Kirche ausgedrückt. Das Strafmotiv steht im Mittelpunkt jener Illustration, worauf das Verprügeln des Diósgyőrer Kastellans in seinem Traum durch den Ordenspatron dargestellt ist, weil er die Mitglieder des Paulinerordens verfolgt hat. Von den Erzählmotiven, die auf den wunderbaren Charakter des Kultgegenstandes hinweisen, ist noch die Darstellung der in der Nacht hell strahlenden Kirche mit einer Prozession von Engeln zu finden. (Abb. 16, 17) In zwei Legenden spielt das sog. Revocatus-Motiv, d. h. die „per miraculum“ erfolgte Rückberufung eines wirklich Gestorbenen für eine bestimmte Zeit, eine Rolle.³⁴ In der Legende von Budaszentlőrinc bekommt die beim Gericht erschienene Seele durch die Fürbitte des Hl. Paulus des Eremiten 30 Tage Gnadenfrist zur Busse. In der Legende von Radna knüpft sich das Motiv an dem Ursprung der regelmässigen Prozession der Arader nach dem Gnadenort.

Bildstruktur

Die Illustrationen zeigen in der Anwendung der Mittel der Bilderzählung mehrere Möglichkeiten auf. Diese Mittel wurden grösstenteils noch aus der mittelalterlichen Ikonographie entwickelt, so sind die Stecher meistens nur als mehr oder weniger begabte Verwender dieser Vorbilder. Eine Möglichkeit für die räumliche Konkretisierung des Zeitfaktors ist die unmittelbare (direkte) Erzählung. Die einfachste Methode dafür bietet die sog. einepisodische Darstellung mit der Betonung einer bestimmten Situation, einer zentralen Gestalt oder eines Motives. Diese Methode wurde regelmässig bei solchen Texten angewandt, die über „eindimensionale“ Ereignisse mit wenig zeitlicher Veränderung berichten. Diese Lösung ist z.B. bei der Abbildung der historischen Ereignisse zu beobachten, die in die Legendenzyklen eingefügt worden sind. Eine Möglichkeit für die mehrepisodische Erzählung ist die zyklische Darstellung, bei der die Ereignisse, die sich nacheinander abspielen, in mehreren, voneinander abgetrennten Bildfeldern abgebildet sind.³⁵ (Abb. 18/1) Dieses Darstellungsprinzip zeigen z. B. die narrativen Bilderfolgen der illustrierten Einblattdrucke und der Flugblätter sowie der Wallfahrtsbildchen und der Bilderbogen, wo die Einzeldarstellungen in Reihenfeldern oder als Bildstreifenbordüre um ein Mittelbild angeordnet sind.³⁶ Die Darstellung von ganzen Legendenzyklen der Wallfahrtsorte mit Hilfe von mehreren selbständigen Bildern, nach Motiven oder in kleinere Einheiten unterteilt, entspricht im Wesentlichen dieser Konzeption, allerdings mit jenem nicht unbedeutenden Unterschied, dass die einzelnen Bilder der Zyklen in den Büchern aus technischen Gründen nicht nebeneinander, sondern nacheinander zu finden sind. Der Zusammenhang unter den Bildern wird teilweise durch die Gleichheit der abgebildeten Personen oder Gegenstände, teilweise durch die zu den Bildern gehörenden Texte gekennzeichnet.

Eine andere Möglichkeit für die Darstellung der mehrepisodischen Ereignisse ist die kontinuierliche Erzählung, bei der die Ereignisse, die sich in der Zeit nacheinander abspielen, auf einem einzigen Bild dargestellt sind. (Abb. 18/2) Diese narrative Technik

wird regelmässig auf den Mirakelbildern angewandt, auf denen durch die Simultan-
darstellung die zeitlichen Unterschiede zwar verschwinden, aber den Kennern der
eigenartigen Logik der Abfolge und der Darstellungen die Feststellung der Chronologie
und der kausalen Zusammenhänge keine Schwierigkeit bereitet. Auf den Bildern der
Serie von Zágrábremete wird der Zusammenhang unter den verschiedenen Szenen
auch durch die perspektivische Darstellung und durch die Kontinuität des Raumes
betont. Die selbe Simultantechnik ist auf jener Gruppe der Legendenbilder zu beobach-
ten, auf denen mehrere zusammenhängende Ereignisse nebeneinander Abgebildet
sind. Hier ist die richtige Reihenfolge der einzelnen Szenen und der scheinbar unzusam-
menhängenden Bildmotive ausschliesslich mit Hilfe des zum Bild gehörenden Textes
festzustellen. Auf einigen Bildern der Serie von Radna wird z.B. die Kontinuität des
Raumes von dem Stecher bewusst unterbrochen und innerhalb des Bildfeldes werden
mehrere kleinere, voneinander teilweise abgegrenzte Szenen angeordnet, unter denen
nur der Text einen Zusammenhang erkennen lässt. Die richtige Lesung der mehrepi-
sodigen Bilder geschieht der Geschehensrichtung entsprechend regelmässig von links
nach rechts, es kommt aber auch eine Szenenfolge von rechts nach links vor. Weiterhin
können die verschiedenen Episoden bei den Spitzen eines fiktiven Dreiecks oder auch
unregelmässig angeordnet werden.

Der andere Haupttyp der Darstellungsmöglichkeiten ist die sog. mittelbare (indi-
rekte) Erzählung, deren Variationen zum Ausdruck von Gesprächsinhalten, Gedan-
ken, Träumen, Visionen und anderen übernatürlichen Ereignissen dienen. Diese Lö-
sungen können auf den Mirakelbildern und Legendenbildern gleichermaßen vorkom-
men. Die erste prinzipielle Möglichkeit ist hier die kontinuierliche Verknüpfung von
alleinstehenden Szenen zu einem Zyklus. (Abb. 18/3) Dieses Modell wird aber von den
Illustratoren der Mirakelbücher wegen den eingeschränkten technischen Möglichkeiten
nicht angewandt. Die zweite Methode ist die Nebeneinanderstellung des Subjektes der
Ereignisse und des Inhaltes der Handlung (des Traumes, der Vision usw.). (Abb. 18/4)
Auf diesen Bildern wird das nächste Ereignis von irgendeinem Attribut (Ausrüstung,
Zubehör) der handelnden Person oder von einem Nebenmotiv angezeigt. Eine weitere
Möglichkeit für die indirekte Bilderzählung bedeutet die Verschiebung der einzelnen
Motive auf unterschiedliche Ebenen, d. h. die Differenzierung der Wirklichkeitsebe-
nen. (Abb. 18/5) Diese Lösung dient regelmässig zum Ausdruck des Kontaktes zwi-
schen dem Subjekt der Ereignisse und dem Übernatürlichen und wird meistens mit
weiteren Motiven (wie z.B. Gebetshaltung, Wolkenknäuel, Lichtstrahl) kombiniert.
Das letzte Darstellungsprinzip ist die Abbildung eines Nebenmotives als Anhang der
Hauptszene: Das Motiv wird hier auf der selben Ebene, aber von dem Subjekt irgend-
wie abgegrenzt (z.B. im Fensterrahmen) angebracht. (Abb. 18/6)

Zusammenfassung

Die Illustrationsserien der Mirakelbücher haben wir in der Untersuchung als einen
Faktor der visuellen Kultur der breiteren Sozialschichten im Barock interpretiert.³⁷ Die
Bilder haben ermöglicht, in die zweihundertjährige Geschichte einer eigenartigen
Gruppe der Andachtsgraphik und der Illustrationsgraphik Einblick zu gewinnen. Wir
konnten beobachten, wie die Darstellungen parallel mit der Vereinfachung der Tech-
nik, der Ikonographie und der äusseren Erscheinungsform des gegebenen Publikations-
typs sowie mit dem Zurückdrängen der symbolischen Inhalte stufenweise popularisiert
wurden und aus dem Umkreis der höheren Schichten zum Gebrauch von immer breite-
ren Schichten übernommen worden sind. Die Serie von Zágrábremete hat auch eine
Station jenes Prozesses veranschaulicht, während dessen der Typ des Mirakelbildes
durch die Vermittlung der Illustrationen auf die Ikonographie und gebrauchsmässige
Verbreitung des Votivbildes einwirkte. Es wurden nicht nur bestimmte ikonographi-

sche Typen, sondern auch komplexe narrative und ikonographische Programme übernommen und vermittelt. Die Graphiken wurden in der gleichen Gattung und in anderen Gattungen als Vorbilder verwendet, und es wurden mehrere Möglichkeiten für die räumliche Konkretisierung des Zeitfaktors ausgenutzt. Wir haben mehrere Beispiele gesehen für die Internationalität der Gattung, für die Entstehung von Bildvariationen, für die Modernisierung der Bilder, für die konsequente Verwendung von relativ stabilen Bildkonventionen und Symbolen im Rahmen einer universalen Bildersprache sowie für den Auflösungsprozess dieser Ausdrucksmittel.

Die künstlerischen Komponenten des untersuchten Quellenmaterials wurden von der Wirkung der Erzähltradition und von dem instrumentalen Charakter der Darstellungen wesentlich bestimmt. Darum haben wir, obwohl im Material die Spuren der historischen Stilepochen gut zu verfolgen sind, statt den traditionellen Stilbegriffen entstehungsgeschichtliche, intentionelle, funktionelle und rezeptionsgeschichtliche Gesichtspunkte in den Vordergrund gestellt. Die meisten Darstellungen verfügen über eine komplexe Bildstruktur, und viele von ihnen sind ohne den dazugehörigen Text schwer oder gar nicht zu verstehen. In anderen Fällen sind die Bilder auch unabhängig vom Text gut zu lesen. Während innerhalb einer Serie grössere Unterschiede in Form und Stil nicht zu beobachten sind, ist das Verhältnis von Erzählstruktur und Bildstruktur äusserst differenziert.

Die Bilder weisen im Verhältnis zu den Texten im allgemeinen kein neues Motiv auf, bringen keine Erzählvarianten zustande und von den parallelen Varianten der Erzählmotive legen sie nur eine fest. Dadurch wird notwendigerweise zu einem Selektionsprozess beigetragen und gleichzeitig die Glaubwürdigkeit des geschriebenen Textes unterstrichen. Diese Darstellungen sind durch ihre enge Verbindung zu der literarischen Tradition narrative Strukturen, deren wichtigste Aufgabe in der Organisierung, illustrativen Erläuterung, Interpretation und Bezeugung der popularisierenden Erzählinhalte mit den traditionellen Ausdrucksmitteln liegt. Diese visualisierte narrative Theologie der Wallfahrt, darüber hinaus der Gnadenvermittlung stand gänzlich im Dienst der Katechese, der Unterweisung: Die Bilder haben durch die sinnliche Vergegenwärtigung der verschiedenen religiösen, moralischen und sozialen Bewusstseinsinhalte greifbare Wirklichkeit werden lassen und sie als Gewissheit erlebbar gemacht und zur objektiven Erscheinung geholfen.

Wir haben die Illustrationen, dem gesetzten Ziel entsprechend, nur nach einigen Gesichtspunkten untersucht. Wir konnten uns z.B. nicht näher beschäftigen mit der historischen Objektivität der Bilder, mit der Vermittlungsrolle der Stecher als zweisprachige Künstler, mit der Wirkung der Ikonographie auf die Erzähltradition sowie mit der Rolle der Darstellungen in der Verbreitung der narrativen Texte und der verschiedenen Legendenmotive. Ein eingehender Vergleich mit den internationalen Beispielen der Gattung wäre ebenso wünschenswert wie auch die Erforschung des Weiterlebens der traditionellen narrativen Bildtechniken in den modernen Kommunikationsmitteln. Man müsste auch das graphische Material von weiteren Publikationstypen der geistlichen Literatur (z.B. Bilderkatechismen, Bruderschaftsbücher) sowie der übrigen weltlichen Erzählgattungen (z.B. Liedflugblätter) in die Analyse einbeziehen. Aus der Untersuchung des dynamischen Verhältnisses zwischen den zwei Kunstformen werden sich sowohl für die Literatur- und Kunstgeschichte als auch für die Volkskunde wichtige Erkenntnisse ergeben.

ANMERKUNGEN

1. Für die stilistische Überarbeitung der deutschen Fassung danken wir Karl Kolb, Wiesbaden.
2. *Brednich – Brückner – Pieske – Thamm – Uther* 1977.
3. *Brückner* 1981., *Bringéus* 1982., *Thym-Hochrein* 1985.

4. *Bland* 1958. Vgl. *Grabner* 1972., 1976., *Kunczynska-Iracka* 1978., *Widacka* 1983.
5. *Tüskés-Knapp* 1985.
6. *Weiss* 1637.
7. Oesterreichischer Myrrhen-Berg. . . 1748. und weitere Auflagen.
8. *Staiẏinger* 1725. und weitere Auflagen. Vgl. *Lauter* 1967. 42–43.
9. *Scharrer* 1670.
10. *Eggerer* 1672.
11. Vgl. *Kampus-Karaman* 1978. 117–119.
12. *Der Heilige Leopold*. . . 1985. 149–150.
13. *Kriss-Rettenbeck* 1972. Abb. 67. Vgl. *Reinle* 1984. 30.
14. *Fuhrmann* 1732.
15. *Pataky* 1951. 127. Vgl. ein frühes Beispiel für diesen Typ der Mirakelbücher mit 50 Illustrationen *Tarnóczy* 1681.
16. *Knapp* 1983.
17. *Molnár* 1936. 88–92. Abb. 5–17.
18. *Kummer* 1742.
19. *Kummer* 1734.
20. *Kummer* 1773.
21. *Pásztor* 1942/43. 568.
22. *Beitl* 1973. 25–26.
23. *Grabner* 1984.
24. Wunder-scheinender . . . 1763.
25. Wunder-scheinender . . . 1771a.
26. Wunder-scheinender . . . 1771b.
27. *Világos berkes hegy* . . . 1773.
28. *Világos berkes hegy* . . . 1796.
29. *Jaich* 1824.
30. *Bálint* 1981. 127., *Jaich* 1857.
31. *Szilárdfy-Tüskés-Knapp* 1987.
32. *Brückner* 1979. 52.
33. *Kretzenbacher* 1977a.
34. *Kretzenbacher* 1977b. Vgl. *Kretzenbacher* 1980.
35. Die Quelle der Abb. 18. ist *Ringbom* 1980.39.
36. *Brednich* 1974., *Brednich-Brückner-Pieske-Thamm-Uther* 1977. 346., *Wallfahrten*. . . 1986. 38–42. Abb. 21–22. Vgl. *Lotman* 1986.
37. Vgl. *Grimm* 1985.

LITERATUR

Bálint Sándor

1981. Az Etelka és Máriaradna. Dugonics András írói műhelyéből. In: *Bálint Sándor: A hagyomány szolgálatában*. Budapest 121–127.

Beitl, Klaus

1973. *Votivbilder. Zeugnisse einer alten Volkskunst*. Salzburg

Bland, David

1958. *A History of Book Illustration*. London

Brednich, Rolf Wilhelm

1974. *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*. I–II. Baden-Baden

Brednich, Rolf Wilhelm-Brückner, Wolfgang-Pieske, Christa-M. Thamm-H.-J. Uther

1977. *Bildquellen, Bildzeugnisse*. In: *Enzyklopädie des Märchens* Lfg. I/2. 328–373.

Bringéus, Nils-Arvid

1982. *Volkstümliche Bilderkunde*. München

Brückner, Wolfgang (Hg.)

1979. *Maria Buchen. Eine fränkische Wallfahrt*. Würzburg

Brückner, Wolfgang

1981. „Bildlore“ und nonverbale Kommunikation. In: *Ethnologia Europaea* XII. 18–22.

- Eggerer, Andreas*
1672. Pharmacopaea coelestis. . . Graecii
- Fuhrmann, Matthias*
1732. Decus solitudinis . . . Wien
- Grabner, Elfriede*
1972. Die Bilderwand zu Rattersdorf. Zu einem ikonographischen Programm einer burgenländischen Wallfahrt. Eisenstadt
1976. Das mariologische Programm der Wallfahrtskirche zu Rattersdorf. In: Burgenländische Heimatblätter 75–90.
1984. Kultstätte und Heilbrauch. Zur therapeutischen Bedeutung des Wallfahrtsortes am Beispiel von Mariazell in Österreich. In: L. Kriss-Rettenbeck–G. Möhler (Hg.): Wallfahrt kennt keine Grenzen. München – Zürich 418–428.
- Grimm, Claus*
1985. Kunst und Volk im 17. Jahrhundert. In: W. Brückner–P. Bickle–D. Breuer (Hg.): Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. I. Wiesbaden 341–356.
- Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol. (Katalog)*
1985. Stift Klosterneuburg 30. März – 3. November 1985. Wien
- Jaich, Marian*
1824. Istinito izpisanje . . . U Aradu
1857. Ausführliche Geschichte . . . Ofen
- Kampus, Ivan – Karaman, Igor*
1978. Das tausendjährige Zagreb. Von den einstigen Siedlungen bis zur modernen Grossstadt. Zagreb
- Knapp Éva*
1983. Remete Szent Pál csodái. (A budaszentlőrinci ereklyéhez kapcsolódó mirákulumföljegyzések elemzése). In: Századok 511–557.
- Kretzenbacher, Leopold*
1977a. Das verletzte Kultbild. Voraussetzungen, Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus. München
1977b. Legende und Sozialgeschehen zwischen Mittelalter und Barock. Wien
1980. Legendenbilder aus dem Feuerjenseits. Zum Motiv des „Losbetens“ zwischen Kirchenlehre und erzählenden Volksglauben. Wien
- Kriss-Rettenbeck, Lenz*
1972. Ex Voto. München
- Kummer, Ladislaus*
1734. Puteus aquarum viventium. . . Marianischer . . . Pressburg
1742. Puteus aquarum viventium. . . Tyrnaviae
1773. Puteus aquarum viventium. . . (Übersetzt von Josephus Nunkovich) Quinque-Eclesiae
- Kunczynska-Iracka, Anna*
1978. Malarstwo ludowe kregu Czestochowskiego. Wroclaw–Warszawa–Kraków–Gdansk
- Lauter, Christine*
1967. Die Ursprungslegenden auf den österreichischen Wallfahrtsbildchen. Wien
- Lotman, Jurij*
1986. Die künstlerische Natur der russischen Volksbilderbögen. In: Jahrbuch für Volkskunde 34–47.
- Molnár Jenő*
1936. A nagyjenő-tüskevári páloskolostor. Budapest
- Oesterreichischer Myrrhen-Berg. . . Maria Taferl. . .*
1748. Cremsbs
- Pataky Dénes*
1951. A magyar rézmetszés története. A XVI. századtól 1850-ig. Budapest
- Pásztor Lajos*
1942/43. A máriavölgyi kegyhely a XVII–XVIII. században. In: Regnum 563–600.
- Reinle, Adolf*
1984. Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich–München

Ringbom, Sixten

1980. Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art. In: F. G. Andersen–E. Nyholm–M. Powell–F. T. Stubkjaer (ed.): *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium.* Odense 38–69.

Scharrer, Adam

1670. *Oesterreichische Marg-Graffen.* . . Leopoldus. . . Wien

Staizinger, Mauritius

1725. *Ausführlich und Gründlicher Ursprungsbericht . . . zu St. Hieronymus.* . . Wien

Szilárdfy Zoltán–Tüskés Gábor–Knapp Éva

1987. *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáráshelyekről.* Budapest

Tarnóczy, Stephanus

1681. (1683²) *Rex admirabilis, sive vita S. Ladislai Regis Hungariae . . .* Wien

Thym-Hochrein, Nancy

1985. The Illustrations of Grimm's Fairy Tales: Illustrations of „The Goose-Girl” and their relation to the Style and Structure of the Tale. In: R. Kvideland–T. Selberg (ed.): *The 8th Congress for the International Society for Folk Narrative Research, Bergen, June 12th – 17th 1984. Papers IV.* Bergen 299–324.

Tüskés Gábor–Knapp Éva

1985. Egy feltáratlan forráscsoport: barokk kori mirákulumos könyvek magyarországi búcsújáráshelyekről. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 90–100.

Világos berkes hegy. . .

1773. Temesvár

1796. Vác

Wallfahrten im Bistum Passau

1986. *Ausstellung im Grossen Hofsaal der Neuen Residenz in Passau* 3. Mai bis 25. Oktober 1986. Passau

Weiss, Thomas

1637. *Diva virgo Cellensis.* . . Wien

Widacka, Hanna

1983. *Ikonografia Czestochowy w grafice XVII i XVIII w.* In: *Studia Claromontana* 4, 289–337.

Wunder-scheinender Wald-schatten . . .

1763. Ofen

1771a. Ofen (mit Kupferstichen)

1771b. Ofen (mit Holzschnitten)

BAROKK KORI MIRÁKULUMOS KÖNYVEK ILLUSZTRÁCIÓ SOROZATAI (Kivonat)

A mirákulumos könyvek illusztráció sorozatait a barokk kori társadalom szélesebb rétegei vizuális kultúrájának egyik összetevőjeként értelmezzük. A képek alkalmat adnak arra, hogy segítségével bepillantást nyerjünk a sokszorosított áhítati grafika egyik sajátos csoportjának kétszáz éves történetébe. Az ábrázolások a technika és az ikonográfia egyszerűsödésével, a szimbolikus tartalmak háttérbe szorulásával párhuzamosan az őket tartalmazó kiadványtípus külső megjelenési formájával együtt fokozatosan popularizálódnak és a magasabb rétegek köréből egyre szélesebb rétegek használatába kerülnek át. A zágrábremetei sorozat annak a folyamatnak az egyik állomását is szemlélteti, melynek során a mirákulumkép típusa az illusztrációk közvetítésével hatott a fogadalmi képek ikonográfiájára és szokásszerű elterjedésére. Megfigyelhetjük komplex elbeszélő ikonográfiai programok átvételét és közvetítését, a grafikák előkép-ként történt felhasználását azonos és más műfajokban, valamint az időtényező térbeli konkretizálásának különféle lehetőségeit. Több példát láthatunk a műfaj nemzetköziségére, képi változatok keletkezésére, a képek modernizálására, a különböző rétegek-

nek egyaránt hozzáférhető, viszonylag stabil ábrázolási konvenciók és szimbólumok, egy univerzális képi nyelv következetes alkalmazására, valamint ezek elhagyásának folyamatára.

A vizsgált forrásanyag művészeti összetevőit alapvetően meghatározza az elbeszélő hagyomány hatása és az ábrázolások instrumentális jellege. Ezért bár a történeti stílusok lecsapódása jól nyomon követhető az anyagban, a hagyományos stílusfogalmak helyett a keletkezéstörténeti, intencionális, funkcionális és befogadástörténeti szempontokat helyeztük előtérbe. A legtöbb ábrázolás komplex képi szerkezettel rendelkezik, és sokat közülük nehéz vagy lehetetlen megérteni a hozzá tartozó szöveg nélkül. Más esetekben a képek a szövegtől függetlenül is olvashatók. Míg egy sorozaton belül nagyobb formai és stílusbeli eltérések nem figyelhetők meg, az elbeszélésszerkezet és a képszerkezet viszonya legtöbbször különbözik.

A képek az írott szövegekhez viszonyítva általában nem tartalmaznak új motívumot, nem hoznak létre elbeszélésváltozatokat, s az elbeszélő motívumok párhuzamos változatai közül csak egyet rögzítenek. Ezzel szükségképpen szelektálnak és megerősítik az írott szöveg hitelességét. Ezek az ábrázolások az irodalmi hagyományhoz való szoros kapcsolódásuk révén tulajdonképpen olyan narratív szerkezetek, amelyek legfontosabb feladata a popularizálandó elbeszélő tartalmak szervezése, illusztratív megvilágítása, értelmezése és bizonyítása a hagyományos kifejezési eszközökkel. A záródokumentoknak, ezen túlmenően a kegyelemközvetítésnek ez a vizualizált narratív teológiája teljes egészében a katekézist, a tanítást szolgálta: a képek az érzéki megjelenítés révén a különböző vallási, erkölcsi és szociális tudattartalmakat kézzelfogható valósággá, bizonyossággá, megélhetővé tették és tárgyi megjelenéshez segítették.

Az illusztráció sorozatokat a kitűzött célnak megfelelően csupán néhány szempontból vizsgáltuk. Nem foglalkoztunk részletesen például a képek történeti hűségével, az ikonográfia hatásával az elbeszélő hagyományra, az ábrázolások szerepével az elbeszélő szövegek és a különböző legendamotívumok elterjedésében. Kíváncsi volna a részletes összehasonlítás a műfaj nemzetközi példáival, valamint a hagyományos képi elbeszélő technikák továbbélésének kutatása a modern vizuális kommunikációs eszközökben. Szükség lenne az áhítati irodalom más kiadványtípusaihoz és az egyéb elbeszélő műfajokhoz kapcsolódó grafikai anyag (pl. képkatekézsis, illusztrált ponyvanyomtatvány) vizsgálatára és összevetésére ezekkel az ábrázolásokkal. A két művészeti forma közti dinamikus viszony tanulmányozása az irodalomtörténet, a művészettörténet és a néprajz számára egyaránt további felismeréseket eredményezhet.

Tüskés Gábor–Knapp Éva

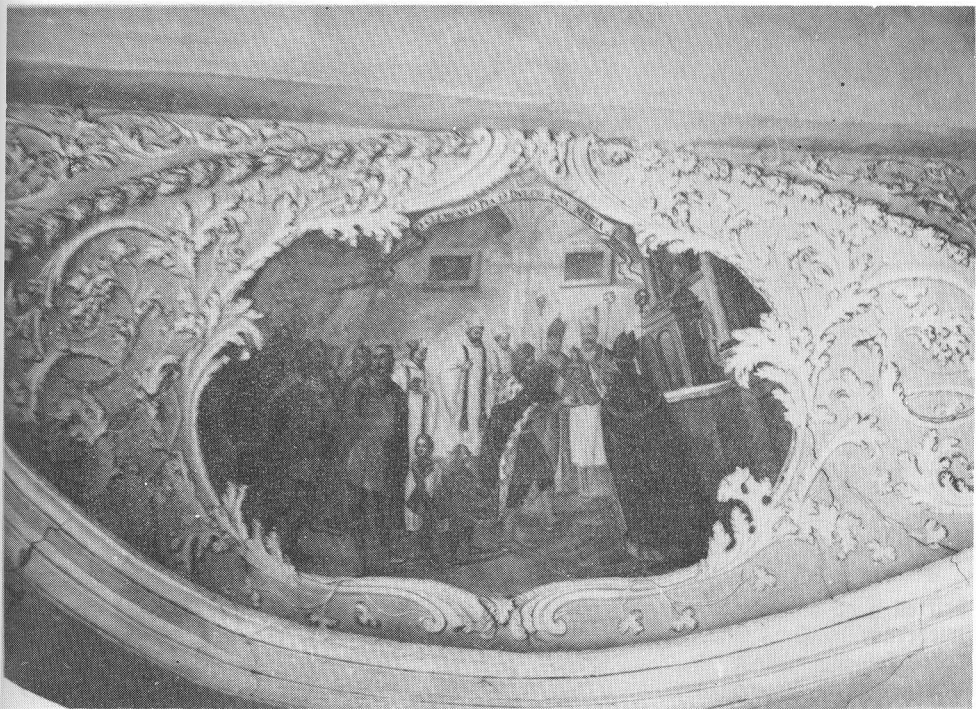


1. Ein Kind fällt ins Wasser und wird tot herausgezogen; nach Anrufung der Gottesmutter zu Zágáremene durch die Eltern wird es lebendig. Eggerer (wie Anm. 10) 1672. S. 82.



Apoplecticum sui Ordinis Religiosum
Paulus sanat
Einen vom Schlagfluss berührten Geistlichen eines
Ordens ertheilt Paulus die Gesundheit. 20.

2. Einem vom Schlagfluss berührten Geistlichen seines Ordens erteilt Paulus die Gesundheit. Fuhrmann (wie Anm. 14) 1732. Nr. 20.



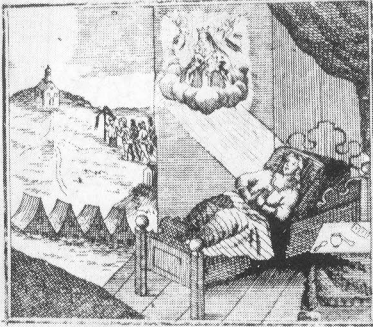
3. Die Gnadenstatue wird auf dem Altar angebracht. Deckenfresko der Brunnenkapelle in Mariatal aus dem Jahre 1697.



4. Die selbe Szene wie Abb. 3. Kummer (wie Anm. 18) 1742. Nr. 6.

Dritte Abheilung. 43

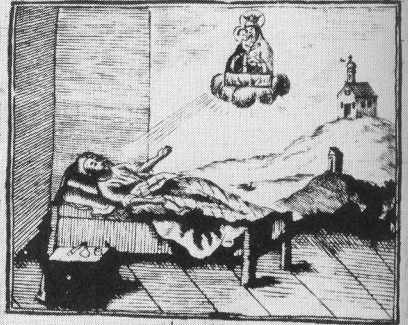
merin mit diesem giftigen Pfeil getroffen, daß sie drey Tag und Nacht ohne einzigen Zeichen eines Lebens gelegen, und auch gewißlich wäre unter die Tode begraben worden, wann man nicht mit andern herumliegenden Todten wäre beschäftigt gewesen; am



dritten Tag aber kame diese Person wiederum zu sich, und sieng an zu reden folgende Wort: „ Ihr sollet „ wissen, daß diese Göttliche Straf- Ruthe

Dritte Abheilung. 43

Bumerin mit diesem giftigen Pfeil getroffen, daß sie drey Tag und Nacht ohne einzigen Zeichen eines Lebens gelegen, und auch gewißlich wäre unter die Tode begraben worden, wann man nicht mit andern herumliegenden Todten wäre beschäftigt gewesen; am



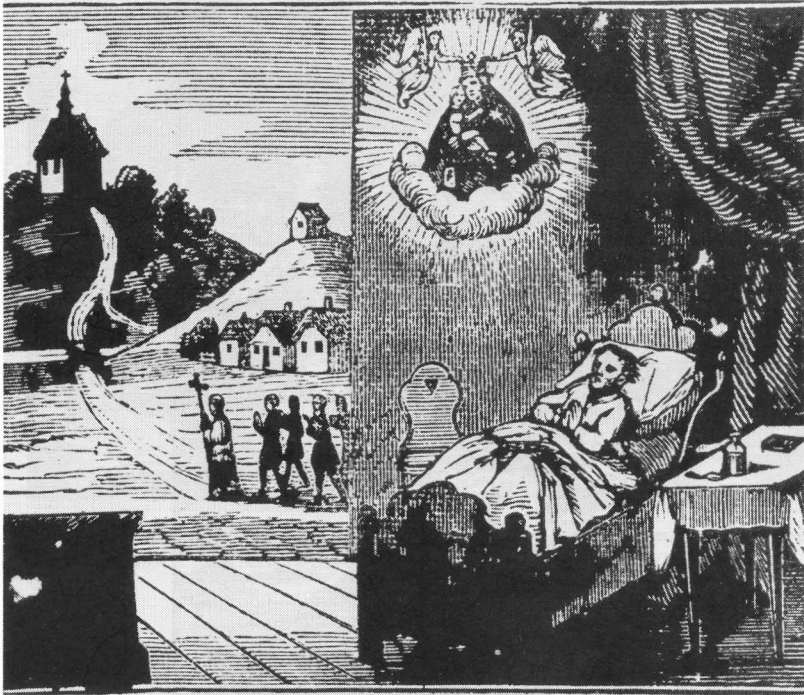
dritten Tag aber kame die Person wiederum zu sich, und sieng an zu reden folgende Wort: „ Ihr sollet „ wissen, daß diese göttliche Straf- „ ru

5. Ursprung der Arader Prozession nach Mariaradna: Krankheit und Vision von Anna Maria Brumer. Wunderscheinender (wie Anm. 24) 1763. S. 43.

6. Die selbe Szene wie Abb. 5. Wunderscheinender (wie Anm. 25) 1771. S. 43.



7. Ein Mann aus Bosnien kauft 1668 von einem italienischen Bilderhändler das spätere Gnadenbild von Mariaradna, aus der Werkstatt Remondini stammend. Wunderscheinender (wie Anm. 26) 1771. S. 2.



8. Die selbe Szene wie Abb. 5. und 6. Jaich (wie Anm. 30) 1857. S. 52.



9. Betrunkene Bauern haben einen Mann mit dem Messer verletzt; der Sterbende wird gerettet. Eggerer (wie Anm. 10) 1672. S. 37.



10. Die spätere Gnadenstatue von Mariatal wird von einem Paulinermönch in einem Brunnen gefunden. Kummer (wie Anm. 18) 1742. Nr. 4.



11. Eine lahme Frau wallfahrtet nach Zagräbmete und wird unterwegs geheilt. Eggerer (wie Anm. 10) 1672. S. 30.



12. Ein Mädchen fällt in das Messer, nach Anrufung der Gottesmutter zu Zägrábr-remete durch die Eltern wird es geheilt. Eggerer (wie Anm. 10) 1672. S. 55.



13. Zwei Missgeburten der Frau eines Räubers werden durch das Wasser des Brunnens zu Mariatal gesund. Kummer (wie Anm 18) 1742. Nr. 7.



14. Das Gnadenbild von Mariatal wird in einer Prozession getragen. Kummer (wie Anm. 18) 1742. Nr. 9.

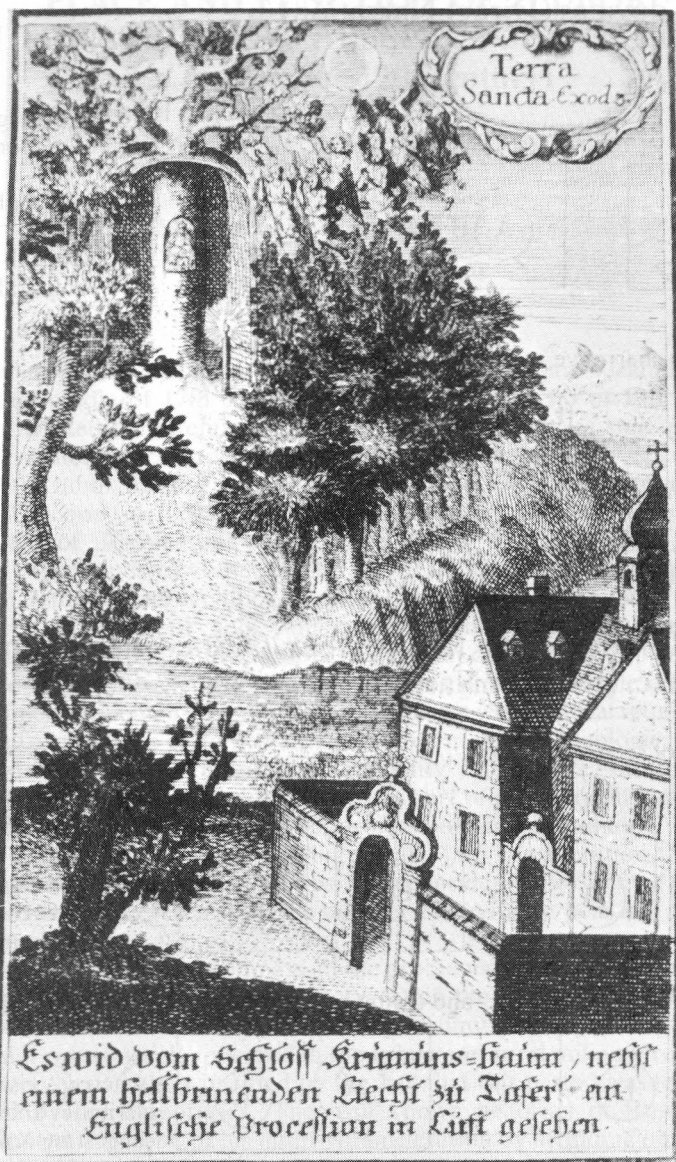


Das Gnadenbild wird auf päpstlicher Verwilligung und Verordnung des Kaisers jährlich in einer Prozession durch die Stadt getragen.

15. Das Gnadenbild der Wiener Franziskanerkirche wird in einer Prozession getragen. Stainzinger (wie Anm. 8) 1740. neben S. 85.



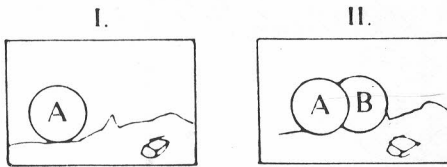
16. Die Kirche zu Máriaradna wird in der Nacht hell strahlend, von einer Prozession von Engeln umgeben, gesehen. Jaich (wie Anm. 30) 1857. S. 41.



17. Es wird neben einem Licht zu Maria Taserl eine Procession von Engeln in der Luft gesehen. Oesterreichischer (wie Anm. 7) 1748. neben S. 36.

Narrative devices (Direct Narration)

1. Cyclic narrative

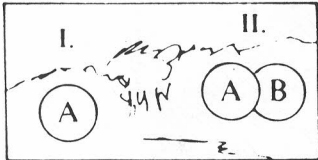


(A) (B) = protagonists of story

I, II = phases of story

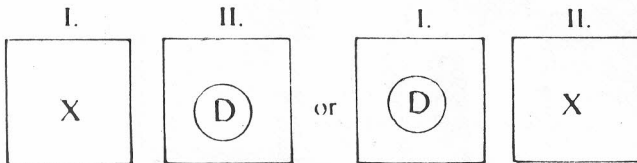
hence: I-II represents temporal flow

2. Continuous narrative



Devices for depicting the content of speech, dreams, visions, thoughts etc. (Indirect Narration)

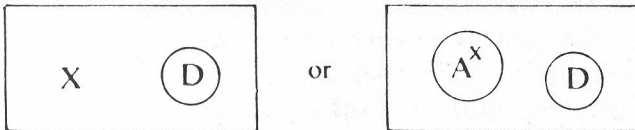
3. Contiguity of scenes of a cycle



(D) = speaker, dreamer, thinker, author etc.

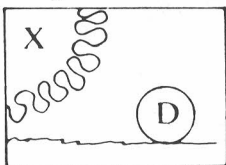
X = content of speech, dream, vision, thought, text etc.

4. Juxtaposition of speaker etc. and content

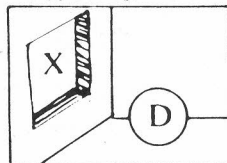


(where (A) is qualified with attributes and paraphernalia suggesting X)

5. Differentiation of levels



6. Appendage of subordinate motif



18. Möglichkeiten für die räumliche Konkretisierung des Zeitfaktors.
Nach Ringbom (wie Anm. 35) 1980. 39.

BILD-KUNDE



VOLKS-KUNDE

Beiträge der III. Internationalen Tagung des
Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei
SIEF/UNESCO

Herausgegeben von ERNŐ KUNT

Bild · Bildbrauch · Bildtradition · Visuelle Kultur

Dies sind die wichtigsten Stichwörter, um die die Beiträge dieses Buches kreisen. Wenn auch die Autoren sich des drohenden Untergangs der Gutenberg-Galaxis bewußt sind, haben sie ihr Vertrauen in die Bilder doch nicht verloren. Sie erörtern den Umgang mit Bildern – im weitesten Sinn –, mit jenen Phänomenen also, die die Menschheit seit ihren Anfängen begleiten und sie widerspiegeln. Man könnte versuchen, die Geschichte der Menschheit auch aus dem Schaffen, Gebrauchen, Anwenden, aus der Zerstörung und Neuerschaffung von Bildern – als physischen wie geistigen, imaginative Akten – besser zu verstehen. Doch sind auch die aktuellen und, mehr noch, die zukünftigen Herausforderungen ins Auge zu fassen. An der Jahrtausendwende wird unsere globale Kultur zunehmend von Bildern beeinflusst, von Bildern, die im Nu über elektronische Medien die entlegensten Populationen informieren. Man nimmt an, daß Bilder weder politische noch kulturelle bzw. herkömmliche Grenzen kennen. Ob dem tatsächlich so ist, bleibt allerdings genauer zu überprüfen. Eine neue Gefahr namens Bild-Analphabetismus scheint aufzutauchen. Als Beitrag zum richtigen Umgang mit Bildern versuchen hier Volkskundler, Kulturwissenschaftler, Soziologen, Psychologen, Kunstwissenschaftler und Historiker sich gründlich mit der alten und zugleich neuen Herausforderung des Phänomens auseinanderzusetzen.

Ernö Kunt



Es ist eine Emblemata der **Abteilung für die Forschung visueller Kultur** – Ungarisch: **Vizuális Kultúrakutató Osztály** – bei der Museumsdirektoriat zum Komitat Borsod-Abaúj-Zemplén